



HAL
open science

L'image de Mai 68 : du journalisme à l'histoire

Audrey Leblanc

► **To cite this version:**

Audrey Leblanc. L'image de Mai 68 : du journalisme à l'histoire. Histoire. EHESS - Paris, 2015. Français. NNT: . tel-01851102

HAL Id: tel-01851102

<https://hal.science/tel-01851102>

Submitted on 22 Oct 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.

Audrey Leblanc

L'IMAGE DE MAI 68,
DU JOURNALISME
À L'HISTOIRE

Thèse de doctorat d'histoire et civilisations

Sous la direction de Michel POIVERT et d'André GUNTHERT

23 novembre 2015

Jury: Françoise Denoyelle, André Gunthert, Sylvain Maresca,
Michel Poivert, Michelle Zancarini-Fournel

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
RÉSUMÉ.....	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE 1	
HISTOIRE CULTURELLE, IMAGES DE MAI 68 ET PHOTOJOURNALISME.....	21
Chapitre 1	
Construction de l'objectivité (photo)journalistique et histoire culturelle.....	22
Chapitre 2	
Le Cas exemplaire de Mai 68 en France	80
Chapitre 3	
Questions méthodologiques, sources. Matérialité des images photographiques. Fonds consultés	135
PARTIE 2	
LE PHOTOJOURNALISME COMME ÉLABORATION . DU RÉCIT DE L'HISTOIRE DE MAI 68 EN 1968.....	219
Chapitre 4	
Les agences de photographies, acteurs du récit médiatique.....	224
Chapitre 5	
Le magazine comme écriture de l'histoire: revendication documentaire versus usage illustratif de la photographie	335
Chapitre 6	
Les images célèbres de Mai 68: des images pour l'Histoire ou par l'Histoire?	402
PARTIE 3	
«COMMÉMORER MAI 68»: LA CONSTUCTION CULTURELLE DES ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES PAR LE PHOTOJOURNALISME.....	481
Chapitre 7	
La valorisation culturelle du photojournalisme pour histoire: Caron, LE photographe de Mai 68	482
Chapitre 8	
L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique : mise en forme et objectivation du récit par le rituel des anniversaires.....	584
CONCLUSION.....	687
ANNEXES.....	701
SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	793
SOMMAIRE DÉTAILLÉ.....	830

Remerciements

Ma reconnaissance va en premier lieu à André Gunthert et à Michel Poivert, qui ont accepté de diriger ces recherches et les ont accompagnées avec constance et bienveillance. Je les remercie tout particulièrement pour leur séminaire enthousiasmant, les projets porteurs, leurs exigences, leurs conseils et les échanges structurants que nous avons eus.

Je souhaite également remercier tout particulièrement Bernard Boller, Henri Bureau, Dominique Bruigière, Yvo Chorne, Ferit Duyzol, Jean-Pierre Fizet, Béatrice Garrette, Thérèse Genevois, Hubert Henrotte, Dominique Lecourt, Daniel Légerot, René Mahaut, Richard Melloul, Bernard Perrine, Jean-Louis Swinners, Mete Zihnioglu, ... pour les entretiens et le temps qu'ils ont bien voulu m'accorder pour me parler de leurs différentes professions pour comprendre une partie des différentes logiques à l'œuvre dans la fabrique de l'information. Dans ce parcours, je souhaite notamment remercier la Fondation Caron et sa générosité quant aux partages d'archives et de projets ; de même que Corbis Sygma pour le franc accès à leurs fonds. Je remercie très spécialement Sébastien Dupuy, collègue dans ce travail sur les agences et l'histoire des fonds photographiques et camarade. En souhaitant que ces recherches, qui sont déjà un milieu tout en ayant une première fin, ne soient qu'un début. Remercier également Marie-Ève Bouillon pour tous les échanges constructifs et bienveillants autour des archives et autres causeries délicieuses. Merci aussi à Nicole Even de m'avoir donné accès au fonds de Gaulle aux Archives Nationales, alors qu'il était en cours d'inventaire ; à Christian Delage de m'avoir accueillie à l'IHTP en ces derniers mois d'écriture et à Vincent Auzas pour les conseils judicieux alors. Un grand merci aussi à toutes les rencontres faites lors des projets – d'articles, de colloques ou autres workshop – qui ponctuent le chemin, confirment et ouvrent de nouvelles pistes de réflexions et donnent corps à ce qui relève parfois de l'abstraction.

Ma gratitude va enfin à l'atelier du Lhivic pour l'enthousiasme joyeux des débuts et les discussions animées qui ont structuré plusieurs de nos travaux : Fatima Aziz, Lorraine Audric, Rémy Besson, Estelle Blaschke, Moira Cristia, Alexie Geers, Valentina Grossi, Fanny Lautissier, Marc Lenot, Nora Mathys, Judith Pernin et Lucía Ulanovsky. De même, je remercie les membres de l'équipe de Culture Visuelle et les échanges féconds qui nous ont nourris pendant ce projet collaboratif : Gil Bartholeyns, Raphaële Bertho, Olivier Beuvelet, Pierre-Olivier Dittmar, Alexis Hyaumet, Lucas Morlot, Marie-Madeleine Ozdoba, Patrick Peccatte, Pier-Alexis Vial. Ainsi que la rédaction de la revue *Études photographiques* et le bureau de la SFP sous la présidence de Paul-Louis Roubert, équipes avec lesquelles les échanges sont toujours riches d'enseignements.

Je remercie très sincèrement les collègues qui ont soutenu ce travail discrètement et fermement dans les différentes répartitions des années passées ensemble. Ainsi que les étudiants de Paris III et de l'IEP Rennes qui, par leurs questions, leurs réserves ou leurs envies, ont aidé à la formulation simple d'idées encore en cours de maturation et parfois sibyllines.

J'aimerais enfin saluer et exprimer ma tendre gratitude à toute la camaraderie, l'amitié et l'amour dont la tribu qui m'entoure, et avec laquelle je me construis chaque jour, a fait preuve une fois encore pendant ce long travail. Un immense merci à Figaro et à Prokopios pour leur écoute bienveillante ; à Jan Ritsema pour l'utopie ; à mon agent secret aux accents italiens, nom de code : Nikita ; à Mara, pour ses bons conseils, sa solidarité généreuse et salutaire. Remercier mes cher(e)s – si cher(e)s : Laetitia toujours, pour la clé des champs, sa disponibilité, la foi et le *revival* (Indesign et tout et tout) ; Germain pour les balades new-yorkaises, le rire du falafel et ses relectures avisées ; Gaby et son bazar sonore ; Chloé *mince* sans rire ; Samuel et sa détermination *spicy spicy* ; Céline et Ferenc, et tous les amis qui m'ont soutenue toujours ; Pierre pour ses bal(l)ades et Josiane pour ses tambouilles ; mes loulous Lisa, Loïc, Djamilia et Léos ; la petite Lucía ; ma moitié d'orange, Joshua, qui a salué les avancées en m'accompagnant avec une juste tendresse et Tiago, qui me rappelle chaque instant, combien la vie est jolie, fragile et précieuse.

Résumé

Ces recherches déploient les différents pans de la médiatisation des événements de mai-juin 1968 en France par la presse magazine et les entreprises du photojournalisme. L'étude de cas Mai 68 (selon une expression probablement médiatique à l'origine) donne la mesure de la construction de l'histoire par le journalisme. Restituer la place des images dans le récit médiatique montre, en effet, en quoi – porteuses de récits –, ces occurrences éditoriales participent à la mise en forme des événements – voire à leur qualification – quand bien même la chaîne éditoriale, qui conduit à l'élaboration de ces récits, n'a pas vocation à être vue, les médias revendiquant leur objectivité et leur transparence. Par ailleurs, les récits de leur valorisation font encore bien souvent office d'histoire à ces images ; encore très corporatiste, leur histoire est portée par les acteurs et les professionnels qui s'en servent. L'autorité de ces représentations repose ainsi sur des éléments de légitimations professionnelles.

Le choix d'une démarche historienne et culturaliste du visuel redonne sa place à l'agence de photographie, entreprise qui commercialise les images et dont la structure – editing et édition ; indexation et photothèque – a un impact certain sur la mise en récit des événements. Dès lors, comprendre comme des besoins structurels de cette industrie culturelle la multiplication des opportunités éditoriales pour l'exploitation des fonds d'images met en évidence les effets de ces répétitions – au cours de célébrations ou « commémorations » – par la circularité et la fixation des récits médiatiques des événements historiques.

Mots clés : agence de photographie ; archive ; commémoration ; éditeur ; histoire ; histoire culturelle ; icône ; image ; industries culturelles ; Mai 68 ; mai-juin 1968 ; médias ; photographie ; photojournalisme ; récit ; représentation.

INTRODUCTION

« Ce flot d'images, renouvelé chaque semaine, produit la forme marchande du magazine hebdomadaire illustré. Cette profusion doit devenir le sujet de l'analyse, plutôt que d'y faire obstacle. La démarche paradigmatique de l'histoire de l'art a été de tourner le dos à ces millions d'images produites par la culture métropolitaine moderne et de ne prendre en considération qu'un mince échantillon, filtré au sein de ce flot torrentiel. Il est possible que cette stratégie de l'individuation pour le petit nombre et du mépris pour la masse se soit imposée lors des premiers développements de l'histoire de l'art moderne faute de savoir comment appréhender le torrent d'images issu des multiples technologies de reproduction du XIX^{ème} siècle et comment établir une théorie bourgeoise de la valeur des images cohérente avec une pratique aussi massivement fondée sur la dispersion et le gaspillage. Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art a profondément investi l'exceptionnalité de ses propres objets d'étude. Dans le cas des expositions de peinture ou de photographie, la distinction des œuvres exceptionnelles constitue peut-être une réponse appropriée au contexte. Mais c'est une impasse s'il s'agit de comprendre la dimension culturelle et la forme marchande de l'iconographie d'un magazine¹. »

À partir de quels mécanismes industriels, particulièrement en matière de traitement du matériel iconographique, la presse d'information contribue-t-elle à la construction de l'historicité d'un événement? Pour traiter de l'impact du récit médiatique dans l'écriture de l'histoire des événements – et des usages des images dans ce contexte –, un problème d'échelle se pose. Les médias comme industries culturelles génèrent des corpus particulièrement conséquents et complexes à manipuler. Faire le choix méthodologique de l'analyse d'un acteur (le photographe par exemple), d'une période ou d'une publication² conduit à appréhender un élément de la chaîne éditoriale et à, proba-

1 Tom GRETTON, « Le Statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris, 1885-1910) », *Études photographiques* n°20, juin 2007. <https://etudesphotographiques.revues.org/927>.

2 Par exemple, Myriam CHERMETTE, « Donner à voir », *La photographie dans Le Journal : discours, pratiques, usages (1892-1944)*, Thèse de doctorant d'histoire, Université de Saint Quentin en Yvelines, 2009. Lucía ULANOVSKY, « Entre l'appareil et les rotatives : photoreporters, usages des photos et organes de presse (Argentine, 1969-1984) », thèse de doctorat, sous la direction de Sylvain Maresca (université de Nantes) et Susan Sel (université de Buenos Aires), soutenue le 24 octobre 2014.

blement, faire abstraction des autres étapes constitutives du traitement photojournalistique d'un événement. Il a été fait ici un autre choix, en tentant de travailler à l'échelle des médias pour travailler sur les médias. Dans la mesure où le médiatique fonctionne autour de l'événement, l'échelle de l'événement devient la base du travail, le parti pris adopté étant celui de l'analyse d'un exemple unique, événement suffisamment emblématique et puissant pour que ses situations de crise soient signifiantes : Mai 68.

Le champ historique a clairement établi une chronologie des événements du printemps 1968 en France sur les mois de mai et juin 1968³. L'appellation Mai 68 pour les désigner prend vraisemblablement sa source dans l'univers médiatique et fait partie des « cadrages » langagiers qui le caractérisent⁴. Cette désignation n'a pas fait ici l'objet d'une enquête définitive. Dans la mesure où ces recherches portent sur la médiatisation de ces événements – par la presse magazine et le photojournalisme en particulier – et leur construction culturelle, il a semblé opportun de maintenir cette appellation restrictive et (plus que probablement) médiatique pour le titre et les développements de cette thèse. Cependant, la réhabilitation historique est reprise quand nécessaire, par exemple en bibliographie pour la section « Histoire de mai-juin 1968 ».

Mai 68 s'affiche comme événement médiatique à plus d'un titre ; les médias et Mai 68 étant souvent associés, en une insistance traditionnelle sur le rôle de la radio au cours des événements, l'absence de la télévision ou encore le renouveau de la presse dans la période post-soixante-huitarde. Par ailleurs, Mai 68 a bénéficié d'une couverture médiatique intense, particulièrement remarquable depuis quelques décennies, ajoutant des strates aux différentes interprétations dont il est l'objet. Enfin, la production photographique sur Mai 68 est conséquente et fait partie des corpus parmi les plus valorisés par le milieu professionnel du photojournalisme en France.

De nombreux corpus d'images plus ou moins connues de Mai 68 ont été mis en valeur au cours de l'année 2008, à la faveur du quarantième anniversaire

3 Cf. « Mai-juin 1968 – L'épicentre », chapitre II de *68, Une histoire collective* [1962-1981], Philippe ARTIERES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), Paris, La Découverte, 2008 (p. 207-401) ; Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008, chapitre 2 « Le mai-juin des ouvriers » (p. 35-59).

4 Telles que les désignations « Le printemps de Prague », « la Marianne de 68 », « la première nuit des barricades », ou plus récemment « le printemps arabe »,... L'expression « Mai 68 » est, par exemple, très utilisée dans l'indexation des images en agences.

de l'événement, célébré avec abondance dans l'espace médiatique et culturel. La question de la médiatisation ou de l'écriture visuelle d'événements peut être discutée en donnant une place à des iconographies moins connues, moins diffusées ou plus confidentielles qui ouvrent le cadre pour faire entrer des protagonistes jusqu'alors évincés dans le récit. Pourtant, cette thèse se propose de revenir sur l'une des représentations visuelles dominantes de Mai 68, portée par les grands canaux médiatiques – et en l'occurrence le photojournalisme.

Un premier temps de travail a ainsi consisté à reprendre la médiatisation des événements au cours du printemps 1968 par la presse magazine et par la presse quotidienne (bien que dans une moindre mesure, compte tenu d'un usage beaucoup plus congru de la photographie). Le feuilletage de ces publications a permis de constater des écarts évidents entre le traitement médiatique des événements par la presse magazine en 1968 et leur traitement dans cette même presse en 2008. En effet, d'une part, la mise en forme noir et blanc et rouge familière au lecteur de 2008 n'existe pas de façon dominante dans la presse de 1968 ; et, d'autre part, celle-ci affiche, de façon inattendue, une iconographie couleur conséquente, en particulier dans les numéros de *Paris Match* des mois de mai et juin 1968, magazine le plus influent de l'époque. L'uniformisation – ou du moins la proximité – stylistique des propositions visuelles en 2008 ne s'explique pas par des éléments techniques de l'histoire de la photographie de presse (pas de couleur en 1968) mais s'affirme comme le résultat potentiel d'une construction culturelle au cours des quarante cinq dernières années. L'hypothèse d'une élaboration, dans le temps, de cette mise en forme médiatique noir et blanc et rouge des événements de Mai 68 par des mécanismes culturels est alors devenu le fil conducteur majeur des recherches. Et il s'est rapidement imposé que cette élaboration était accompagnée d'une rhétorique de l'inédit couleur de Mai 68 dans l'univers professionnel du photojournalisme.

Une étape fondamentale du travail a, en effet, consisté à prendre la mesure d'un renversement de logique, à la suite de ce premier constat. L'absence déclarée d'une iconographie couleur de Mai 68 ne correspond pas à des pratiques professionnels avérées à la fin des années 1960 mais à des affirmations émanant du milieu professionnel lui-même. Celles-ci sont inscrites dans une histoire du photojournalisme en France, encore à un stade primitif de son écriture, s'appuyant massivement sur les témoignages de ses acteurs (avec toutes

les limites d'une telle élaboration). Dès lors, le récit mis en place quant à la médiatisation de l'histoire par la presse d'information illustrée n'est plus un repère mais un récit qu'il s'agit de déconstruire et de discuter en produisant de nouveaux arguments et de nouvelles ressources. S'inscrivant ainsi dans la lignée des travaux publiés dans la revue *Études photographiques*, créée et dirigée par André Gunthert, ces recherches se font les héritières immédiates des travaux de Thierry Gervais sur la photographie de presse au XIX^{ème} siècle.

L'une des principales difficultés de cette thèse, récurrente et qui s'est posée à plusieurs échelles, est celle de la circularité de processus culturels qu'il s'agit de décrire et de déconstruire, tout en y étant soumis soi-même. Il est, en effet, délicat de prendre la mesure du rôle des éléments de récits médiatiques dans une construction culturelle alors même qu'ils servent d'appui pour appréhender cette même construction. Le reversement des logiques et des récits qui construisent notre perception d'une pratique – au-delà du côté vertigineux qui peut s'en dégager – requiert du temps pour en mesurer toute l'ampleur. La compréhension, puis la description, de ce renversement logique ainsi que la compréhension de matériels jusqu'ici inédit – les fonds d'agences des années 1960 – est le fruit d'une maturation dans la durée du travail de recherche. Les échanges explicatifs nombreux avec les personnels travaillant dans ces fonds, la consultation et les manipulations régulières de ce matériel ont fait le reste. C'est pourquoi, il a finalement semblé judicieux d'opter pour un plan de thèse en trois grandes parties dont la première prend le temps de poser chacun des grands champs discutés par les démonstrations qui suivent et qui constituent dans les deuxième et troisième parties. L'introduction s'offrant alors davantage comme une présentation globale et succincte des choix méthodologiques effectués, des cheminements et des difficultés rencontrées au cours des recherches.

Les démonstrations, qui forment les deuxième et troisième parties, remettent en cause les évidences qui structurent la connaissance du photojournalisme en mettant à l'épreuve de Mai 68 chacun des clichés du traitement médiatique. Ce premier mouvement s'accompagne d'un second. L'accès à certaines archives matérielles de fonds des agences de la fin des années 1960 a permis d'approcher une compréhension structurelle – générale au moins – de ces fonds de photographies de presse ainsi que de leurs fonctionnements. Cette contextualisation de la production des images leur donne un statut d'images documentées, condition *sine qua non* pour discuter leur valeur documentaire.

Ces descriptions plus globales ont, enfin, donné accès à des logiques de fonctionnements structurels à l'origine d'usages et de gestions des images dans les entreprises médiatiques. Dès lors, d'une part, un déroulé de chapitres qui prennent le temps de la narration, s'est imposé dans l'écriture afin de permettre au déploiement de nouvelles logiques de convaincre. Et d'autre part, le travail, bien que focalisé sur l'étude de cas choisi, dégage *in fine* des mécanismes généraux qu'il est possible de généraliser. L'étude de cas Mai 68 s'est alors déployée en autant de strates, questionnant une à une les idées dominantes du photojournalisme et son traitement des événements historiques : usage documentaire de la photographie ou constructions éditoriales ; icônes ou représentations historicisées ; commémorations ou rétrospectives ?

Ces différents niveaux, dissociés d'abord par commodité et par habitude, se sont finalement recoupés à la faveur d'une structure de thèse raisonnablement chronologique, distinguant la période de la médiatisation des événements – quand ils forment l'actualité – au cours du printemps 1968, de la période de médiatisation des événements *a posteriori*, principalement traitée sous le mode de la célébration et/ou de la rétrospective.

L'accès à la matérialité des images et des fonds a fait pleinement partie du cheminement de la pensée pour comprendre des structures restées souterraines dans le récit dominant du photojournalisme qui a à cœur, pour construire son histoire, de ne mettre en avant que les « bonnes photos » et certains photographes, devenu(e)s parfois de véritables mythes porteurs de la profession. Or ces structures souterraines sont pleinement actrices des mises en forme médiatiques des événements à l'impact certain dans leur réception et installation dans l'espace culturel. La rencontre avec Sébastien Dupuy, alors rédacteur en chef des collections et des photographes pour le projet Sygma Initiatives à Corbis Sygma, a été déterminante dans ce cheminement. Les nombreux échanges et l'accès au matériel Corbis Sygma sur Mai 68 mais aussi sur l'agence Sygma ont ouvert la porte à une archive alternative au récit dominant qui entoure les images du photojournalisme. Au-delà de la séduction de l'archive, la compréhension de ce matériel dans son ensemble s'est avérée nécessaire afin d'espérer saisir les conditions de fabrication et de production des images de mai-juin 1968. L'agence Gamma domine le marché de l'image en 1968 avec Apis et Reporters Associés. Sygma n'est fondée qu'en 1973. Mais le descriptif de l'agence Sygma permet d'accéder à certaines logiques déjà à l'œuvre pendant la période Gamma, peu racontées au profit d'un autre récit culturel qui conditionne notre approche de ces images. Redonner une

place à ces logiques professionnelles permet alors de complexifier notre approche de ces images et d'en proposer de nouvelles conclusions quant à leur statut d'images des événements historiques : document, documentation ou représentation. Par ailleurs, la Fondation Caron récolte, conserve et donne accès – avec une largesse qu'il faut saluer – une archive abondante et relativement systématique sur le photographe Gilles Caron. Cette archive regroupe une documentation importante sur les aspects les plus connus du travail de photographe de presse des années 1970 en France mais aussi nombre de documents relatifs à des aspects professionnels moins attendus et plus confidentiels. Elle a permis d'explorer des pistes de recherches développées tôt dans le parcours de thèse et de confirmer souvent ce qui serait resté à l'échelle d'hypothèses fragiles sans elle.

Plusieurs pistes explorées n'ont finalement pas abouti ou n'ont pas pu être approfondies ; notamment quand des entretiens n'ont finalement pas eu lieu ou, plus encore, quand certaines ressources n'ont pas été vues. Il n'a pas été possible d'ouvrir les boîtes d'archives conservées à la photothèque de *Paris Match* pour les événements de Mai 68, et il a fallu se contenter de constater leur existence. Des entretiens avec différents professionnels ont été menés afin de corroborer les multiples observations avec le récit de pratiques professionnelles peu décrites. Ils ont été l'occasion d'entendre des logiques à l'œuvre, difficiles à percevoir avec le seul matériel publié ou édité. Ces entretiens sont, pour la plupart, reproduits intégralement en annexes, laissés tels quels. Cette documentation, mise à disposition pour d'autres projets, ratifie le poids et les effets de réception des constructions culturelles sur nos perceptions de ce milieu et ces images. Elles sont en soi un témoignage des effets de constructions culturelles dans la mesure où la perception du photojournalisme évolue au fil du temps comme il est possible de s'en rendre compte dans les échanges menés.

Dans la même logique, et pour rendre perceptibles ces cheminements qui se proposent de restituer des effets de constructions médiatiques, l'iconographie proposée dans ce travail est abondante⁵. Dans un contexte caractérisé par la pénurie d'archives, le travail de collecte puis d'organisation d'archives

5 Les légendes des images n'offrent pas toutes le même degré de précision. Certaines sont moins détaillées, fonction de la raison de la mobilisation de l'image (et parfois de leur degré de notoriété comme c'est le cas pour les grandes icônes du photojournalisme). Par ailleurs, plusieurs légendes proviennent du travail d'editing de ces images en agence, souvent succinct et généralisant, comme je le discute dans les chapitres 4 et 8.

(avant même leur analyse) fait partie intégrante des recherches. Elles constituent une documentation digne d'être montrée et partagée. Elles composent, par ailleurs par leur ensemble, une iconographie alternative à l'iconographie attendue du photojournalisme qui participe, en elle-même, à restituer une place à d'autres aspects du système médiatique dans notre culture. Par ailleurs, ces images – qui parfois, sont plus proches de la prise de note visuelle – sont absolument constitutives des démonstrations proposées : il est donc nécessaire de les voir et de les regarder. Qu'elles soient des photographies ou des occurrences éditoriales dans différentes publications, observer le travail éditorial dont elles font l'objet suppose d'y accéder. Enfin, les mécanismes culturels décrits reposent sur des effets de réception dus à des répétitions, à l'accumulation – voire à la prolifération – des images et des mises en formes médiatiques jusqu'à élaborer une culture visuelle des événements. L'abondance de l'iconographie espère, par un effet de mimétisme et à une moindre échelle, *montrer* ces mécanismes.

Compte tenu de la dimension narrative adoptée dans ce travail, l'introduction reste succincte et la première partie est consacrée à un exposé développé des cadres culturels dans lesquels prend place ce projet. Le premier chapitre raconte comment la perception culturelle de la photographie comme image distincte des autres l'associe à un idéal d'objectivité, hérité dans un premier temps du monde scientifique (au XIX^{ème} siècle). Elle s'inscrit, par la suite, dans le cadre de la presse d'information illustrée avec cette acception.

Puis, un deuxième chapitre revient sur le choix emblématique de Mai 68, événement historique dont l'historiographie discute vivement les multiples strates narratives dont il est l'objet ainsi que le rapport aux médias quant au récit construit. Mai 68 s'offre comme suffisamment événementiel pour être matriciel et incarner un cas d'école précis, dont les analyses peuvent aussi être généralisées. L'événement marque, par ailleurs, l'histoire du photojournalisme lui-même en France. La construction de l'objectivité photographique est, de plus, réinvestie par le milieu du photojournalisme au cours des années 1960 dans un contexte de renouveau de cette profession. Dans ces descriptions, les termes « photoreporter » et « photoreportage » impliquent une hiérarchie des pratiques professionnelles telle qu'elle est racontée par la profession. Elle correspond, par ailleurs, à une perception un peu plus tardive du métier de photographe de presse que la période des années 1960. Le terme adopté de « photojournaliste » offre l'avantage de renvoyer à une pratique professionnelle de manière plus neutre, plus ouverte et plus adaptée à

l'époque étudiée. Enfin, le chapitre 3 décrit les sources de ce travail : du côté de la presse, fonction de l'histoire de la presse, et du côté de la production photographique en détaillant les conditions de consultation de ces fonds. Une première description de l'ensemble des fonds consultés, synthèse de l'appréhension d'un matériel nouveau ou peu connu, rejoue le parcours d'une sensibilisation à des logiques professionnelles et industrielles – entrepreneuriales au moins – non perceptibles (et non certifiables) en restant à l'échelle des seules images reçues.

La deuxième partie revient sur la médiatisation de Mai 68 en 1968 par la presse magazine principalement. Elle met en évidence le rôle déterminant de *Paris Match*, hebdomadaire à l'impact dominant à l'époque. Un premier chapitre dans cette deuxième partie (chapitre 4) redonne une place aux producteurs d'images – en l'occurrence les agences de photographie –, entreprises souvent marginalisées des processus de médiatisation des événements alors même qu'elles en sont un maillon indispensable et dont les logiques d'entreprise et de rentabilité influent directement la mise en récit de l'évènement par les médias et le photojournalisme. Par pragmatisme, c'est sur ce qui est disponible et mis à disposition que s'appuient ces analyses. Dans la mesure où il n'est pas possible d'avoir accès à l'ensemble des documents attenants à ces activités professionnelles, la reconstitution des façons de faire et des logiques spécifiques à l'œuvre est une reconstitution proposée à partir de plusieurs archives et d'entretiens. Ces sources « nouvelles » sur le photojournalisme permettent de comprendre des fonctionnements aux conséquences certaines sur le traitement médiatique des événements, ici de mai-juin 1968. Les éléments de compréhension d'un système médiatique de production, édition, utilisation et valorisation plus ample contextualise l'existence de ces images dans l'espace public et culturel. Le chapitre 5 revient, à la faveur du feuilletage des publications de mai et juin 1968, sur la description d'une photographie document dans ses usages médiatiques. Il met en lumière la chaîne éditoriale et le travail d'éditorialisation des images par le prisme desquels sont racontés les événements dans la presse magazine dans le courant de leur actualité. Le chapitre 6 discute, de son côté, la notion d'icônes en s'appuyant sur les trois photographies les plus célèbres de Mai 68 et leurs différentes publications.

Enfin, la troisième partie s'attache à décrire et analyser la médiatisation de Mai 68 après les événements du printemps 1968. Les dates anniversaires, en

particulier décennales, s'affirment comme des repères clé dans des processus culturels complexes aux acteurs multiples. La mémoire visuelle de Mai 68 est ainsi plutôt en noir et blanc. Non pas que les images couleur n'existaient pas mais bien parce que cette esthétique propre au photoreportage des années 1970 est restée durablement ancrée dans les mémoires par le fait de répétitions multiples. La valorisation culturelle du photojournalisme et de certaines de ses images concurrencent alors directement le récit historique des événements quand l'économie de l'archive photographique entre en jeu pour expliquer la réutilisation massive du même matériel iconographique au cours des célébrations de Mai 68.

PARTIE 1
HISTOIRE CULTURELLE,
IMAGES DE MAI 68
ET PHOTOJOURNALISME

CHAPITRE 1.

CONSTRUCTION DE L'OBJECTIVITÉ

(PHOTO)JOURNALISTIQUE

ET HISTOIRE CULTURELLE

A. La presse d'information : objectivité et déontologie professionnelle

1. La prégnance d'un récit professionnel

Deux ouvrages collectifs ont récemment été publiés dans la volonté et l'ambition de faire un point historiographique¹ sur l'histoire de la presse en France. Une première historiographie, prise en charge par des professionnels de la presse², a été, d'une part, l'occasion pour les acteurs de la presse d'exposer ce qu'ils considèrent et défendent comme des caractéristiques de leur pratique ; et, d'autre part, un moyen de revendiquer et de légitimer ces caractéristiques :

1 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011 ; Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011.

2 « Une histoire scientifique de la presse et des journalistes a été progressivement constituée depuis le Second Empire (1852-1870). Œuvre de journalistes dans un premier temps, elle a été prise en charge par les historiens depuis près d'un siècle. [...] La presse a connu depuis la monarchie de Juillet (1830-48) une expansion considérable : le nombre de journaux s'est accru, leur lectorat plus encore, l'influence de la presse n'a cessé de s'étendre et son rôle de « médiation » s'est profondément transformé. Un nécessaire besoin de repérage et d'histoire en résulte. Le contexte politique du Second Empire l'accentue : la très répressive législation sur la presse et la rétraction du débat public qui s'ensuit engagent à une réflexion historique et critique sur le rôle des journaux. », Patrick EVENO, Gilles FEYEL, Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d'histoire de la presse française », in Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *op.cit.* p. 15-16. Je souligne.

« Emanant le plus souvent d’auteurs venus du monde de la presse qui cherchent dans le recours à leur propre histoire un moyen de renforcer et de légitimer leur profession, cette première historiographie est essentielle [...] Outre l’indispensable travail de repérage et d’inventaire des titres, *ces travaux sont surtout dominés par deux questions*: celle de *la liberté et de la législation* d’une part, celle de *la moralité et de la légitimité du pouvoir de la presse* d’autre part. [...] Dans les deux cas, l’accent est porté sur l’émergence des journaux comme acteurs politiques autonomes et légitimes. [...] En dépit de la liberté acquise par la loi de juillet 1881, l’histoire de la presse reste dominée par les travaux des «professionnels» qui s’efforcent de justifier la liberté et l’autorité peu à peu acquises par les grands quotidiens, en même temps qu’ils offrent des clefs d’accès à un univers devenu de plus en plus complexe³. »

Ce premier récit professionnel concernant le journalisme – et le photojournalisme, à sa suite – est peu à peu contrebalancé par d’autres approches (en particulier scientifiques) mais il reste encore très largement dominant : le journalisme continue d’être un objet d’étude à faible légitimité culturelle et scientifique. Les instances du journalisme maîtrisent, par définition, les outils de leur propre diffusion voire de leur promotion médiatiques. La puissance des outils et canaux de transmission de cette historiographie constitue un obstacle supplémentaire à la mise en place comme à l’écho d’approches intellectuelles différentes de ce domaine culturel. Les réflexions sur le journalisme doivent ainsi composer avec ces caractéristiques et les conditions qui président à son existence.

Or, ce récit professionnel dominant structure traditionnellement l’histoire du journalisme autour d’une série de lois qui en définissent la pratique par deux caractéristiques fondamentales et constitutives de cette identité professionnelle : la déontologie et l’objectivité journalistiques. Celles-ci justifient les ambitions démocratiques revendiquées dans ces professions.

2. La Déontologie

Le débat autour de la déontologie de la profession est présent dès les origines⁴

3 Patrick EVENO, Gilles FEYEL, Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d’histoire de la presse française », p. 15-27, Introduction à Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l’histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011. p. 16.

4 Gilles FEYEL, « Aux origines de l’éthique des journalistes. Renaudot et ses premiers discours éditoriaux (1631-1633) », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 175-189. Il conclut : « Incontestablement, et cet exemple tendrait à le prouver,

de la presse et particulièrement lors de l'émergence au XIX^{ème} siècle d'une nouvelle presse : se revendiquant presse d'information – par opposition à la presse d'opinion alors en place –, celle-ci est en quête de légitimation du pouvoir et de l'autorité qu'elle s'attribue ainsi que de justifications de l'impartialité qu'elle revendique. Une série de lois viennent baliser les droits et les devoirs des journalistes et s'affinent tout au long du XX^{ème} siècle. Ces lois, et les codes de déontologie qu'elles construisent, sont – ainsi que plusieurs historiens de la presse française les présentent⁵ – constitutives du processus de professionnalisation du journalisme. L'argument éthique comme élément de définition participe à la professionnalisation de la pratique journalistique parce qu'il fonctionne, de plus, comme élément de distinction vis-à-vis des amateurs⁶. Les notions d'éthique et de déontologie établissent ainsi la définition du journalisme dès les débuts de la profession⁷. Puis, les histoires de la presse – suivant la chronologie – stipulent que ces notions font l'objet de discussions à chaque étape de son histoire voire de polémiques⁸. Cette

c'est bien l'éthique qui fonde le journalisme, qui crée le journaliste. » p. 188.

5 Dans la description des journalistes qu'il propose en 1993, l'historien des médias Christian Delporte isole quatre axes de réflexions quant à leur progressive professionnalisation : la question éthique est le quatrième. Cf. Christian DELPORTE, *Les journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999. p. 14. De même, il consacre à cette question le premier numéro de la revue d'histoire des médias qu'il fonde en 2003 : « Interdits. Tabous, transgressions, censures. », *Le Temps des Médias* n°1, 2003, avec la participation des historiens de la presse Gilles FEYEL, Thomas FERENCZI et Jean-Marie CHARON (en une forme de réflexion chronologique sur cette question). Cf. aussi l'ouvrage qu'il codirige la même année: Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003.

6 Gilles FEYEL, « Aux origines de l'éthique des journalistes. Renaudot et ses premiers discours éditoriaux (1631-1633) », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 175-189. « À la fin du XIX^e siècle, avec leur multiplication, contemporaine de l'industrialisation de l'information et de l'avènement du média de masse, les journalistes prennent conscience d'une identité professionnelle qu'ils définissent difficilement : voilà une profession où l'on entre sans diplôme ni apprentissage spécifique, mais une profession salariée dont il importe d'exclure les « amateurs », ces gens qui écrivent dans les journaux sans en faire l'essentiel de leurs occupations, sans en recevoir l'essentiel de leurs revenus. Il leur est bien plus facile de se définir par leur fonction sociale et par les exigences éthiques de leur pratique journalistique. », p. 175.

7 Thomas FERENCZI, « L'éthique des journalistes au XIX^{ème} siècle », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 190-199. Daniel CORNU, *Éthique de l'information*, PUF, Que sais-je ? 1997 ; *Journalisme et vérité. Pour une éthique de l'information*, Labor et Fides, 1994, réactualisée en 2009.

8 Cf. Patrick EVENO, Gilles FEYEL et Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d'histoire de la presse française », p. 15-27, in Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011. Notamment p. 21. Ou, Jean-Marie CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 200-210. Jean-Marie Charon a, par ailleurs, rédigé « un rapport sur la

question – fondamentale puisque constitutive de la définition d’une identité professionnelle – n’est ainsi jamais définitivement établie ni même résolue et fait l’objet de constantes (re)négociations. De fait, elle se heurte à la notion sacralisée de la liberté de la presse et l’équilibre est fragile entre le souhait de règles qui régissent et constituent une spécificité professionnelle et la liberté d’expression dont les journalistes se réclament et qu’ils ne veulent pas entraîner⁹. Aujourd’hui, la déontologie journalistique fait partie des enseignements dans la formation des étudiants en écoles de journalisme¹⁰.

3. Série de lois pour baliser les droits et les devoirs des journalistes

Il est devenu usuel de raconter l’histoire de la presse en s’appuyant sur une série de lois qui balisent les « droits et devoirs » des journalistes, toutes participant à la définition progressive de la profession¹¹. La loi de juillet 1881 sert

déontologie de l’information remis en 1999 à Catherine Tasca, ministre de la Culture et de la Communication », cité par Fabrice D’ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010), p. 363. Chapitre 8 « Un monde médiatique en mouvement » (p. 330-383) « Déontologie ou culture d’entreprise ? » (p. 363-365). Rapport disponible sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/charon/decalage.htm>.

9 « En fait, la question déontologique se heurte à deux obstacles. Le premier consiste à la réduire aux problèmes purement moraux où la fonction de journaliste est prise en défaut (enrichissement, « ménages », relations avec le monde de la publicité, course au sensationnalisme, etc.), en laissant de côté tout ce qui relève de la construction même de l’information. Le second est la méfiance instinctive des journalistes à l’égard d’une codification contraignante de la profession et de l’intervention de l’État considérée par nature liberticide. En 1982, les médias se sont unanimement élevés contre des projets prévoyant de donner à la Haute Autorité des compétences dans le domaine déontologique. Ils ont eu gain de cause et, aujourd’hui, le CSA, malgré les nouveaux moyens que lui offre la loi d’août 2000 sur la communication audiovisuelle, ne peut guère aller au-delà de recommandations en matière d’information. Toute remise en cause de la très libérale loi de 1881 est jugée intolérable, et l’État se borne à légiférer à la marge, comme en 1986, avec l’interdiction, pour toute entreprise éditrice et ses collaborateurs, « de recevoir ou de se faire promettre une somme d’argent, ou tout autre avantage, aux fins de travestir en information de la publicité financière. », in Fabrice D’ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010). p. 363-364.

10 Le Centre de Formation et de Perfectionnement du Journalisme a ainsi, et par exemple, publié plusieurs guides dont : *Abrégé du droit de la presse*, 4ème éd. entièrement revue et complétée, coll. Les guides du CFPJ, 1994 ; et CFPJ, *Les Droits et les devoirs du journaliste. Textes essentiels*, 1992. Cf. aussi Syndicat National des Journalistes, Livre blanc de la déontologie des journalistes, Paris, 1993. Cité en bibliographie par Cyril LEMIEUX, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, collection Leçons de choses, Éditions Métailié, 2000.

11 Cf., par exemple, Gilles FEYEL, *La Presse d’information en France des origines à 1944*.

de premier repère : elle établit la liberté et les responsabilités de la presse ainsi que la liberté d'expression¹². À partir de la loi du 10 mars 1918, qui correspond à la fondation du Syndicat des journalistes, devenu le Syndicat National des Journalistes (SNJ) en 1927, les négociations sont menées par ce syndicat. Il joue son rôle de régulateur dans la définition de la profession et en assume, de plus, la protection et la défense :

« Le syndicat, dirigé à partir de 1922 par Georges Bourdon, journaliste au *Figaro*, a deux préoccupations : la défense d'une morale professionnelle par la rédaction d'une charte des devoirs professionnels, et la défense des droits professionnels, par la définition du journalisme professionnel¹³. »

1918 correspond, par ailleurs, à la rédaction d'une « charte des devoirs professionnels des journalistes français ». Remaniée en 1938¹⁴ puis en 1971, elle est alors surnommée Charte de Munich et devient la déclaration des droits et des devoirs du journaliste¹⁵. Signée par tous les autres syndicats de journalisme et par les six pays signataires du marché commun européen, elle s'affirme comme le « premier texte international formulant les principaux principes déontologiques¹⁶. ». Après un préambule sur la liberté d'expression et le droit à l'information de tout être humain, explicitant ainsi le lien de cette profession à la démocratie, le texte définit dix devoirs et cinq droits fondamentaux des journalistes. La charte de Munich de 1971 – réactualisée à quelques occasions – constitue désormais un repère pour l'ensemble de la profession quand bien même elle n'est pas toujours scrupuleusement suivie¹⁷.

Histoire politique et matérielle, Paris, Ellipses, 1999. En particulier, p. 159-162 : « Le syndicat des journalistes et la loi de 1935 ». Jean-Marie CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 200-210.

12 Cf., par exemple, la chronologie établie par Patrick EVENO dans le catalogue de l'exposition (du 11 avril au 15 juillet 2012, BNF), *La Presse à la Une. De la Gazette à Internet*, sous la direction de Philippe MEZZASALMA, avec la collaboration de Benjamin PRÉMEL et Dominique VERSAVEL, Paris, BNF, 2012.

13 Gilles FEYEL, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire matérielle et politique*, Paris, Ellipses, 1999, p. 160.

14 Disponible sur le site du SNJ : <http://www.snj.fr/spip.php?article65>.

15 Disponible sur le site de la CFDT : <http://www.journalistes-cfdt.fr/charte-1918/charte-de-munich.html> ; ou sur le site du SNJ : <http://www.snj.fr/spip.php?article2016>.

16 Jean-Marie CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », p. 200-210, *Le Temps des Médias* n°1, 2003, p. 205.

17 « La déontologie relève toujours de la conscience individuelle, et la profession, pas plus qu'autrefois, n'est prête à se plier à un quelconque organe de régulation éthique, fût-il corporatif. La [sic] code du SNJ de 1918, révisé en 1938, et complété en 1971 par la charte de

Entre-temps, en 1935, la loi Guernut-Brachard, qui fait suite au rapport Brachard¹⁸, assure la reconnaissance du statut particulier des journalistes, par la création de la Commission de la Carte de presse. Cette institutionnalisation de la profession marque aussi les prémices de l'intérêt des historiens pour ce domaine et ouvre alors la voie à une histoire scientifique du journalisme¹⁹.

4. L'objectivité journalistique : s'inspirer du nouvel idéal épistémique du XIX^{ème} siècle

La notion d'objectivité est la seconde caractéristique revendiquée comme constitutive de son processus de professionnalisation par l'historiographie professionnelle de la presse d'information. Le XIX^{ème} est le siècle de « l'émergence et du remarquable développement de l'objectivité scientifique²⁰ ». Les

Munich, reste une référence collective qui s'impose sans contrainte. Néanmoins, un nouveau phénomène est apparu dans les années 1990 : l'adoption de règles morales codifiées au sein des rédactions. Après *Ouest-France* et *Libération*, pionniers en la matière, d'autres journaux ont défini des chartes de rédaction : *L'Alsace*, *La Croix*, *Nord-Éclair*, *La Nouvelle République*, *L'Union*, etc. Depuis 1994, TF1 dispose de sa propre charte. Des textes semblables ont été rédigés à France 3 ou RFI. De telles démarches, qui lient patrons et journalistes autour d'une même « culture d'entreprise », montrent néanmoins leurs limites : les codes existent souvent là où les problèmes sont les moins aigus et mêlent fréquemment aux principes déontologiques des éléments purement techniques, allant jusqu'à préciser le corps du titre de l'éditorial ou le caractère des échos.

Au-delà, d'autres initiatives ont été prises, comme la formation systématique et régulière au droit à l'information ou à la déontologie (France 2, France 3, Radio-France, *Libération*, *Le Dauphiné libéré*). Ont également émergé des structures de réflexion, d'échange et de maîtrise des contenus : « comité de rédaction » et réunions quotidiennes des chefs de service au *Monde* ; rencontres périodiques entre la direction de la rédaction et les syndicats ou la société des rédactions à France 2 ; réunions des cadres de la rédaction à TF1. Par ailleurs, s'inspirant des expériences nord-américaines, certains journaux ont créé une fonction spécifique, celle du médiateur, relais entre la rédaction et les usagers. *Le Monde* a montré l'exemple en 1994, avant RFI, France 2 et France 3, en 1998. Et, dans les écoles de journalisme, la déontologie est désormais un élément reconnu de la formation professionnelle.

Néanmoins, ces initiatives restent souvent très en retrait par rapport à d'autres pays européens (conseil de presse) et sont généralement amorcées par la direction des journaux. Elles ne règlent donc pas toutes les questions, laissant notamment en suspens celle des rapports avec le public, peu associé à la réflexion, si ce n'est par les biais des rares médiateurs. », Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010), p. 364-365.

18 Disponible et téléchargeable sur le site de la CCIJP (Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels) : <http://www.ccijp.net/article-2-rapport-brachard.html>.

19 Patrick EVENO, Gilles FEYEL et Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d'histoire de la presse française », p. 21, in Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011.

20 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, Paris, Presses du Réel, 2012 (trad.).

chercheurs anglo-saxons Lorraine Daston et Peter Galison montrent comment, au cours de ce siècle, celle-ci se constitue comme nouvel idéal épistémologique. Cette « nouvelle forme de vision, impartiale, aveugle et sans réflexion, qu'on appelle l'objectivité scientifique²¹ » se substitue à la recherche de la mise en évidence de la perfection de la nature et le souhait de sa représentation archétypale, idéal de « vérité d'après nature » qui dominait les sciences jusqu'alors.

Comme l'explique Thomas Ferenczi, ancien journaliste au *Monde*, la nouvelle forme de presse, pour se définir, s'inspira directement de ces nouvelles aspirations, de ces nouveaux positionnements et de ces nouvelles méthodes prônées dans les sciences :

« Cette méthode à laquelle les journalistes doivent s'initier, plusieurs livres sur le journalisme l'exposent ou la codifient dans ces années-là ; sans la formaliser comme dans les protocoles scientifiques, mais en définissant les principes qui la fondent et en décrivant les pratiques qu'elle rend possibles. [...] Ainsi le reportage peut prétendre à l'objectivité parce qu'il donne la priorité aux faits plutôt qu'aux passions. Quant à l'interview, elle a, de la même façon, pour les journalistes valeur documentaire. La méthode, c'est l'intérêt pour le document, le propos authentique, l'événement brut, ou supposé tel²². »

Le journalisme d'information s'appuie sur le récent modèle des sciences expérimentales pour gagner en légitimité et l'objectivité, notion issue du monde des sciences, s'importe alors dans le journalisme :

« [...] c'est l'idée de vérité associée à l'idée de méthode qui fait l'originalité de la nouvelle éthique du journalisme, c'est la *prégnance du modèle scientifique* qu'induit cette association, c'est, en fin de compte, l'idée d'objectivité comme méthode pour accéder à la vérité²³. »

Au fondement de l'éthique et de la déontologie journalistiques, l'objectivité construit ainsi une perception hiérarchisée de la profession – qui distingue de plus ou moins bonnes presses, de plus ou moins bons journalismes et journalistes – selon une échelle de valeur interne à la profession²⁴.

Édition originale *Objectivity*, New-York, Zone Books, 2007. p. 15.

21 Ibid. p. 23.

22 Thomas FERENCZI, « L'éthique des journalistes au 19^{ème} siècle », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 190-199. p. 193-4-5. Thomas FERENCZI, *Le Journalisme*, Paris, PUF, Que sais-je ? 2005.

23 Ibid. Je souligne.

24 Éric LAGNEAU, *L'objectivité sur le fil. La production des faits journalistiques à l'Agence France-Presse*, thèse de doctorat, IEP de Paris, 2010. Disponible sur : <http://www.sudoc.fr>

5. La photographie, document au service de l'objectivité journalistique

La description professionnelle d'une presse d'information objective et impartiale énonce alors son adoption de la photographie sous le mode de l'évidence. Celle-ci aurait, en effet, été un instrument attendu par la presse d'information pour servir son idéal d'objectivité :

« L'association de la photographie et de la presse dans la conception du journal illustré puis du magazine a souvent été présentée comme un phénomène inéluctable. *Il est communément admis que l'objectivité supposée de l'enregistrement photographique ne pouvait manquer de rencontrer la quête de l'impartialité de la presse d'information.* Ce discours apparaît dès les années 1840 sous la plume des journalistes de *L'Illustration*. Dans la préface du premier volume semestriel, l'auteur déclare que « *L'Illustration* sera, en un mot, un miroir fidèle où viendra se réfléchir, dans toute son activité merveilleuse et son agitation variée, la vie de la société au dix-neuvième siècle ». Quelques années plus tard, « un utopiste » décrit un « journal modèle » et souhaite une pratique journalistique « droite et impartiale ». En 1850, pour convaincre les lecteurs sceptiques de l'existence de la Californie, Adolphe Joanne accompagne son article de gravures réalisées « d'après une épreuve daguerrienne » qu'il présente comme une « série de preuves » au « témoignage irrécusable ». Ces propos participent des discours de légitimation d'acteurs qui s'affranchissent du journalisme d'opinion pour développer une presse d'information²⁵. »

Dans le contexte de l'affirmation d'une presse d'information neutre et objective – intermédiaire transparent entre les faits et les lecteurs, par opposition à une presse d'opinion –, les exigences demandées au texte sont *naturellement* transposées aux images et la photographie incarne *naturellement* cette image objective. En effet, les aspects mécaniques de la photographie suggèrent ce potentiel et les vertus documentaires de cette image d'enregistrement la rendent susceptible de porter l'information comme peut le faire un texte. L'intégration d'images photographiques dans *L'Illustration*, par exemple, est de fait exposée au nom de cette vertu et pour un tel projet éditorial :

« Depuis sa création en 1843, *L'Illustration* justifie l'usage des images dans les mêmes termes. [...] [Il] suit alors la politique

fr/148389805. Extrait et résumé : <http://www.histoiredesmedias.com/L-objectivite-sur-le-fil-La.html> ou <http://figuresmediatiques.hypotheses.org/185>.

25 Thierry GERVAIS, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. p. 10-11. <http://culturevisuelle.org/blog/4356>. Je souligne.

générale du journal qui consiste à réduire l'espace entre la réalisation d'un fait et sa perception par le lecteur. [...] Dans cette démarche, les gravures proposeraient une médiation plus directe, supprimant la distance intellectuelle entre le spectateur et l'événement²⁶. »

B. Construction culturelle et histoire de la photographie

1. « cadres interprétatifs²⁷ » et processus historiques : lecture de la photographie comme phénomène objectif

Les professionnels de la presse ont construit leurs usages de la photographie en réaction au contexte culturel dans lequel ils évoluaient et à la place qu'elle prenait au sein de celui-ci d'une manière générale. Cet usage – social – d'une nouvelle technologie est tributaire de l'évolution du paradigme de compréhension culturelle de la photographie elle-même. Or, celle-ci se construit très progressivement une place au XIX^{ème} siècle. Une place régulièrement renégociée, pour laquelle son processus mécanique, l'authenticité et l'objectivité éventuelles des images qu'une telle mécanique produit, jouent un rôle pour sa compréhension, son appréciation et sa légitimation comme mode de représentation :

« Comme celle de toute pratique, l'histoire de la photographie n'est pas seulement constituée par une succession d'étapes techniques modifiant les capacités disponibles, mais par la for-

26 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », dans Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 853.

27 Selon une expression d'André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 28-48. p. 30.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index205.html>.

mation et la circulation de cadres interprétatifs, qui en déterminent l'usage²⁸. »

Or, la construction de l'objectivité en science passe par son rapport aux images. Entendue comme image issue d'une mécanique, la photographie va jouer un rôle dans l'intronisation de l'objectivité scientifique comme nouveau paradigme épistémologique. Et, d'autre part, une conjonction de faisceaux culturels, parmi lesquels, le souhait d'institutionnaliser la photographie pour certains de ses partisans, va conduire à lire la photographie comme phénomène objectif.

a. La construction de l'objectivité scientifique

Dans les années 1850²⁹, le rendu photographique confronte les scientifiques à ce que Lorraine Daston et Peter Galison nomment « le choc de l'objectivité³⁰ ». Le contact avec des images photographiques permet de prendre conscience de deux phénomènes par l'effet de la comparaison. D'une part, les scientifiques mesurent la part d'interprétation – voire de projection personnelle – qui existait dans leur précédent régime de représentations des sciences. Leurs dessins, qui correspondaient à l'idéal de « la vérité d'après nature », répondaient à la recherche d'une perfection archétypale et idéalisée des éléments de la nature, en un désir scientifique d'universalité. D'autre part, cette prise de conscience conduit à imaginer une façon nouvelle de regarder la nature. Les scientifiques perçoivent, en effet, la possibilité d'un mode nouveau d'observation des phénomènes naturels qui suppose, au contraire du précédent, la non-intervention de l'observateur. Ce nouvel idéal épistémologique se construit tout au long du XIX^{ème} siècle. Il exige une réforme de la vision mais aussi, et par voie de conséquence, un profil particulier de scientifique, prêt à l'effacement de soi et capable de regarder *véritablement* la nature, jusque dans ses imperfections et ses singularités. La nouvelle posture idéale – sorte de « vision aveugle » – souhaite ainsi éviter toute intervention humaine dans le fait observé et c'est « le produit de cette double réforme du soi et de

28 André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 30.

29 « [une] forme d'objectivité scientifique fondée sur l'image n'apparut timidement qu'au milieu du XIX^{ème}, avant de se développer par la suite avec une intensité croissante. », in Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op. cit.* p. 147.

30 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.* Prologue, « Le Choc de l'objectivité », p. 15-23.

la vision [qui] a pris le nom d'objectivité scientifique³¹. ».

Cette nouvelle forme de sciences conduit au besoin de classifications (elles sont des formes d'organisation des singularités de la nature et de sa diversité) ainsi qu'à celui de systématisation (par la mise en place de protocoles, en particulier expérimentaux), comme garanties de l'objectivité recherchée. Mais aussi, « «Laisser parler la nature» [...] [ce] mot d'ordre de la nouvelle objectivité scientifique [...] entraîna une inversion des valeurs dans le mode de fabrication des images scientifiques³². ». En effet, ce modèle des sciences de l'observation, qui exige le retrait du savant devant ce qu'il observe, va valoriser l'idée d'une restitution visuelle mécanique de l'observation. Le terme « mécanique » se trouve alors investi de connotations positives qu'il n'avait pas jusque-là³³. La quête d'une image objective de la nature – c'est-à-dire d'une image qui ne peut être soupçonnée d'intervention humaine – trouve ainsi sa résolution dans le principe de l'image produite mécaniquement :

« Se méfiant de la médiation humaine entre la nature et sa représentation, les chercheurs se tournèrent vers des images produites mécaniquement. [...] Obsédés et alarmés par le caractère subjectif de leurs propres représentations, les scientifiques trouvèrent une consolation éthico-épistémique dans l'image mécanique, grâce à laquelle ils pouvaient réaliser l'acte suprême – éliminer leur volonté – ou recourir à des méthodes et des machines qui ne faisaient pas intervenir la volonté. Ils pouvaient ainsi être sûrs qu'aucune forme d'intelligence ne viendrait perturber l'image³⁴. »

L'idée que la production d'une image de l'observation par un procédé mécanique préserve d'une intervention humaine dont les scientifiques devaient désormais savoir se garder, conduit ceux-ci à « [s'assurer] le concours d'instru-

31 Ibid p. 145.

32 Ibid. p. 143.

33 Ibid. p. 162.

34 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.* p. 143, puis p. 163.

« [...] [le] projet éthico-épistémique [...], à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, visait à réaliser une objectivité mécanique fondée sur l'image. On entend par *objectivité mécanique* le désir impérieux de réprimer toute intervention volontaire de l'artiste-auteur en mettant en place des méthodes capables d'imprimer la nature sur la page suivant un protocole strict, voire automatique. Pour ce faire, on pouvait soit utiliser une vraie machine, soit imposer aux individus des gestes mécaniques, comme la technique du calque. Quel que soit le mode de fabrication choisi, la prise de distance avec l'auteur-artiste interprète et interventionniste du XVIII^{ème} supposait la plupart du temps (mais pas toujours) de fixer son attention sur la reproduction d'objets individuels, et non de types ou d'idéaux. » (p. 144).

ments d'enregistrement automatiques, d'appareils photo, de moules de cire et d'une multitude d'autres dispositifs, dans le but quasi fanatique de créer toutes sortes d'images d'atlas³⁵. ». Une ambition contextuelle – L. Daston et P. Galison insistent :

« L'installation de l'équipement, le travail sur la composition, le maniement de l'appareil photo ou le développement de l'image avaient beau être des opérations complexes, le procédé était (*dans le contexte culturel de l'époque*) jugé plus simple que celui d'utiliser du papier et un crayon. C'est la raison pour laquelle on parlait d'image «mécanique»³⁶. »

Et, par ailleurs, une ambition résolument idéale :

« L'objectivité mécanique a-t-elle jamais été complètement réalisée? Bien sûr que non. Ses partisans étaient conscients d'avoir affaire à un idéal régulateur. La représentation objective leur servait de point de repère dans leurs domaines scientifiques³⁷. »

Dans un tel cadre, le medium photographique est l'un des instruments d'enregistrement automatique³⁸ parmi d'autres auxquels recourent les scientifiques : la photographie n'est pas l'outil mécanique de représentation par excellence de cet idéal d'objectivité. Et pour mécanique qu'elle soit, l'image photographique ne s'affirme pas comme la représentation visuelle absolue de cet idéal :

« Le photographique et le mécanique n'étaient pas coextensifs, et le passage d'une représentation qui faisait l'éloge de l'intervention à une représentation qui la dédaignait n'a pas été causé par la photographie. [...] *L'objectivité n'impliquait pas la photographie ; la photographie n'impliquait pas l'objectivité*³⁹. »

35 « ... l'objectif était de débarrasser les images de toute intervention humaine. », Lorraine DASTON et Peter GALISON, *op. cit.*, p. 144.

36 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.*, p. 162. Je souligne.

37 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.*, p. 145. Cet idéal ne s'est, par ailleurs, pas imposé de lui-même et a fait l'objet de nombreux débats entre scientifiques au cours du siècle. Cf. notamment le début du chapitre 3 « L'objectivité mécanique (p. 137-222) », « Voir clair » (p. 137 à 149).

38 À l'époque, « mécanique » signifie à la fois le procédé de prise de vue (« production automatique ») et la duplication pour la diffusion à l'identique (« multiplication «automatique» »). La photographie représenta d'abord l'archétype du premier sens (production automatique) ; et à partir des années 1880, elle est également associée au second sens.», Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op. cit.* p. 159 à 163.

39 *Ibid.* p. 163, puis p. 188. Je souligne.

L'équation d'une équivalence entre la notion d'objectivité et la photographie ne résiste pas à l'analyse historique des deux historiens des sciences anglo-saxons. La photographie joue un rôle dans les bouleversements épistémologiques qui touchent les sciences au XIX^{ème} siècle mais elle n'en est pas pour autant la cause. Par ailleurs, cela ne fait pas d'elle une image systématique de cette objectivité et moins encore une image, par essence, objective :

« La course à l'objectivité était-elle simplement due à la fascination qu'exerçait [la photographie] ce nouveau médium? Aussi séduisante que soit cette explication, les faits tendent à prouver le contraire. Loin d'être l'insensible force motrice de l'histoire de l'objectivité, l'image photographique ne se réduisait pas complètement à la vision objective ; la photographie pouvait aussi être transformée, critiquée, coupée, collée, retouchée et améliorée. En fait, *le rapport entre objectivité scientifique et photographie ne va pas de soi*. Toutes les images objectives n'étaient pas des photographies, de même que toutes les photographies n'étaient pas *ipso facto* considérées comme objectives⁴⁰. »

Ainsi, la photographie *accompagne* les bouleversements multiples qui touchent les sciences au cours du XIX^{ème} siècle. Elle participe à la mise en place du paradigme de l'objectivité ; fait partie des images potentiellement capables de répondre aux nouvelles exigences scientifiques d'une restitution visuelle mécanique des observations⁴¹ ; et, selon Marta Braun⁴², joue un rôle effectif dans l'institutionnalisation et la professionnalisation de la science qui se construit pendant ce siècle :

« Au début du XIX^{ème} siècle, s'est amorcé un changement radical de l'organisation des sciences, qui passèrent de pratiques individuelles à des activités collectives et publiques. [...] À la fin du XIX^e siècle, la photographie était devenue un procédé régi par des intérêts commerciaux et industriels ayant supplanté les groupes d'inventeurs et amateurs enthousiastes qui avaient fondé les sociétés photographiques dans les années 1850. La science avait suivi un chemin comparable et était devenue une activité institutionnelle, dans laquelle la photographie servait désormais d'instrument d'analyse. *Mais ce qui avait commencé comme un moyen mécanique d'éviter les erreurs de l'obser-*

40 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op. Cit.* p. 149.

41 « Ce n'est pas la photographie qui a créé la tendance à l'objectivité mécanique ; disons plutôt que la photographie a accompagné ce bouleversement dans l'éthique et l'épistémologie de l'image. », Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.* p. 191.

42 Marta BRAUN, chapitre 3 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Aux limites du savoir. 1845-1900 : La photographie et les sciences de l'observation », p. 140-177.

vation humaine avait aussi contribué à changer le domaine de la science et sa perception générale. À la fin du siècle, la saisie photographique de l'invisible avait soustrait la science du monde des chercheurs amateurs et des philosophes pour la confier à des professionnels remarquablement organisés et soutenus par les autorités. Ce fut bien l'appareil photographique qui fit basculer la science du langage du profane averti et du domaine du savoir public dans celui de la spécialisation et du discours de spécialistes⁴³. »

Aussi, chaque spécialité scientifique adopte-t-elle la photographie selon une chronologie et des pratiques qui lui sont propres, fonction des attentes et des exigences de chacun de ces domaines, en un mouvement commun aux différentes sciences d'observation⁴⁴. Celles-ci (notamment l'astronomie, la biologie, et à partir du début du XX^{ème} siècle, la physique) développent des usages de la photographie qui permettent des avancées certaines et renforcent leur crédibilité expérimentale. Or, de leur côté, les partisans de la photographie sont en quête de légitimation et d'institutionnalisation du nouveau médium. Un autre processus historique – qui va rejoindre celui de l'évolution des sciences et des représentations visuelles qui président à leurs démonstrations – va alors favoriser la mise en place d'une lecture de la photographie associée à l'idée d'objectivité ; au point de prendre pour elle-même la définition d'une image objective.

b. L'attribution de l'authenticité à la photographie

Dans l'article dans lequel, à rebours de ce que nous venons de voir, il retrace le chemin de la photographie vers la science, André Gunthert affirme :

« Les rapports de la photographie et de la science ont fourni

43 Marta BRAUN, op.cit. p. 140 et p. 177. Je souligne.

44 Ibid., p. 140-177.

« Les premiers pas de la photographie coïncident avec ce changement de l'organisation sociale des sciences. Avec la formation de disciplines scientifiques bien distinctes, la photographie allait apparaître comme le meilleur moyen de transcrire la vision scientifique de la nature comme une chose connaissable et mesurable par l'observation directe. En tant que procédé direct, transparent, objectif et apte à procurer à la fois une aide à la visualisation et des traces visuelles durables, l'application de la photographie aux sciences remonte à sa naissance. Car elle passait pour reproduire les données de la nature d'une façon qui permettait au savant de les analyser. Mais, à de rares exceptions près, c'était là un idéal que la photographie était encore loin de réaliser. » p. 140.

l'occasion de nombreux malentendus. Le plus tenace est probablement celui qui lie *par nature*, dès l'origine, le destin de l'enregistrement argentique à la détermination scientifique. S'il est parfaitement justifié, dans l'imaginaire actuel du médium, de décrire « toute photographie » comme appartenant potentiellement à la catégorie des « images scientifiques », en raison de son mode de production technique, il faut toutefois observer que cette appréciation est elle-même le fruit d'une construction historique⁴⁵. »

Dans ses recherches sur les débuts de l'histoire de la photographie⁴⁶, l'historien du visuel montre combien celle-ci a été soumise aux hésitations, doutes, polémiques, stratégies et désirs contradictoires des différents acteurs qui ont participé à son installation dans le champ culturel du XIX^{ème} siècle. C'est en se tournant vers l'art que la photographie cherche dans un premier temps à construire sa légitimité culturelle :

« Jusqu'alors, l'exercice du médium relevait de la technique, du commerce et de l'utilité. La Société héliographique invente la dimension symbolique de la photographie : il n'en fallait pas moins pour la faire accéder au rang de pratique culturelle. [...] En se souvenant de cette période, Nadar la qualifie d'« âge d'or de la photographie ». L'expression restera. Elle dit assez le caractère exceptionnel d'un moment inaugural, où les acteurs du domaine ont produit, en l'espace de quelques années, l'essentiel des repères qui structurent aujourd'hui encore sa culture⁴⁷. »

Le combat de la Société héliographique atteste de ce que les rendus des images photographiques ont, à cette période, plutôt des difficultés à convaincre les milieux de l'art : la représentation photographique peine à se faire reconnaître du fait de ses aspects mécaniques, voire industriels. Les

45 André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 30. Je souligne.

46 André GUNTHERT, chapitre 2 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « L'Institution d'une culture photographique. 1847-1861 : une aristocrate de la photographie » (p. 65-101). André GUNTHERT, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n°12, novembre 2002, p. 37-63. <http://etudesphotographiques.revues.org/index317.html>. (« L'École française et le daguerréotype », *Études photographiques*, n°14, janvier 2004, p. 122-129. <http://etudesphotographiques.revues.org/index378.html>).

47 André GUNTHERT, *Op. cit.*, p. 85 et p. 100. Sous-partie « Art, science et commerce : un mariage impossible ? », p. 90. André GUNTHERT, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n°12, novembre 2002, p. 37-63. <http://etudesphotographiques.revues.org/index317.html>. Voir aussi, « L'École française et le daguerréotype », *Études photographiques*, n°14, janvier 2004, p. 122-129. <http://etudesphotographiques.revues.org/index378.html>.

partisans de ce nouveau médium vont alors se tourner vers la science⁴⁸ pour asseoir ce mode de représentation dans le champ culturel de l'époque et lui donner une légitimité institutionnelle durable : la photographie va « changer de parrain⁴⁹ ». Ses partisans – réunis au sein de la Société Française de Photographie à partir de 1854 – adoptent, en effet, à la fin des années 1870, « une stratégie volontariste de rapprochement de la photographie et des sciences⁵⁰ ». Pour ce faire, ils énoncent et constituent le médium photographique comme instrument d'exploration scientifique. André Gunthert isole trois acteurs fondamentaux⁵¹ de cette démarche : Louis-Alphonse Davanne, alors président de la SFP ; Jules Janssen, qui synthétisera cette idée en une formule restée célèbre, la photographie « rétine du savant » ; et Étienne-Jules Marey qui en devient une figure de proue. Avec la découverte du réseau solaire, Janssen est l'exemple pratique (le « cas d'école ») qui confirme ce que le cadre interprétatif fourni peu avant par Davanne (quant à ce que la photographie pouvait être pour les sciences) avait préparé⁵² : elle en est la démonstration concrète. En valorisant l'aspect mécanique du médium (par ailleurs, à l'origine du discrédit des images qu'il produit) et fort des succès effectifs obtenus en sciences avec la contribution de l'instrument photographique en cette fin de XIX^{ème} siècle (succès de Janssen ainsi que certaines avancées en biologie puis en physique)⁵³, ces acteurs affirment la valeur heuristique de la

48 Dans son discours à l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts, en 1839, Arago avait vanté les mérites de ce nouvel outil d'enregistrement qu'était la photographie sans pour autant convaincre la communauté scientifique de ses éventuelles vertus. Pour André Gunthert, avant les années 1876, « Quel qu'ait été l'intérêt éveillé auprès des savants par l'invention de Daguerre, les déformations optiques, l'altérabilité des épreuves, le rendu inexact des valeurs, non moins que les difficultés d'usage ou la mauvaise réputation du médium ont largement contribué à décourager la communauté scientifique. » André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 32.

49 André GUNTHERT, *Op. cit.*, p. 43.

50 Ibid p. 29.

51 « le consensus plus ou moins diffus d'une majorité d'acteurs autour d'un schéma d'intelligibilité, consensus qui a tendance à masquer le fait que ces cadres interprétatifs ont eux aussi une histoire, souvent un auteur, et sont fréquemment le fruit d'une stratégie élaborée ». André GUNTHERT, *Op. cit.*, p. 29-30.

52 « En découvrant le réseau solaire, Janssen apporte la preuve de la validité du médium comme instrument d'investigation (et non pas seulement d'enregistrement) du visible, et par conséquent celle de son autorité comme outil de vision. Davanne ne s'y trompe pas, qui élit la sentence comme l'expression du tournant fondateur de la photographie moderne, et y voit la promesse d'un nouveau statut. », André GUNTHERT, *op.cit.*, p. 37-38.

53 Marta BRAUN, chapitre 3 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Aux limites du savoir. 1845-1900 : La photographie et les sciences de l'observation », p. 140-177.

photographie ou sa capacité à s'incarner comme instrument d'exploration scientifique en permettant de voir ce que sans elle, l'œil et le scientifique n'auraient pas pu voir.

Une telle description du médium photographique rejoint la quête des scientifiques qui valorisent les images mécaniques (nous l'avons vu)⁵⁴. Mais surtout, cette stratégie volontaire repose sur une modification de la perception des images photographiques et en construit une nouvelle réception :

« [...] le caractère instrumental du médium ne pouvait à lui seul suffire à garantir l'exactitude de la représentation. L'aspect révolutionnaire du geste galiléen, on le sait, ne fut pas de tourner la lunette astronomique vers le ciel, mais de *faire confiance à l'information visuelle fournie par l'instrument*, jusque-là tenue pour incertaine. De même, la *détermination de la photographie comme outil de vision* repose fondamentalement sur une *modification de la perception des images produites*, modification qui dépendait moins des résultats effectifs que de *leur interprétation*⁵⁵. »

Il s'agit, alors et en effet, d'accepter de croire en ces images comme la traduction d'un réel que l'œil ne saurait voir sans elles. Et, par voie de conséquence, de croire en l'idée de l'authenticité de ces images : de croire, enfin, en l'authenticité de la photographie au nom de son procédé technique⁵⁶.

D'après André Gunthert, « [les] chronophotographies de Marey achèvent la démonstration de l'autorité de l'enregistrement argentique dans le cadre de l'investigation scientifique⁵⁷. ». Car en interprétant les images de Muybridge de la décomposition du mouvement d'un cheval au galop et en leur attribuant une valeur heuristique, Etienne-Jules Marey les rend intelligibles et conduit

54 « La capacité à fixer le détail sans trop d'effort était au XIX^{ème} siècle une caractéristique fort appréciée de la photographie d'illustration scientifique – et de la photographie comme moyen nouveau et plus performant de reproduire une œuvre d'art. [...] Mais, très vite, un autre argument pencha en faveur de la photographie comme médium spécifiquement *scientifique*. L'automatisme du procédé photographique promettait une image non interprétée par l'homme – une image *objective*, comme on a fini par l'appeler. », Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.*, p. 155. Je souligne.

55 André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 28-29. Je souligne.

56 « Et pourtant, ce qu'elles montraient n'était pas visible par l'observation directe, ce qui ébranlait une fois de plus l'idée que l'apport de la photographie à la science se limitait à reproduire le visible. Tout comme pour les sujets des photographies astronomiques, qui exigeaient des poses de neuf heures pour se révéler, *il était impossible de mesurer l'objectivité de ces images, il fallait y croire.* » Marta BRAUN, *Op. cit.* p. 172.

57 André GUNTHERT, *Op. cit.* p. 44.

à en modifier la perception ; en particulier, celle de Tissandier qui assure le relais médiatique d'une telle lecture de ces images⁵⁸. Puis, explorant pour lui-même les potentialités du médium dans ce sens, les propres succès de Marey consacrent la validité de la lecture qu'il en propose :

« Se servir de l'image comme un outil d'investigation autant que comme un *instrument d'intelligibilité* : le principe même qui fonde sa méthode fait de Marey le créateur d'une iconographie toujours renouvelée, mais aussi le garant d'une lisibilité qui est le gage de son efficacité épistémique⁵⁹. »

Ainsi, en quelques dizaines d'années (1850-1870/80 à 1905), l'idée de la valeur heuristique de la photographie est installée en une modification durable des cadres interprétatifs de ces images. La photographie n'est pas reconnue – par nature – comme une image objective du fait de sa mécanique (ni en sciences, ni du côté de ses partisans). Mais, en plusieurs décennies, la perception des images photographiques a changé selon des processus caractéristiques de l'histoire culturelle : cadres interprétatifs, relais médiatiques, formule « choc » et synthétique (« la rétine du savant »),...⁶⁰ Ces processus conduisent, au début du XX^{ème} siècle, à associer la photographie à l'idée d'objectivité au nom de son caractère mécanique et du rendu réaliste de ses images – ce rendu est perçu dans ce cadre comme vertueux et non plus comme méprisable.

Désormais *caractérisée* par son autorité d'attestation, la photographie est lue comme une représentation distincte des autres images. Au contraire d'une

58 « Présent chez Marey le 26 septembre 1881, Gaston Tissandier, qui décrivait en 1878 les séquences de Muybridge comme une intéressante curiosité, leur consacre un second article en mars 1882, où il monte d'un cran dans l'éloge et manifeste qu'il partage désormais l'interprétation heuristique de ces images : « la photographie nous permet là d'étudier ce que l'œil ne nous montre pas ; c'est l'analyse d'un mouvement qui échappe à la vision. ». La brusque apparition de ce jugement dans plusieurs comptes rendus de la rencontre montre qu'il a été directement inspiré par les commentaires du savant. Indissociablement liés, dans leur réception française, aux travaux de Marey, ceux de Muybridge lui sont redevables d'une bonne partie de leur intelligibilité, de leur visibilité et de leur poids symbolique. » André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 44.

Marta BRAUN, chapitre 3 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Aux limites du savoir. 1845-1900 : La photographie et les sciences de l'observation », p. 140-177, p. 169.

59 André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 45.

60 Au-delà de la seule question d'un rendu des images que l'on peut qualifier de documentaire, la photographie est désormais perçue comme outil d'exploration scientifique.

définition ontologique, qui perdure longtemps dans sa lecture et sa réception⁶¹, la conjonction de ces démonstrations défend l'élaboration culturelle de l'attribution de la qualité d'objectivité à la photographie. Or, cette lecture des photographies comme phénomène objectif – véritable « thèse » – appartient aujourd'hui encore à l'imaginaire associé au médium et en fonde notre « compréhension moderne [...], aujourd'hui représentée par la doctrine de l'indicialité⁶²». L'image photographique étant encore aujourd'hui entendue comme authentique, les usages de la photographie dans la presse ont été énoncés sous le mode de l'évidence d'une coïncidence entre les ambitions de la presse d'information et les qualités attribuées à la photographie. D'autant plus que les professionnels de la presse réaffirment régulièrement cette adhésion à la photographie document.

En effet, quand au XIX^{ème} siècle, le journalisme d'information, pour se définir et se légitimer, prend modèle sur les sciences, il se donne à leur suite, pour idéal et pour caractéristique, l'objectivité. Plusieurs dizaines d'années après – au début du XX^{ème} siècle –, cette qualité est attachée à l'image photographique, en particulier dans le contexte scientifique. Les professionnels de la presse la revendiquent alors ouvertement comme image document au service de l'objectivité journalistique souhaitée. Transposée au contexte médiatique, la lecture de la photographie comme « image objective » reprend la valorisation du procédé d'enregistrement mécanique ainsi que la non-altération des données proprement visuelles qui correspondaient à un contexte historico-

61 « L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. », chapitre « Ontologie de l'image photographique », André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, éditions du Cerf, 1981. p. 13. « la photographie, moyen objectif par excellence d'enregistrer le réel », Luc BOLTANSKI, « La rhétorique de la figure » dans Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 174-198. p. 174.

62 André GUNTHER, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48. p. 44.

« La fonction heuristique de la photographie est aujourd'hui, plus que jamais, un outil bien réel, et paraît appartenir à la nature même du médium. Cet outil, il a pourtant fallu le construire. Dans les années 1850-1860, l'association de la photographie et de la science dessinait un horizon si incertain qu'il semblait paradoxalement plus raisonnable de chercher auprès des beaux-arts appui et assistance sans grand succès. [...]. Quelle qu'ait été la compétence scientifique de Janssen, sa célèbre expression n'a rien d'un constat : elle est à proprement parler une thèse (que d'autres recherches contemporaines pouvaient du reste infirmer). Avec la conjonction historique de nouvelles potentialités technologiques, celle-ci a largement contribué à fonder la compréhension moderne du médium, aujourd'hui représentée par la doctrine de l'indicialité. ».

scientifique⁶³ et à une interprétation de ces images.

Cependant, à rebours des affirmations émanant des professionnels de la presse, les recherches de Thierry Gervais sur la rencontre originelle entre la presse et la photographie montrent que l'adoption de la photographie résulte – au contraire d'une évidence – d'un lent processus historique paramétré par des contraintes et des évolutions aussi bien techniques et économiques qu'esthétiques et culturelles.

2. Une lente domestication du médium photographique en presse : étapes et audaces éditoriales

La presse réagit à ses propres contraintes ainsi qu'aux récits culturels qui construisent la perception du médium photographique, dans la contemporanéité de ses évolutions. Loin d'une adoption immédiate, naturelle et évidente de cette nouvelle technologie, soixante-dix années sont nécessaires à la mise en place d'un usage régulier de la photographie en presse (1843-1914). Et, à plus forte raison, de l'usage de ce nouveau mode de représentation au nom de l'authenticité de son rendu, alors même que ce paradigme de description des photographies n'est pas encore en place :

« Avancer l'hypothèse que l'authenticité photographique est un critère opératoire dans la sélection des images par les rédacteurs du journal relève de la projection d'une notion qui nous est contemporaine⁶⁴. »

Dans ses recherches, Thierry Gervais revient sur les premiers usages effectifs de photographies par le journal *L'Illustration*. L'accès aux archives lui permet

63 « Quand les scientifiques du 19^{ème} eurent recours à la photographie objective pour compléter, corriger ou remplacer les dessins subjectifs, [...] Leurs inquiétudes portaient [sur une source d'erreur subtile], véritablement subjective et spécifiquement scientifique : celle qui consistait à projeter des idées préconçues et des théories sur les données et les images. Le fait que la photographie pût nécessiter des filtres, des lentilles sophistiquées, une préparation spéciale de l'objet, une durée d'exposition longue ou des manipulations dans la chambre noire n'entraînait pas en ligne de compte dans la représentation objective ou indicielle, du moins tant que ces opérations ne contredisaient pas les illusions dont se berçaient les scientifiques. », Lorraine DASTON et Peter GALISON, *op.cit.* p. 158-159.

64 Thierry GERVAIS, « D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859) », *Études photographiques*, n°13, juillet 2003. p. 56-85.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index347.html>.

de mesurer le travail d'élaboration quotidien qui construit la forme publiée. Il conclut :

« La notion d'authenticité, qui contribue à définir la photographie au cours du second XIX^e siècle, est-elle déjà un critère de sélection pour un journal des années 1850 ? L'histoire de la presse des années qui précèdent la création de *L'Illustration*, et l'étude de l'hebdomadaire sous la direction d'Alexandre Paulin (1844-1859), dévoilent les mécanismes et les structures d'un journal qui se construit autour de l'image. *Les gravures d'après photographie sont un outil parmi d'autres au service d'une dynamique générale qui vise à renouveler la presse traditionnelle et à créer un nouvel objet culturel* : le journal d'actualité illustré⁶⁵. »

Outre le fait que la lecture de l'image photographique comme une image authentique est en cours de construction, ses recherches montrent comment l'adoption lente et progressive de la photographie est liée à différentes expériences éditoriales, qui reposent sur d'autres qualités de cette nouvelle image. Certaines de ces expériences éditoriales constituent, selon lui, de véritables repères pour l'histoire de la photographie de presse. De la publication, en 1843, de la première gravure réalisée « d'après photographie »⁶⁶ à la professionnalisation du reportage d'actualités, autour de la figure notable de Jimmy Hare⁶⁷, au tournant du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, il distingue différents moments et essais, parmi lesquels l'interview du scientifique Chevreul en 1886 dans le *Journal illustré*⁶⁸.

« Au moins d'août 1843, pour la première fois dans la presse illustrée française, le journal *L'Illustration* publie une gravure réalisée d'après photographie. Soixante-dix ans plus tard, à la veille de la Grande Guerre, la photographie est devenue le principal procédé d'illustration exploité par les journaux. Au cours de cette longue période, les protocoles d'illustration photographique sont établis. [...] Avant de devenir de l'information visuelle, les photographies sont soumises à un travail de médiatisation qui consiste en une mise en forme de l'actualité adaptée à l'époque et au public ciblé par les journaux. Les insurgés de 1848, le cen-

65 Ibid. p. 56. Je souligne.

66 Ibid. p. 56-85.

67 Thierry GERVAIS, « *Le plus grand des photographes de guerre. Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle* », *Études photographiques* n°26, novembre 2010, p. 10-35.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index3110.html>.

68 Thierry GERVAIS, « L'Interview photographique d'Eugène Chevreul : une entreprise journalistique avant-gardiste », in Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, 2009. p. 11-24.

tenaire d'Eugène Chevreul en 1886 et la guerre russo-japonaise de 1904 témoignent ainsi d'usages et d'attentes différents à l'égard de la photographie par la presse illustrée⁶⁹. »

Chacune des étapes ou repères de l'intégration progressive de la photographie dans la presse illustrée est ainsi balisée par l'évolution de la place de la photographie dans l'histoire culturelle avec laquelle composent les gens de presse de l'époque⁷⁰. Dans ce parcours, l'adoption de la photographie est d'abord partie prenante d'une hybridation des techniques qui la soumet aux autres processus d'illustration – et modèles de représentation – existants⁷¹. Puis elle affirme peu à peu une spécificité en revendiquant la supposée valeur d'authenticité qu'elle s'est vue attribuer par ailleurs. Enfin, à la toute fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, les professionnels la défendent comme mode de représentation dominant de l'actualité (dont J. Hare est la figure type) au nom de ses vertus documentaires, désormais communément acquises :

« [...] Réalisées dans des conditions extrêmes, les photographies de Jimmy Hare sont déchargées des contraintes esthétiques qui prévalent à leur publication dans *L'Illustration* et justifiée par la pratique journalistiques dont elles témoignent⁷². »

Ces étapes remarquables, qui ponctuent la domestication du médium photographique par la presse, constituent autant de démarches – audaces ? – éditoriales liées à des circonstances événementielles exceptionnelles face auxquelles les rédactions de presse s'adaptent et improvisent de nouvelles formes. Mode de reproduction contraint par sa technique et par sa place dans

69 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 851.

70 Dans ce parcours, Thierry Gervais s'appuie explicitement sur les travaux d'André Gunthert, p. 115-117 ; p. 234-237 ; p. 386, notamment. Thierry GERVAIS, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007.

71 Cf. aussi la démonstration de Thierry GERVAIS, « De part et d'autre de la "garde-barrière". Les errances techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal *L'Illustration* (1880-1900) », *Études photographiques* n°23, mai 2009, p. 30-50. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2663.html>.

72 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 861.

le champ culturel, la photographie, dans le contexte d'utilisation journalistique, s'adjoint, par ailleurs, des récits sur elle-même ; tout particulièrement, quand il s'agit d'asseoir sa crédibilité.

En effet, les propos des professionnels (dans les éditos, notamment) insistent volontiers sur certaines valeurs attribuées aux images qui en justifient l'usage dans un cadre dont l'ambition est l'objectivité des informations. L'usage des images – en l'occurrence photographiques – s'énonce selon les ambitions souhaitées *par et pour* les textes journalistiques. L'interview de Chevreul fait à ce titre figure d'exemple fondateur :

« À l'occasion de la publication de l'interview de Chevreul, aucun des acteurs de l'événement n'accorde donc une plus-value d'authenticité à la reproduction respectueuse des formes de la photographie. Les discours se fondent avant tout sur le protocole d'enregistrement et l'événement se construit autour de l'interview même⁷³. ».

Ces exemples fondateurs traduisent les paradoxes qui sont au cœur de ces mises en forme de l'information avec la photographie ou plutôt, le caractère conjoncturel de leur interprétation. Dans le cas de l'interview de Chevreul, le protocole d'enregistrement donne sa valeur de preuve à la photographie. Le travail d'édition auquel elle est soumise pour la publication – qu'il soit technique pour rendre son impression possible ou qu'il soit culturel pour écrire un récit cohérent élaboré pour la publication⁷⁴ – prend des libertés avec la chronologie effective de l'enregistrement initial. Mais cela n'entrave pas, aux dires de ses défenseurs, cette valeur initiale, directement héritée et inspirée des sciences :

« Comme presque toutes les formes de virtuosité morale, l'objectivité du 19^e prônait l'ascèse, mais une forme d'ascèse extrêmement qualifiée et spécialisée. Ses faiblesses et les tentations auxquelles elle était exposée relevaient moins de vices comme l'envie, la luxure ou la glotonnerie que de la manipulation, déli-

73 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 857.

74 Thierry Gervais renvoie à la notion de feuilleton, Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 858.

bérée ou non, des « données » visuelles⁷⁵. »

Construite sur le modèle des sciences d'observation, la valeur d'objectivité attribuée aux enregistrements mécaniques en sciences est transposée telle quelle à la photographie en presse et le travail éditorial auquel elle est soumise n'est pas perçu comme de la manipulation des « données visuelles » au contraire d'une intervention sur l'image elle-même.

Les recherches de Thierry Gervais sur l'adoption de la photographie par la presse ou les débuts de l'usage de la photographie dans la presse, mettent en lumière une lente domestication du médium qui contredit les assertions professionnelles d'une rencontre immédiate entre presse et photographie. À la suite des recherches d'André Gunthert, et en prenant en compte l'évolution des sensibilités face aux photographies, il reprend l'histoire de la photographie de presse du point de vue non pas de sa nature mais de ses usages. L'hybridation des techniques de représentation ; l'impact du travail éditorial dans la gestion de la photographie en presse ; ainsi que la mise en place, tardive, du récit photojournalistique de l'image document forment autant d'étapes de ce qu'il convient de nommer un processus historique.

Ces travaux, émanant de l'histoire de la photographie, rendent compte du poids du travail éditorial auquel sont soumises les images. Ils montrent l'importance de celui-ci dans la signification portée par les photographies, dont il convient de dépasser la lecture comme phénomène objectif. Ils invitent à revenir sur les cadres interprétatifs, proposés par les professionnels de la presse.

3. Histoire culturelle versus redite des récits professionnels

La confrontation des images avec les discours qui les entourent, autrement dit la mise en lumière des cadres interprétatifs qui les entourent, est une méthode d'analyse féconde en matière d'histoire de la photographie et d'histoire culturelle⁷⁶. Les récits historiens construisent aussi des cadres interprétatifs. En

75 Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Op.cit.*, p. 145.

76 André GUNTHERT, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999, p. 6-43. Introduction. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/blog/4354>.

conclusion de son travail de thèse, et fort du travail d'analyse méticuleux des publications, des archives et des usages de la photographie dans *L'illustration*, Thierry Gervais constatait :

« Cette rencontre entre la presse et la photographie est généralement présentée *par l'historiographie* comme une évidence : par son processus technique, la photographie aurait produit des représentations plus authentiques qui ne pouvaient manquer de rencontrer la quête d'impartialité de la presse d'information. Au-delà des discours d'impartialité, l'analyse des photographies publiées révèle des critères esthétiques, techniques et économiques qui interviennent dans l'usage des photographies par la presse⁷⁷. »

Les historiens de la presse – pour ce qui concerne la rencontre entre photographie et presse – ont un peu vite repris les assertions proposées par les professionnels au détriment de l'observation des usages et des photographies elles-mêmes et, par conséquent, au détriment de la description de processus historiques. Dès lors, ils ont contribué à véhiculer et à perpétuer ces assertions au détriment de l'histoire de la photographie :

« Adopter les postulats de l'inéluctable ou de l'évidence, c'est faire l'économie de l'histoire, celle du croisement de la photographie et de la presse, et donc celle de l'illustration photographique⁷⁸. »

Une attitude explicable par deux raisons au moins : une méconnaissance de la spécialité qu'est l'histoire de la photographie et des images, d'une part ; et, d'autre part, inscrits dans leur propre contexte culturel concernant les usages de la photographie dans la presse, ils considèrent ces images à l'aune de ce qu'ils en perçoivent culturellement. Le regard rétrospectif s'appuie alors sur leur propre paradigme de compréhension et d'appréhension de la photographie. Autrement dit, de ce qui s'est construit – et consolidé – depuis le tournant du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles quant à l'intelligence des usages de la photographie dans la presse illustrée dite d'information, sans s'affranchir d'une perception de la photographie défendue par les récits professionnels. Car, au cours du XX^{ème} siècle, les professionnels de la presse ont continué à

77 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 851. Je souligne.

78 Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. p. 10-11.

défendre, pour leur usage, une photographie porteuse de l'information et à valeur documentaire, en elle-même. À ce titre, la loi Guernut-Brachard en 1935 fait figure d'étape clé de l'institutionnalisation d'une telle conception de la photographie par le milieu photojournalistique. Fruit des négociations des syndicats du journalisme, elle est le reflet d'une description du journalisme dans laquelle la profession se reconnaît et est fondamentale dans l'élaboration de l'identité professionnelle du journalisme. Or, cette loi « assimile les photographes de presse à des journalistes⁷⁹ ». Elle ratifie ainsi l'appréciation de la photographie par les professionnels de la presse qui en calquent le fonctionnement sur celui de l'écrit, qui sert de modèle :

« Sont assimilés aux journalistes professionnels, les collaborateurs directs de la rédaction : rédacteurs-traducteurs, sténographes-rédacteurs, rédacteurs-réviseurs, reporters-dessinateurs, reporters-photographes, à l'exclusion des agents de publicité, et de tous ceux qui n'apportent, à un titre quelconque, qu'une collaboration occasionnelle⁸⁰. ».

Deux conditions de travail sont précisées :

« N'est pas reporter-photographe celui qui est habituellement accompagné dans ses prises de vues par un rédacteur. Celui-là n'est qu'un photographe, c'est-à-dire un employé ; il ne peut être assimilé à un reporter, c'est-à-dire à un journaliste.[...] le reporter-dessinateur, le reporter-photographe, qui fournissent en moyenne dix dessins ou clichés par mois depuis un an. Les agences de photographie ne sont pas fondées à invoquer cet article à leur profit⁸¹. »

Ces précisions indiquent que les attentes concernant la photographie, dans le

79 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Les Formes de l'information. 1843-2002, de la presse illustrée aux médias modernes » (p. 302-355). Citation issue de la sous-partie : « L'affirmation d'une pratique (après-guerre) », p. 327. « L'image au quotidien

Cette expansion économique de l'image publiée pousse la profession à s'organiser. En 1935, la loi Brachard assimile les photographes de presse à des journalistes. La demande générée par la publicité, les quotidiens et les magazines implique des circuits bien organisés, rapides et efficaces pour la diffusion des images. Les agences qui se créent et se développent jouent le rôle d'intermédiaires entre le photographe et le journal illustré. Partenaires professionnels des photographes, elles se chargent notamment de diffuser les images et leur assurent une forme de rentabilité en fournissant la grande majorité des clichés publiés », p. 327.

80 Rapport Brachard, p. 36. Disponible et téléchargeable sur le site de la CCIJP (Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels) : <http://www.ccijp.net/article-2-rapport-brachard.html>.

81 Rapport Brachard, p. 40.

cadre journalistique, sont calquées sur celles des textes. Elle est soumise aux mêmes exigences que celles requises pour un texte journalistique et doit, par conséquent, être l'information en elle-même. Cette position est réaffirmée tout au long du XX^{ème} siècle dans les descriptions traditionnelles du photojournalisme. Quelquefois discutée⁸², elle n'est jamais remise en cause puisqu'elle justifie l'un des fondements de la définition de la profession : son objectivité.

Pourtant, Thierry Gervais l'a démontré, dans un contexte culturel positiviste, le paradigme de l'image document – et de son usage dans la presse d'information au nom de cette qualité – est l'objet d'une élaboration progressive et complexe, faite de tâtonnements, de récits, de polémiques et d'argumentations : d'errances multiples, aussi bien techniques et économiques, qu'éditoriales et culturelles. Une adoption pas plus immédiate qu'évidente, d'autant que le paradigme de l'image photographique documentaire dans la presse n'est pas en place en tant que tel. Si l'idée – voire l'argumentaire – est présente relativement tôt dans les textes des professionnels de la presse (tels que les éditos de *L'Illustration*, cités dans la thèse de Thierry Gervais), elle prend du temps pour s'imposer dans les pratiques et les usages sociaux effectifs de la photographie en presse. Historien de la photographie, Olivier Lugon explique : si l'image photographique est propice à une association avec l'idée de document, le terme « documentaire » est un vocable complexe en matière de photographie⁸³. Ses acceptions sont variées et instables au cours du temps. Le terme ne s'affirme comme désignant un style photographique qu'à partir du moment où il devient nécessaire d'opposer les caractéristiques – y

82 Cf., par exemple, la proposition de Jason E. HILL sur cette question de l'objectivité photographique telle qu'elle est réfléchiée par les professionnels, dans le cadre du photojournalisme états-unien dans son article « De l'efficacité de l'artifice. », *Études photographiques*, n° 26 novembre 2010, p. 51-70.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index3111.html>.

Il montre comment dans les années 1940, ce paradigme de description est questionné par certains acteurs du photojournalisme et postule que cette attitude traduisait une volonté d'éduquer et d'éveiller les lecteurs à la photographie de presse.

83 « Faire l'histoire de la photographie comme document, ce serait faire l'histoire de toutes les photographies ou presque, du reportage d'actualité aux vues scientifiques ou médicales, des enregistrements policiers ou administratifs aux chroniques privées – projet insensé, condamnant d'avance toute narration cohérente. Autre chose est l'histoire des images revendiquées comme « documentaires », histoire mieux circonscrite puisqu'elle renvoie moins à une pratique qu'à une appellation, à un discours, une pensée réflexive sur les images – histoire qui, si elle croise la première, ne la recoupe pas entièrement. », Olivier LUGON, chapitre 7 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « L'Esthétique du document. 1890-2000, le réel sous toutes ses formes », p. 358-421. p. 357.

compris formelles – de certaines pratiques photographiques à celles d'autres pratiques se revendiquant explicitement de l'art, en l'occurrence le pictorialisme. Autrement dit, avant ce besoin de distinction, cette perception du rendu photographique est entendue mais pas nommée :

« C'est ainsi qu'au XIX^e siècle, alors que la théorie photographique est tout entière imprégnée d'une foi dans l'image comme preuve, pièce à conviction, double irréfutable de l'objet montré le terme « documentaire » s'avère étonnamment rare – absent des textes fondateurs d'Arago ou de Fox Talbot et peu utilisé dans les traités sur l'usage scientifique des clichés. [...] Il a fallu que naisse, avec le pictorialisme du tournant du siècle, une pratique délibérément artistique, qui prétende dépasser la reproduction fidèle de la réalité, pour que, par principe d'opposition, une photographie documentaire puisse apparaître comme un des secteurs possibles de la photographie, et non plus seulement comme le caractère intrinsèque de toute image argentique⁸⁴. »

Ainsi, la dénomination d'une image dite documentaire – apparemment liée à sa nature d'enregistrement mécanique, c'est-à-dire selon un paradigme de compréhension construit sur la base d'une description technologique – est elle aussi le fruit d'un long processus culturel. Et, selon l'analyse et la formulation d'André Gunthert : l'authenticité associée à l'image photographique comme le résultat d'une détermination technique est bien plutôt une authenticité *attribuée* à l'image photographique par un ensemble de déterminations *culturelles*. Le cinéma – qui relève des mêmes déterminations technologiques – n'a ainsi et pourtant pas été investi des mêmes attentes culturelles⁸⁵.

84 Olivier LUGON, *op.cit.*, p. 361.

85 André GUNTHERT: « L'illusion de la relique. Les malentendus de l'enregistrement photographique », séminaire du 2 février 2012. Références et supports de cours : <http://culturevisuelle.org/mim/650>. André GUNTHERT, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 29-48.

Ces réflexions poursuivent les convictions de l'historien du visuel, déjà à la racine de ses travaux de recherche antérieurs (thèse) et de la ligne éditoriale de la revue *Études photographiques* : « la question du temps de pose (comme d'ailleurs la plupart des questions procédurales ouvertes par l'enregistrement mécanique) est loin de se réduire à une problématique exclusivement technique. Au contraire, la façon dont la posent ou la résolvent les praticiens est toujours intimement liée à la préoccupation esthétique, au choix d'une iconographie, voire à un projet d'image. », André GUNTHERT, « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », *Études photographiques* n°5, Novembre 1998. <http://etudesphotographiques.revues.org/index163.html>.

Et : « Cette étude propose enfin de distinguer, par des critères clairs, deux genres proprement dits, jusqu'à présent confondus et mal caractérisés : la photographie rapide, et la photographie instantanée. De cette dernière pratique découle, directement ou indirectement, la majeure partie des usages de l'image du XX^{ème} siècle, notamment les applications scientifiques de la

Cette répartition, qui domine le XX^{ème} siècle, – attribuant à la photographie le registre du documentaire et au cinéma celui de la fiction – ne va être sérieusement remise en cause qu’avec l’arrivée du numérique. Paradoxalement, l’arrivée d’une nouvelle technologie permet de percevoir que la détermination technique de la photographie – lui attribuant, au titre de sa nature indicielle, le champ du documentaire – relève en réalité de déterminations culturelles ; en une nouvelle confirmation de l’attribution de l’authenticité à la photographie comme interprétation culturelle de ses images. Cette nouvelle technologie impose, en effet, de revenir sur des éléments de définition de la photographie jusqu’alors considérés comme technologiquement constitutifs de la définition culturelle du médium⁸⁶ :

« Prolongeant l’approche techniciste classique, des prophètes autoproclamés voyaient dans le passage au pixel la ruine de l’indicialité et annonçaient imprudemment la fin de notre confiance en la “vérité des images”. Pourtant, pendant une vingtaine d’années, la transition numérique n’a affecté qu’à la marge les pratiques visuelles. Malgré un saut technologique considérable, on a pu constater une remarquable continuité des formes et des usages. Comme une automobile qui aurait troqué un moteur thermique pour un moteur électrique, la photographie a préservé l’essentiel de ses fonctions. Les journaux ont continué à publier des reportages et les parents à prendre en photo leur petit dernier. Il n’y a pas eu de catastrophe du visible, tout au plus quelques exclusions de concours professionnels⁸⁷. »

Le paradigme de description culturelle du médium photographique – porté et justifié par sa nature indicielle – en a été une perception culturelle alors historiquement repérable. Devenu un état antérieur au processus culturel en train de se mettre en place aujourd’hui – doucement et dans la durée –, il passe du statut de définition du médium à celui d’histoire du médium. André Gunthert nomme « conversation » le chapitre en train de s’écrire désormais :

« Et puis, tout à coup, à partir de 2010, quelque chose s’est mo-

photographie, le cinéma, le photojournalisme, la photographie de masse, certaines formes des arts visuels, et plus généralement notre perception de l’enregistrement iconique dans son rapport au visible. », André GUNTHERT, *La Conquête de l’instantané. Archéologie de l’imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l’art, EHESS, 1999. p. 337.

86 André GUNTHERT, « Au revoir, Monsieur Pierce », L’Atelier des icônes, 12 février 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2313>.

87 André GUNTHERT, « La Révolution de la photographie vient de la conversation », L’Atelier des icônes, 14 juillet 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2456>.

difié dans les images et les pratiques. La révolution si longtemps annoncée avait-elle fini par se produire? Ce n'était pas un appareil photo, mais un téléphone portable, produit par une marque d'ordinateurs, l'iPhone, accompagné d'une ribambelle d'applications ludiques, qui semblait avoir changé la donne.

[...] La participation de l'image à la conversation n'est pas un nouvel art des masses, mais plutôt un des espaces où se jouent la reconfiguration de l'offre culturelle, l'appropriation de l'espace médiatique et la désintermédiation de la communication⁸⁸. »

Ainsi, l'authenticité de l'image photographique est une attribution culturelle et non pas sa nature, déterminée par sa technique. Dès lors, il devient difficile de maintenir une lecture de l'image photographique en presse comme un document, dont l'univocité de la signification repose sur une définition ontologique de la photographie erronée – ou du moins contextuelle. Le sens de ces images ne peut être inscrit dans leur seule valeur documentaire puisque cette dernière n'est ni définitive, ni intrinsèque à l'image photographique⁸⁹. Les historiens de la photographie invitent plutôt à prendre en compte les usages faits de ces images et leurs contextes d'utilisation. Dans le cadre de la presse d'information, il s'agit alors de prendre la mesure de la participation de l'image photographique dans l'élaboration éditoriale et non plus de la considérer comme un objet autonome et se suffisant à lui-même, parallèle et indépendant du texte : de lui reconnaître une place structurelle dans une publication.

88 *Ibid.*

89 Pour ce qui est des relations entre le cinéma à ses débuts et une valeur documentaire, Magdalena MAZARAKI, « Boleslaw Matuszewski : photographe et opérateur de cinéma », 1895 n°44, 2004, p.47-65. <http://1895.revues.org/301>. Et le compte-rendu par Magdalena Mazaraki de l'ouvrage Daniel Benda, José Moure, *Le Cinéma naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. Champs art, 2008 pour la revue *Études photographiques* n°22, 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/index957.html>.

C. Revendiquer une place structurelle de l'image photographique dans les publications presse

1. Renouveau historiographique sur la presse

a. Approche culturelle du journalisme

En 2007, Thierry Gervais concluait son parcours historiographique des histoires de la presse par cette affirmation : « De manière générale, les usages de l'image et de la photographie en particulier peinent à apparaître comme un élément structurant du journal illustré⁹⁰. ». Après être revenu sur les relations entre images et histoire, et le déni dont celles-ci font l'objet, il fait notamment appel à l'histoire des techniques pour restituer aux images photographiques ou aux images d'enregistrement leur puissance de représentation, afin que – libérées du joug de l'art mais encore soumises à des formes et des styles (selon la thèse de T. Gervais) – leur soit attribuée une place dans l'histoire culturelle :

« Mon travail sur l'illustration photographique s'inscrit dans la dynamique de cette histoire visuelle. Une histoire visuelle qui place l'image au centre des discussions, qui s'appuie sur les méthodes de l'histoire culturelle et qui tient compte du développement des techniques. Une histoire visuelle qui élargit les objets de l'histoire de l'art aux images d'information et tâche d'expliquer comment les journaux illustrés contribuent à façonner la culture du XIX^{ème} siècle. Dans chacune des parties développées dans cette recherche, l'image imprimée est à la base de l'analyse. Dessins, photographies, gravures, similitudes et mises en pages sont soumis à une étude esthétique. La distinction entre actualité et information repose sur le travail de mise en forme réalisé par une série d'acteurs. De la sélection d'une actualité à sa diffusion, la presse se livre à un travail d'information, c'est-à-dire à une mise en forme signifiante dans un contexte culturel précis. Interroger l'histoire de l'illustration photographique dans la presse illustrée française de 1843 et 1914 suppose donc d'admettre que l'information visuelle puisse adopter un style. Soumise aux règles de la gravure pittoresque, utilisée par les illustrateurs pour son pouvoir descriptif, exploitée

90 Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. p. 22.

comme forme objective ou support d'une construction spectaculaire de l'actualité, l'illustration photographique impose une analyse des formes de l'information dans la presse illustrée⁹¹. »

En 2015, qu'en est-il ?

Aujourd'hui, l'histoire de la presse fait l'objet d'analyses multiples et suscite des approches variées, revendiquant en particulier une place plus importante dans l'histoire culturelle. Nicolas Pélissier résume : au modèle dominant, à savoir le modèle « libéral de la presse démocratique d'inspiration fonctionnaliste et positiviste » qui rattache le journalisme à un univers de la vérité, de l'objectivité, etc., tel qu'il est défini par les chartes du métier, s'opposent des études qui – sans se revendiquer explicitement des *cultural studies* et de l'influence de telles recherches aux États-Unis – peuvent être regroupées sous l'appellation « approche culturelle ». Non pas que les recherches françaises culturelles sur le journalisme soient en retard, ni qu'il faille qu'elles soient nécessairement culturalistes pour être intéressantes, mais il considère comme particulièrement féconde « la controverse épistémologique autour du dualisme positivisme/constructivisme journalistique [...] tant la question du constructivisme, ses atouts et limites, est au fondement du développement d'une analyse culturelle du journalisme⁹². ».

L'ouvrage collectif *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, publié en 2011, affiche ce « désir d'une histoire culturelle de la presse » qui, pour ses auteurs (qui se revendiquent de la démarche pionnière de Georges Weill au cours des années 1930⁹³), « s'inscrit dans une perspective radicalement nouvelle⁹⁴ ». L'exposition des ambitions de leur projet, affirmées dès le titre, ouvre l'introduction :

« Cet ouvrage est né d'une conviction simple et partagée : l'essor du journal (et de la lecture périodique en général), en raison du caractère massif de sa production, de l'ampleur de sa diffusion et des rythmes nouveaux qu'il impose au cours ordinaire des choses, tend à modifier profondément l'ensemble des

91 Thierry GERVAIS, *op.cit*, p. 30-31.

92 Nicolas PELISSIER, « Journalisme et études culturelles : de nouveaux positionnements de la recherche française ? », *Questions de communication*, n°17, 2010. p. 273-290.
<http://questionsdecommunication.revues.org/391>.

93 Georges WEILL, *Le Journal. Origines, évolutions et rôle de la presse périodique*, Paris, La Renaissance du livre, 1934.

94 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 12.

activités (sociales, économiques, politiques, culturelles, etc.), des appréciations et des représentations du monde, projetées toutes ensemble dans une culture, voire dans une « civilisation » de la périodicité et du flux médiatique. Et c'est au cœur du XIX^{ème} siècle que ce processus, entamé de plus longue date, mais accéléré alors par les transformations économiques et les confrontations idéologiques dont le journal est aussi l'instrument, trouve les conditions de sa réalisation. Pleinement achevé à l'aube de la Grande Guerre, cette inscription du pays dans un cadre désormais régi par le principe de l'écriture et de la lecture périodiques constitue une mutation anthropologique majeure, aux sources de notre modernité « médiatique », et qui n'a jamais vraiment été étudiée en tant que telle⁹⁵. »

Dans leur mise au point historiographique, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant datent le développement de travaux universitaires sur la presse menés par des « historiens de métier⁹⁶ » de l'après Seconde Guerre mondiale. Autour de monographies et d'études de contenus (futurs sciences de l'information), ces directions de recherches sont « dominées par des interrogations d'ordre politique », marquées, en particulier, par les questions soulevées ou redéfinies par la récente période de guerre autour de la manipulation des opinions, de la propagande ou encore de la presse comme organe de résistance :

« Même si la technique, l'économique et dans une moindre mesure le narratif sont parfois mobilisés, l'essentiel du questionnement reste gouverné par le souci de mesurer l'influence des journaux dans la gestion de l'opinion publique ou, à l'inverse, le poids des hommes politiques dans la vie et le fonctionnement des organes de presse. Dans les deux cas, la presse est pensée en termes de relations de pouvoir⁹⁷. »

Ils isolent, à partir des années 1990, une séquence plus multiforme, marquée par l'inscription des problématiques dans une histoire plus sociale⁹⁸ qui a conduit à faire évoluer l'histoire des journaux vers l'histoire du journalisme puis vers l'histoire des médias ; celle-ci étant liée à la prise en compte des

95 *Ibid.* p. 7.

96 Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011. En particulier l'introduction rédigée par Patrick EVENO, Gilles FEYEL, Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d'histoire de la presse française », p. 16.

97 Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Op.cit.*, p. 17.

98 *Ibid.* p. 18.

supports audiovisuels. Ces déplacements disciplinaires ont conduit à considérer l'élaboration et la production de la presse, ses aspects techniques, sa diffusion et sa distribution ; puis, ses réceptions par son lectorat et des publics pluriels⁹⁹. Dans de telles démarches, l'histoire plus « culturelle » de la presse s'avère « soucieuse de décrypter les systèmes de représentations édifiés par les journaux, la façon dont ils travaillent les attitudes et les comportements, modèlent les imaginaires sociaux », tout comme il s'agit de comprendre comment s'édifie « une « culture de presse » dont les effets travaillent la société toute entière¹⁰⁰. », en un mouvement attentif aux apports des études littéraires et, pour certains, aux *cultural studies*. Pour ces auteurs enfin, le journal est « médiatique, périodique, collectif¹⁰¹ », caractérisations détaillées par la suite, qui conduisent à reconsidérer – voire abolir – les catégories qui président habituellement à la hiérarchisation des textes écrits, et en particulier entre ceux de la presse et ceux de la littérature¹⁰² :

« La quatrième et dernière partie [« La culture de la presse au XIX^{ème} siècle »], vers laquelle convergent toutes celles qui la précèdent, a charge de montrer comment l'ensemble des activités du pays : vie politique, vie sociale, littérature, beaux arts, etc., se trouve profondément modifié par le développement d'un mode de représentation fondé sur l'écriture et la diffusion périodiques : une culture nouvelle se dessine ici, qui touche à la matière même de toute la vie collective, aux sources d'une ère « médiatique » qui constitue aujourd'hui notre horizon quotidien¹⁰³. »

b. L'image reste le parent pauvre de l'histoire de la presse

Qu'en est-il alors des images de presse, et plus particulièrement de la place

99 *Ibid.* p. 17-18.

100 Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Op. cit.* En particulier l'introduction rédigée par Patrick EVENO, Gilles FEYEL, Dominique KALIFA, « Historiographie. Un siècle et demi d'histoire de la presse française », p. 15-27. « Elle part de l'idée que les journaux, par les caractères de leur production, l'ampleur de leur diffusion et les rythmes nouveaux qu'ils imposent au cours ordinaire des choses, tendent à modifier profondément l'ensemble des activités, des appréciations et des représentations du monde, projetées toutes ensembles dans une « culture » de la périodicité et du flux médiatique. Davantage que les progrès de la presse, c'est les progrès « par la presse » pour reprendre l'intuition d'Henri Berr, qu'une telle approche entend étudier. » p. 19

101 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 17.

102 *Ibid.* p. 19-20.

103 *Ibid.* p. 21.

des images dites d'enregistrement – en l'occurrence, les photographies –, dans une telle acception de l'histoire de la presse ? Les travaux de Thierry Gervais font partie intégrante de la proposition d'une Civilisation du journal au XIX^{ème} siècle. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle (1800-1914)¹⁰⁴. Cependant, la place dévolue aux images dans les processus d'évolution de la presse reste timide : les images ne sont pas vues comme un élément constitutif de la presse, elles restent perçues comme un élément à part, voire périphérique ou ponctuel, qui accompagne le texte écrit. L'image n'est pas discutée comme partie prenante de ces bouleversements culturels.

Cette conception est liée à la thèse qui préside à l'ouvrage qui s'attache à construire une histoire littéraire de la presse. Mais elle traduit aussi l'atrophie de la perception générale de la place des images dans la presse et, plus largement, dans l'histoire culturelle. Les images n'ont pas voix au chapitre dans l'introduction de l'ouvrage : il est timidement fait référence à l'idée d'imaginaire, de représentation et de stéréotype mais pas à l'image au sens matériel du terme¹⁰⁵. La presse illustrée fait l'objet d'un chapitre à part, l'isolant, par convention, de toute autre presse. Ses éventuelles relations avec d'autres formes de presse qui se tournent vers les images s'en trouvent alors évincées par principe. Les différentes presses spécialisées, dont certaines sont déjà consommatrices d'images (les revues de mode, par exemple), ou le recours à la photographie dans les publicités au début du XX^{ème} siècle¹⁰⁶, font l'objet de réflexions distinctes et circonscrites.

Car les déplacements théoriques opérés pour l'analyse textuelle de la presse ne sont pas appliqués aux images qui la constituent aussi, ou alors timidement. La place de l'image dans l'écriture d'une histoire culturelle de la presse

104 Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », dans Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864.

105 Cf. par exemple, Anne CARTIER-BRESSON, Françoise PLOYE, *L'Objet photographique*, Arles, Actes Sud, Photo Poche coll., 2012. La proposition de considérer la photographie comme un objet (ici plutôt pour ce qui concerne des images artistiques) peut s'appliquer à toutes les photographies.

106 Sur ces dernières questions, cf. Alexie GEERS, « Un magazine pour se faire belle. Votre Beauté et l'industrie cosmétique dans les années 1930 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n°40, 2014. <http://clio.revues.org/12177>.

(du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles aussi) aurait ainsi toujours la portion congrue¹⁰⁷ et resterait soumise à certaines typologies. L'invitation à réfléchir aux usages sociaux de la photographie (sans la soumettre aux paradigmes de description de l'art) qu'André Gunthert adressait en 2002 aux historiens du visuel¹⁰⁸, ainsi que son appel à des relations entre historiens spécialisés et historiens généralistes plus serrées restent d'actualité. Au programme d'une historiographie de la presse plus ouverte, initiée pour le XIX^{ème} siècle, et qui invite à des déplacements de perception disciplinaire et intellectuelle en histoire culturelle, viendrait donc s'ajouter une ligne supplémentaire : restituer leur place aux images dans ces processus médiatiques, dans la lignée des travaux de Paul Frosh ou de Matthias Bruhn, par exemple¹⁰⁹.

2. Histoire de la photographie de presse : une narration parallèle, reléguée et fragmentaire

De fait, l'histoire de la photographie de presse – cet « objet incontournable du paysage visuel et médiatique depuis plus d'un siècle, dont la place dans l'historiographie reste pourtant modeste¹¹⁰ » – est principalement prise en charge par une narration qui reste parallèle à l'histoire de la presse et est traditionnellement ponctuée de moments remarquables. L'histoire de la photographie de presse demeure, de plus, fortement caractérisée par la prépondérance de la place accordée à la presse magazine au détriment de la presse quotidienne, de la presse spécialisée et de la presse syndicale. Ainsi que par

107 Pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Bacot reprise par Thierry Gervais : « Dans un article de 2001 sur la presse illustrée, Jean-Pierre Bacot constate : « Dans les ouvrages consacrés en France à la deuxième République, au deuxième Empire et à la troisième République, aussi bien que dans les histoires générales de la presse, les médias illustrés sont réduits à la portion congrue. », Thierry GERVAIS, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007, p. 19-20.

108 André GUNTHER, « Omission impossible », *Études photographiques* n°11, Mai 2002, p. 2-3. <http://etudesphotographiques.revues.org/index292.html>.

109 Paul FROSH, *The Image Factory. Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*, Oxford, Berg 2003 ; Matthias BRUHN, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit [L'économie de l'image. Gestion et exploitation du visible]*, Weimar, VDG, 2003. André GUNTHER, *L'Atelier des icônes*, Culture Visuelle, Médias social d'enseignement et de recherches : <http://culturevisuelle.org/icones/>.

110 Selon une expression de Myriam CHERMETTE, *Le Temps des médias*, 2011/1 (n° 16), revue du livre coordonné par Gianni Haver, *Photo de presse, usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, 2009.

l’empreinte du récit proposé par Gisèle Freund dans sa thèse (1936), publiée par Le Seuil en collection Point histoire sous le titre *Photographie et société* éditée en 1974 en France, à une période où le photojournalisme commence à prendre la mesure de son histoire et son institutionnalisation¹¹¹.

Après la question de son adoption comme technique majeure d’illustration, le rapport de la presse à la photographie pose celle de sa constitution comme illustration différente des autres au nom de ses spécificités techniques et culturelles. Son usage dominant conduit alors à des récits nouveaux (en particulier autour du photographe reporter aventurier), modifie des économies et des marchés (en particulier le marché de l’image photographique avec la création d’agences¹¹²), génère de nouvelles innovations et publications presse au centre desquelles la dite presse magazine, et construit *in fine* une nouvelle culture visuelle.

Pour les historiens de la presse comme pour les historiens de la photographie, l’origine et les caractéristiques de la presse magazine restent l’objet de discussions multiples mais tous s’accordent cependant sur le lien privilégié entre ce type de publication et les images photographiques. Dans un article à la construction chronologique¹¹³ qui développe une précédente proposition¹¹⁴, Gilles Feyel défend une définition du « genre » magazine dont il fait remonter l’origine au XVIII^{ème} siècle en Angleterre et qui se développe en plusieurs générations successives. D’une forme qui existe sans pour autant se nommer comme telle dès les années 1842 à son épanouissement au début du XX^{ème} siècle puis son avènement pendant la période de l’entre deux guerres, le magazine moderne se caractérise alors pour lui par son usage de la photographie, les papiers couchés, l’héliogravure et un rendu d’impression qui

111 Voir partie III, chapitre 7.

112 Marie-Ève BOUILLON, « Le marché de l’image touristique. Le cas du Mont-Saint-Michel à la fin du XIX^{ème} siècle », *Études photographiques* n°30, décembre 2012, p. 155-174.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index3334.html>. Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d’images. L’exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2828.html>.

113 Gilles FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d’un genre aux limites floues : le magazine », *Réseaux* n°105, 2001, p. 19-51.

114 Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, « Photographie et Médias. Les mutations de la presse illustrée », dans Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 358-369.

valorise le plaisir esthétique ainsi que, et par ailleurs, ses relations étroites avec la publicité. Poursuivant son parcours chronologique et attentif au succès économique de ce produit culturel, il considère que « la presse magazine part à la conquête des périodiques » dans les années 1950, s'épanouit pleinement dans les années 1960-1970 et jouit à la fin du XX^{ème} d'une souveraineté absolue. Jean-Marie Charon, de son côté, propose de considérer le magazine comme un média à part entière, aux caractéristiques repérables, au premier rang desquelles sa relation privilégiée au visuel. Selon lui, en effet, son fonctionnement préfigure des caractéristiques plus généralement médiatiques, notamment la segmentation du public et le contrat de lecture, la périodicité, la thématisation du contenu, l'internationalisation, la valorisation de concepts éditoriaux¹¹⁵. Face à une notion qui recouvre une réalité très hétérogène, il propose de « se résoudre à en proposer une définition pragmatique » et de considérer « comme presse magazine toute publication périodique, s'adressant au grand public, respectant un ratio entre contenu éditorial et publicité, donnant la primeur à l'éditorial, illustrée et imprimée sur un papier de qualité, vendue en kiosque ou sur abonnement. ». La dimension visuelle particulièrement développée « transforme la relation avec le lecteur », est associée à « l'émotion, la séduction et le plaisir » et construit une « approche type zapping » parmi plusieurs cheminements de lecture possibles. Il souligne lui aussi la relation étroite entre ce type de publication et la publicité ainsi que l'importance du travail du directeur artistique « à qui revient la conduite de l'ensemble des différents niveaux de récit visuel¹¹⁶ » ; non sans évoquer les heurts dues aux différences de cultures professionnelles entre les journalistes et les graphistes qui se côtoient pour l'élaboration du magazine.

Thierry Gervais déplace cette chronologie et considère l'illustré sportif du début du XX^{ème} siècle, *La Vie au grand air*, comme une archéologie du magazine du fait de ses audaces éditoriales¹¹⁷. Cette publication s'affirme comme l'origine de cette forme nouvelle que caractérisent des mises en pages inédites prenant appui sur la photographie et un travail graphique recherché. Portée par les choix d'un directeur artistique, elle génère autant d'information

115 Jean-Marie CHARON, « La presse magazine. Un média à part entière ? », *Réseaux*, vol. /1 n°105, 2001, p. 53-78. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_105_0053.

116 Jean-Marie CHARON, op.cit., p. 56, 58-60.

117 Thierry GERVAIS, « L'Invention du magazine - La photographie mise en page dans « La Vie au grand air » (1898-1914), in *Études Photographiques* n°20, juillet 2007, SFP, Paris. <http://etudesphotographiques.revues.org/index997.html>.

que de spectacle pour le lecteur qui pratique désormais non pas une lecture linéaire mais le feuilletage. Pour lui, la gestion des photographies dans la publication, qui entraîne le passage du journal illustré à l'hebdomadaire illustré puis au magazine en générant de nouvelles modalités de réception, constitue l'origine de cette nouvelle forme culturelle. Par ailleurs et « jusqu'en 1914, la photographie ne cesse de progresser dans la presse quotidienne parisienne et provinciale¹¹⁸ ». Cependant, dans son analyse de l'usage de la photographie par *Le Journal* (1892-1944), étude d'un cas moyen de quotidien de ces périodes¹¹⁹, Myriam Chermette confirme un usage de l'image d'enregistrement qui ne bouleverse pas les pratiques iconographiques et démontre qu'il s'inscrit, de plus, dans une politique éditoriale globale : « L'étude de la politique photographique doit donc être mise en relation avec les autres aspects de la politique éditoriale¹²⁰ », conclut-elle ; rejoignant en cela les propositions de Thierry Gervais concernant la presse magazine.

Parmi les tentatives éditoriales de ce début du XX^{ème} siècle, certains titres, liés à ces nouvelles pratiques et perçus comme formes remarquables (au succès inégal) de cette histoire, sont distingués. Ainsi de *L'Excelsior* fondé en 1910 par Pierre Laffite, éditeur de *La Vie au grand air* (1897) et homme de presse aguerri (*Musica* (1902), *Femina* (1903), *Je sais tout* (1905), *Fermes et Châteaux* (1906)). « Héritier de la double tradition des quotidiens et des magazines¹²¹ », « à mi-chemin entre le magazine et le quotidien¹²² », *L'Excelsior* s'affirme comme un essai de forme intermédiaire entre le quotidien – par la périodicité – et le magazine – dont il reprend, en particulier, l'usage de la photographie et le soin graphique de la maquette¹²³. Marquée par l'influence

118 Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, « Photographie et Médias. Les mutations de la presse illustrée », dans Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 358-369. p. 367.

119 Myriam CHERMETTE, « Donner à voir », *La photographie dans Le Journal : discours, pratiques, usages (1892-1944)*, Thèse de doctorat d'histoire, Université de Saint Quentin en Yvelines, 2009.

120 Myriam CHERMETTE, « Le succès par l'image. Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », *Etudes photographiques*, n°20, juin 2007. p. 84-99.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index922.html>.

121 Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, op.cit. p. 368.

122 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Les Formes de l'information. 1843-2002, de la presse illustrée aux médias modernes » (p. 302-355). p. 322.

123 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. I, *Le Marché de la photographie, 1919-*

de son directeur artistique, Henri de Weinel, une telle formule de publication ne s'impose cependant pas, compte tenu des contraintes encore nombreuses liées à l'usage de la photographie (en particulier, pour ce qui est du délai de transmission de l'image) difficilement compatibles avec les impératifs d'un quotidien¹²⁴. La mise au point du bélinographe portatif, qui permet aux photographes de transmettre à distance leurs images viendra répondre en partie à ce besoin de réduire le temps de communication des images entre ceux qui la produisent et ceux qui la diffusent¹²⁵. La guerre de 1914-1918 bouleverse cette période d'explorations de modèles de publications et de mouvement d'expansion de la presse illustrée. Le conflit est cependant couvert en images de façon remarquable par l'hebdomadaire illustré *Le Miroir*¹²⁶.

C'est « *Durant l'entre-deux-guerres, [que] le phénomène d'industrialisation du marché de la photographie de presse se développe et, entre 1918 et 1939, 350 nouveaux périodiques français décident d'accorder une place importante à l'image*¹²⁷. ». Ainsi que le démontre avec soin l'historienne de la photographie Françoise Denoyelle, la période se caractérise par de multiples innovations et voit le modèle de la presse illustrée littéralement exploser et s'installer¹²⁸. Période intense, elle ratifie ainsi la généralisation d'une culture de la presse magazine et du photojournalisme ; en Allemagne d'abord, puis en Europe et aux Etats-Unis. La publication de la version française de *Vogue* (1920), la naissance du magazine *Vu* (1928), celle de *Life* (1936), les évolu-

1939 ; t. II, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997. Tome 2, p. 48-53.

124 « le rythme de publication lui interdit une reproduction des images égale à celle des hebdomadaires et son retard sur l'actualité brûlante le place à l'arrière-garde de la presse quotidienne. », Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, op.cit., p. 322.

125 Myriam CHERMETTE, « Transmettre les images à distance. Chronologie culturelle de la téléphotographie dans la presse française », *Études photographiques*, n°29, mai 2012. p. 136-169. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3291.html>.

126 Joëlle BEURIER, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*, Paris, Éd. Nouveau Monde, 2007. Du même auteur, « L'apprentissage de l'événement. « Le Miroir » et la grande guerre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007. p. 68-83. <http://etudesphotographiques.revues.org/index1162.html>.

127 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, op.cit. p. 323.

128 « Au service des lettres, des sciences et des arts, la photographie trouve de multiples applications et son usage se diversifie. Il est cependant trois domaines où elle prend, entre 1919 et 1939, un essor considérable. L'information, la publicité et la mode [...] on peut dire qu'en 1939, la presse, support essentiel de ces trois secteurs, a vu sa profonde transformation s'opérer par la diffusion importante, sinon massive, de photographies. », Françoise DENOYELLE, op.cit. Tome 2, p. 17. Cf. tout particulièrement, le tome 1 et le chapitre « Presse », p. 19-147, tome 2.

tions techniques des appareils (Leica, Ermanox, Rolleiflex,...) et des pellicules (augmentation de la sensibilité, format 35 mm,...), la guerre d'Espagne (1936-1939), la professionnalisation des photographes de presse, la multiplication des agences de photographies, les pionniers de l'instantané politique... sont autant d'éléments qui servent de repères disparates à cette nouvelle culture médiatique. La forme du magazine se généralise à toutes les thématiques et à tous les domaines de l'actualité ; ces différentes publications spécialisées étant listées comme autant d'imitations du maître du genre – le magazine d'actualités et d'informations – appliquées à d'autres sujets (cinéma, sports, à destination d'un public féminin, etc.). Les histoires de la photographie s'accordent sur l'importance de l'influence allemande dans cette généralisation de la presse magazine pendant la période de l'entre deux guerres¹²⁹. Des publications, telles que l'hebdomadaire *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), sous la République de Weimar, servent de modèle à nombre de nouvelles entreprises éditoriales. Pour Gisèle Freund, l'influence allemande dans la culture du photojournalisme est, de plus, liée à l'histoire tragique de l'Allemagne. L'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933 provoque, en effet, la fuite et l'exil de nombreuses personnalités à l'origine de l'invention du photojournalisme et les conduit à développer cette culture et ses savoirs faire dans leurs pays d'accueil :

« Tous ceux qui avaient créé le photojournalisme moderne en Allemagne vont répandre leurs idées à l'étranger et exercer une influence décisive sur la transformation de la presse illustrée en France, en Angleterre et aux Etats-Unis¹³⁰. »

129 « Les publications allemandes se situent à l'avant-garde de l'évolution de la presse illustrée et plus particulièrement du reportage en images, tant du point de vue de la stratégie éditoriale que de la maquette. Les photographes indépendants et les responsables d'agences entrent aisément en rapport avec les rédacteurs en chef des principaux périodiques, et leur proposent souvent des reportages tout prêts. », Fred RITCHIN, « La Proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », dans Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 591-611. p. 599.

130 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. Chapitres «La photographie de presse», p. 101-105 ; «Naissance du photojournalisme en Allemagne» p. 107-125. p. 121. De même, Fred Ritchin écrit : « mouvement d'émigration des photographes et des directeurs de revues, qui fait progresser le photojournalisme de manière spectaculaire dans d'autres pays. Beaucoup s'installent en Grande-Bretagne et aux États-Unis (tandis que Salomon mourra dans un camp de concentration). Kurt Korff et Kurt Szafranski, anciens rédacteurs en chef de la *Berliner Illustrierte Zeitung*, fondent à New-York l'agence Black Star, où le jeune W. Eugène Smith trouve un lieu d'accueil, tandis que Stefan Lorant, de la *Münchener Illustrierte Presse*, prend la tête du service photo du *Weekly Illustrated* anglais (où il travaille avec Felix Man, Kurt Hutton et James Jarché), avant de diriger le *Picture Post*. », Fred RITCHIN, op.cit. p. 599.

L'entre deux guerre voit, de plus, se multiplier les agences de photographie qui répondent à une demande croissante de matériel iconographique et construisent un véritable marché de l'image photographique. L'industrie photographique française des studios et des agences prend son envol ainsi que le démontre Françoise Denoyelle¹³¹. Les photographies d'actualité côtoient un matériel iconographique « prêt à l'emploi » qui répond aux besoins d'illustration des rédactions et pallie les aléas d'une transmission des images encore incertaine¹³². Certaines agences de photographie s'implantent durablement (l'allemande Dephot qui fait sentir son influence (fin des années 1920-1933), Keystone,...) ; d'autres, telle Alliance Photo, innovent¹³³. Et les pratiques photographiques américaines s'importent dans la presse quotidienne française¹³⁴. Du point de vue des photographes, Gisèle Freund considère que Jacob A. Riis, avec son livre *How the other half lives* (Scribner, New-York, en 1890), fait figure de pionnier pour « se servir de la photographie comme instrument de critique sociale¹³⁵ ». L'usage humaniste d'une photographie dite documen-

131 Françoise DENOYELLE, *op.cit.* En particulier, tome 1, chapitre « Les Producteurs d'images », p. 119-184 ; et tome 2, chapitre « presse », p. 19-147.

132 « Si au début du XX^{ème} il n'existait plus de barrières techniques à l'illustration photographique, d'autres obstacles demeuraient, notamment celui de la distance. En un temps où le télégraphe et le téléphone permettaient de transmettre très rapidement les nouvelles depuis les points les plus éloignés du globe, l'image – tout autant le dessin que la photographie – ne pouvait parvenir aux rédactions que par le chemin de fer, c'est-à-dire longtemps après l'événement. Nécessairement en retard sur l'actualité, l'illustration était alors souvent atemporelle: ainsi ces innombrables photographies-portraits, en buste, détournées ou non, toujours disponibles dans les rédactions, permettant d'évoquer – ô combien facilement ! – les protagonistes de l'événement (souverains, ministres, diplomates, généraux, mais aussi acteurs – criminels ou victimes – du moindre fait divers. », Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, « Photographie et Médias. Les mutations de la presse illustrée », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 358-369. p. 363.

133 Françoise DENOYELLE, *op.cit.* Tome 2, p. 68-95.

« Alliance Photo, une agence française active de 1934 à 1940, bénéficie également de cette vague d'émigration. Maria Eisner, sa directrice, arrive d'Allemagne en 1933, en raison de la nouvelle situation politique. Le Hongrois Robert Capa et le Polonais Chim (David Seymour) travaillent avec Maria Eisner, avant que tous trois ne deviennent membres cofondateurs de Magnum. Parmi les collaborateurs d'Alliance Photo, il faut citer également Denise Bellon, Pierre Boucher, Pierre Verger et René Zuber. », Fred RITCHIN, *op.cit.* p. 598.

134 Myriam CHERMETTE, « Du *New-York Times* au *Journal*. Le transfert des pratiques photographiques américaines dans la presse quotidienne française », *Le Temps des médias* n°11, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008/2, p. 98-109.

135 Gisèle FREUND, p. 104. Cf. aussi Fred Ritchin : « Avec le recul du temps, c'est le reportage effectué par Robert Franck en 1955-56 et publié sous forme d'album d'abord en France (*Les Américains*) puis aux USA, qui semble inaugurer une nouvelle stratégie du photojournalisme. Contrairement à l'exposition «The Family of Man» organisée par le MOMA de NY en 1955, où il s'agissait de poser le principe universel (et sentimental) de l'existence humaine, Robert Franck se sert de la photographie pour soulever des ambiguïtés, contester

taire par Lewis W. Hine s'inscrit dans cette lignée, poursuivie par le travail des photographes de la *Farm Security Administration* (1930) dans le cadre du *New deal* de Roosevelt qui l'associent au reportage social. Cependant, l'historien de la photographie Olivier Lugon revient sur cette généalogie simplificatrice de l'approche documentaire de la photographie :

« L'activité de [la FSA] [...] a cristallisé pendant un demi-siècle presque toutes les discussions autour de l'approche documentaire et en a fortement orienté la définition. Cette prédominance a contribué d'une part à américaniser considérablement l'histoire de cette tendance, d'autre part et surtout à identifier la photographie documentaire à une forme de reportage social, témoignant sans fard de la vie des classes les plus défavorisées afin de sensibiliser le spectateur contemporain¹³⁶. »

Il démontre alors l'existence d'une forme historique – le genre documentaire – qui questionne selon des enjeux esthétiques la fonction dite d'usage de la photographie et qu'il distingue fermement du document photojournalistique. Au cours de cette période de l'entre deux guerres et dans un contexte où l'implicite d'une photographie documentaire sert de justification sociale – voire morale – au photojournalisme, Vincent Lavoie, de son côté, revient sur la nécessité qu'ont peu à peu ressentie les photojournalistes de définir des critères déontologiques à leur pratique. Cependant, la littérature professionnelle nord-américaine sur laquelle l'historien d'art québécois appuie son travail, révèle la difficulté qu'éprouve la profession elle-même à conceptualiser ses propres critères d'évaluation de travail et à expliciter, en somme, la norme en train de se mettre en place et que l'on a pu parfois trouver résumée par l'expression « la bonne photo »¹³⁷.

Du côté des rédactions, Lucien Vogel, homme de presse et ancien étudiant des Beaux-Arts, lance, en mars 1928 en France, le magazine *VU*¹³⁸, hebdo-

les emblèmes visuels au lieu de les agrémenter. En outre, il est capable de rester dans le rôle de l'observateur extérieur, impassible et pénétrant, qui noue un dialogue avec la société où il se trouve plutôt que d'afficher sa sympathie. », Fred RITCHIN, *op.cit.*, p. 603.

136 Olivier LUGON, *Le Style documentaire – D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001. p. 9. Et chapitre 7 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « L'Esthétique du document. 1890-2000, le réel sous toutes ses formes », p. 358-421.

137 Vincent LAVOIE, *Photojournalisme. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010. Chapitres 3 « Éthique et morale d'une image » et chapitre 4 « Le mérite photojournalistique », p. 127 à 185.

138 Pour des études approfondies du magazine *Vu*, cf. la monographie de Michel FRIZOT,

madaire d'information générale, salué non seulement comme « relève des magazines allemands d'esprit libéral¹³⁹ » des années 1920 mais aussi comme modèle pour les magazines à venir des années 1930 (*Regards, Voilà, ...* et *Life* aux États-Unis)¹⁴⁰. Lucien Vogel s'associe à de grands noms de plume et de la photographie (Madeleine Jacob, Philippe Soupault, Paul Morand ; Germaine Krull, André Kertész, Robert Capa, Laure Albin-Guillot, Brassai, Éli Lotar, Robert Capa, Man Ray, Gaston Paris, ...). *Vu* se caractérise par un usage massif de la photographie, documents d'actualités variées publiés en de nombreux reportages, pour une « formule neuve : le reportage illustré d'information mondiale » et revendiquée dans l'édito du premier numéro (21 mars 1928). *Vu* confirme le développement des magazines de qualité organisés autour de la photographie. Grâce à l'usage de l'héliogravure, réservée jusqu'alors à l'impression des revues d'art, et à la direction artistique inventive d'Alexander Liberman à partir de 1932, *Vu* systématise l'affirmation du caractère visuel de l'objet magazine. Celui-ci est particulièrement sensible dans le travail de la Une qui s'organise autour de la photographie et le choix de la rédaction de développer immédiatement le principe des numéros spéciaux, qui accordent une place particulièrement privilégiée à ces images. Le nouvel hebdomadaire confirme ainsi la rupture avec les mises en page statiques des quotidiens, qui enferment les vignettes dans une colonne ou une demi-colonne de texte¹⁴¹. De sensibilité politique plutôt à gauche, le soutien explicite de Lucien Vogel aux Républicains de la guerre civile espagnole lui coûte la direction du magazine qui disparaît peu avant le début de la seconde guerre mondiale.

Cédric DE VEIGY, *VU – Le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009 ; et l'ouvrage de Daniëlle LEENAERTS, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010. Françoise DÉNOYELLE, *op.cit.* Tome 2, p. 110-118.

139 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. p. 123.

140 « Magazine d'information générale, *Vu* présente des articles aux intérêts diversifiés (mode, science, sport, actualité politique). Il est rapidement copié par de nombreuses autres publications, qui s'entourent parfois de signatures prestigieuses (journalistes, écrivains) et qui tentent de trouver une spécificité pour se singulariser. Des magazines de cinéma destinés à un public populaire (*Ciné-Miroir, Pour vous, Cinémonde*, etc.) côtoient des magazines féminins, comme *Marie-Claire* (1937), dont le tirage atteint un million d'exemplaires en 1940, des magazines sportifs (*Le Miroir des sports, Match*, etc.) et des magazines d'actualité mondaine et de faits divers (*Voilà, Faits divers, Photo-Monde*, etc.). », Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *op. cit.*, p. 324.

Gilles FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre aux limites floues : le magazine », *Réseaux* n°105, 2001, p. 19-51. p. 33-35.

141 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *op.cit.* p. 323-4, passage « De l'illustré au magazine photographique (entre-deux-guerres) ».

D'influence allemande et s'inspirant de *Vu*, le magazine du Parti Communiste Français *Regards*¹⁴² s'implique tout particulièrement dans la médiatisation de la guerre civile espagnole (1936-1939) et soutient activement le combat des Républicains. Ces magazines (ainsi que le quotidien *Ce soir*, fondé en 1937 par le PCF, où se rencontrent les photographes Robert Capa, David Seymour et Henri Cartier-Bresson, futurs fondateurs de l'agence Magnum, en 1947) publient de très nombreux reportages d'actualités photographiques sur la guerre civile, conflit aujourd'hui considéré comme le moment fondateur d'un nouveau photojournalisme, voire comme « l'origine du photojournalisme moderne¹⁴³ ». Il marque, en effet, l'histoire du photojournalisme aussi bien du point de vue de la couverture des événements par les publications presse, que de celui de la figure du reporter photographe engagé et du type de documents photographiques recherché. Le photographe, accepté au sein des combattants, travaille dans une grande proximité avec les combats et il est motivé par son humanisme et son engagement auprès de la noble cause des Républicains espagnols. Ces caractéristiques s'ancrent durablement dans la figure mythologique du reporter de guerre¹⁴⁴. De même que les qualités du document photographique recueilli et l'émergence d'une esthétique « sur le vif », que synthétise la fameuse formule attribuée à Robert Capa : « si ta photo n'est pas bonne, c'est que tu n'es pas assez près ». Sa photographie du soldat républicain fauché en plein élan devient emblématique de la représentation d'un conflit armé. Capa lui-même est sacré « le plus grand photographe de guerre au monde » dans un article titré « This is war ! » du *Picture Post* en décembre 1938¹⁴⁵. Le photojournalisme moderne – aux pho-

142 Gaëlle MOREL, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939) », *Études photographiques*, n°9, Mai 2001, p. 44-63.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index242.html>.

143 Cynthia YOUNG (dir.), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, New York, ICP, New York/Steidl Publishers, Göttingen, 2010. Version française: *La Valise mexicaine. Capa, Chim, Taro. Les négatifs retrouvés de la guerre civile espagnole*, Arles, Actes Sud, 2011 ; à l'occasion de l'exposition de la présentation aux Rencontres d' Arles (4 juillet-18 septembre 2011) de l'exposition éponyme. Tome 1 « L'histoire », p. 17 du catalogue.

Françoise DENOYELLE, op.cit. p. 120-127.

144 Clément CHÉROUX, « Mythologie du photographe de guerre », dans Thérèse BLONDET-BISCH, Laurent GERVERAU, Robert FRANCK, André GUNTHERT (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001. p. 306-311.

145 Fred RITCHIN, op.cit p. 591. « [...] Certes, beaucoup de conflits armés ont éclaté entre l'époque de l'invention de la photographie et la guerre d'Espagne, mais, jusque-là, on ne disposait pas d'appareils maniables de petit format, tels le Leica ou l'Ermanox, ni d'émulsions très sensibles. Ces deux innovations techniques permettent maintenant aux photographes de

tographies considérées comme des documents à l'objectivité revendiquée et attachées à une presse magazine d'actualité et d'information alors en pleine expansion – trouve ainsi paradoxalement ses fondements dans un contexte de propagande, en l'occurrence à la sensibilité de gauche¹⁴⁶.

Autre acteur important de la presse française, Jean Prouvost relance le quotidien *Paris-Soir* en 1931 sous la forme d'un « grand quotidien d'informations illustrées ». Pierre Laffite, qui avait affirmé sa foi en la photographie en lançant *L'Excelsior*, est devenu en 1930 son conseiller. Dans l'édito du 2 mai 1931, Jean Prouvost affirme l'importance du document photographique au nom de sa valeur de preuve¹⁴⁷. Le succès fulgurant de ce qui est perçue comme une nouvelle formule de quotidien est précisément associé par ses concurrents à son usage massif de la photographie en une relation de cause à effets pour l'augmentation des ventes. Cependant, comme le remarque Françoise Denoyelle, « *Paris-Soir* adopte en même temps une formule où le fait divers, le sensationnel occupent une place importante¹⁴⁸. » De fait, dans son analyse des usages de l'image photographique dans l'un de ses concurrents, *Le Journal*, Myriam Chermette montre que cette équation d'un succès par l'image n'est pas systématique. Elle aussi soutient la nécessité de prendre en compte les autres facteurs à l'œuvre dans un tel succès médiatique. Si la photographie peut être – un peu rapidement – perçue comme une entité isolée aux pou-

transcrire la guerre en images au fur et à mesure de son déroulement. [...] désormais on se doit de risquer sa vie en première ligne des combats, tout en se solidarissant avec ceux qui sont devant l'objectif. ».

146 « Mais le face-à-face avec la photographie met en jeu autre chose que la perception des paroxysmes de l'expérience humaine, ce que la peinture permet depuis longtemps au spectateur. L'aspect cardinal de la photographie est son «objectivité» mécanique apparente, l'impression que n'importe qui d'autre aurait vu à peu près la même scène. L'image, croit-on alors, n'est pas née de l'imagination de son auteur de la pure réalité. », Fred RITCHIN, « La Proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 591-611. p. 594. Je souligne.

147 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. I, *Le Marché de la photographie, 1919-1939* ; t. II, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*), Paris, L'Harmattan, 1997. Tome 2, p. 98-106. Edito de Jean Prouvost cité p. 100 : « L'image est devenue la reine de notre temps. Nous ne nous contentons plus de savoir, nous voulons voir. Tout grand journal d'informations tend à placer à côté de la nouvelle, le document photographique qui non seulement l'authentifie mais en donne la physionomie exacte. Puisque *Paris-Soir* est le journal de Paris, et que son heure de mise en vente lui permet de saisir par l'objectif les principaux événements de la journée, nous avons pensé que l'image pourrait y tenir une place plus grande encore. ».

148 Françoise DENOYELLE, *op.cit.* p. 105.

voirs de séduction déterminants pour la vente, ses recherches montrent qu'il est nécessaire de la considérer comme un élément appartenant à l'ensemble du dispositif, des choix et des stratégies éditoriales ; à l'ensemble de l'écologie de la publication :

« L'échec de la formule visuelle du *Journal* permet donc de dépasser l'analyse simplificatrice qui consiste à affirmer que *Paris-Soir* a obtenu le succès en publiant simplement un grand nombre de photographies et rappelle que l'étude et l'analyse des usages de la photographie dans la presse nécessite de prendre en compte l'ensemble des caractéristiques d'une publication¹⁴⁹. »

Vu influence le développement de la presse magazine et a rapidement été imité, en France (*Voilà* en 1931, *Regards* en 1932¹⁵⁰), comme aux Etats-Unis. D'après Gisèle Freund, en effet, à la mort de Lucien Vogel en 1954, « Henry Luce, qui a fondé en 1936 le magazine *Life*, en Amérique, câble à sa famille : « Sans *Vu*, *Life* n'aurait pas vu le jour », rendant ainsi un ultime hommage à l'homme qui avait créé le premier magazine illustré moderne en France, fondé sur la photographie¹⁵¹. ». Henry Luce fonde d'abord sa société *Time Inc.* avec Briton Hadden pour un premier numéro de *Time* qui paraît en 1923. Fort de cette structure industrielle, il lance avec succès le magazine *Life* en 1936¹⁵². La photographie comme information et la succession d'images pour prendre en charge l'histoire fondent ce photojournalisme moderne. Elle est comme une fenêtre sur le monde et *Life* s'affirme comme la forme la plus accomplie de la presse magazine de son époque¹⁵³ :

« La tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos,

149 Myriam CHERMETTE, « Le succès par l'image. Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », *Etudes photographiques*, n°20, juin 2007. p. 84-99. p. 99.

150 Fred RITCHIN, *op.cit.*, p. 601.

151 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. p. 125.

152 « Outre les photographes, employés directement par le magazine, on avait recours à des photographes indépendants et à des agences. Ce qui rendit possible la grande réussite de *Life* fut l'énorme organisation de *Time Inc.*, la société qui coiffait toutes les entreprises de Luce. Elle fut encore élargie durant la dernière guerre quand fut fondé *Time Life International*, disposant d'environ 360 bureaux dans le monde entier qui occupaient 6700 personnes. », Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. p. 138.

153 Gisèle Freund consacre presque intégralement son chapitre « Mass media magazines aux États-Unis » (p. 133-147) au magazine *Life*. *Op. cit.*

accompagnée d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme [...] La grande majorité des autres magazines était fabriquée sur le même modèle, mais ce qui donnait tant de véracité à *Life* était l'utilisation massive de photographies¹⁵⁴. »

Véritables professions de foi, les éditos des premiers numéros de *Vu* et de *Life* revendiquent de montrer le monde tel qu'il est grâce à la photographie en construisant l'alliance apparemment naturelle entre presse magazine d'information, photographie et véracité de l'histoire. Par ailleurs, le modèle économique est désormais validé : triangulaire, il repose sur les relations entre presse, publicité et lectorat, ce dernier étant exposé aux réclames mêlées aux pages dites éditoriales qui composent la publication.

« Quand la guerre secoue toute l'Europe et que de nombreuses publications cessent de paraître ou tombent dans les mains des fascistes, *Life* devient le principal pourvoyeur d'informations dans le camps allié, en faisant appel à vingt et un photographes de différents pays pour diffuser des documents sur les conflits¹⁵⁵ ». Le conflit bouleverse, en effet, l'économie de ces entreprises¹⁵⁶. La couverture du débarquement américain par Robert Capa et celle de la découverte des camps de concentration en 1944 par les photojournalistes (Eric Schwab, les photojournalistes américains Georges Rodger, Lee Miller, Margaret Bourke-White, ...) génèrent une iconographie qui fait date dans l'histoire du photojournalisme¹⁵⁷. Jean Prouvost avait racheté le magazine sportif *Match* pour le transformer en magazine d'actualités en 1938 (et après avoir lancé de nouveaux magazines, sur le modèle initié par *Vu*, tels que *Marie-Claire* en 1937). Après-guerre, en 1949, *Match* devient *Paris-Match* : pour changer la formule inspirée de *Life*, l'industriel et homme de presse fait en partie appel à des professionnels (maquettiste) des Etats-Unis.

154 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. Chapitres «La photographie de presse», p. 101-105 ; «Naissance du photojournalisme en Allemagne» p. 107-125. p. 107 et p. 140.

155 Fred RITCHIN, « La Proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 591-611, p. 601.

156 Cf. notamment, Françoise DENOYELLE, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, éditions du CNRS, 2003.

157 Clément CHEROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001. Chapitre « L'heure de la Libération », p. 101-173.

En 1947, deux ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, cinq photographes (Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Georges Rodger, David «Chim» Seymour et William Vandivert) fondent aux Etats-Unis, une coopérative d'un genre nouveau : Magnum. Ancienne directrice de l'agence de photographie parisienne Alliance photo, Maria Eisner participe à cette nouvelle structure de vente de photographies. L'agence Magnum appartient aux photographes, qui conservent, de plus, leurs droits sur leurs photographies au lieu de les céder à leur agence ou aux publications presse. Cette structure valorise ainsi le travail du photographe et souhaite l'affranchir des impératifs du marché de la photographie de presse. L'agence recrute par un système de cooptation de ses membres. En 1954, Robert Capa, personnalité centrale et influente de Magnum, est tué par une mine en Indochine. En 1956, Chim, qui avait succédé à Capa à la tête de l'agence, trouve la mort sur le canal de Suez. La renommée de l'agence n'a cependant pas cessé de grandir, au sein des photographes comme du milieu plus large du photojournalisme. Des bureaux seront ouverts à Paris, Londres, New York et Tokyo. De son côté, *Life* accueille en particulier les *Photographic essay* (« histoires en photos »), dont les sujets *Country Doctor* (1948) ou *Spanish Village* (1951) du photographe Eugène Smith sont considérés comme des modèles absolus du genre. À Paris, « 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 presse¹⁵⁸. » Cette acception du photojournalisme se poursuit dans la couverture des conflits d'après guerre, en particulier ceux de la décolonisation (guerre d'Algérie, Indochine, Vietnam, ...) au cours desquels de nombreux photographes se distinguent (Larry Burrows, Don Mc Cullin, Gilles Caron,...). Cependant, les années 1960 voient arriver la concurrence de la télévision, incriminée et perçue comme responsable d'un certain déclin de la presse magazine. *Look*, *Holiday*, *Life*, *Time*... voient leur bénéfices baisser voire, pour certains d'entre eux, cesser toute publication. Le 9 décembre 1972, la rédaction de *Life* annonce le dernier numéro du magazine et signe la fin d'une époque. De leur côté, les photographes expriment bientôt leurs doutes quant au sens de leur travail et leur statut de témoin. Les notes autobiographiques de Raymond Depardon côtoient ses images de reportage dans *Notes* qui paraît en 1979¹⁵⁹. L'historien d'art Michel Poivert théorise aujourd'hui cette

158 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, op.cit., p. 341.

159 Raymond DEPARDON, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.

« conscience malheureuse du photoreporter ¹⁶⁰ » autour de la figure de Gilles Caron dont la démarche, portée sur l'introspection, en fait un précurseur. L'évolution de son travail de photographe, entre 1965 et 1970, l'affirme comme exemplaire d'une période charnière de l'histoire du photojournalisme français en questionnant aussi bien « l'obsolescence du photojournalisme » que la prise en considération de « la part de subjectivité mais aussi la conscience esthétique et critique [que les images de reportage ou productions du photojournalisme] recouvrent¹⁶¹ ». Pour l'histoire de la photographie de presse en France, la déception d'un photojournalisme idéaliste a, en effet, trouvé en partie sa résolution dans l'affirmation d'un travail d'auteur¹⁶² ; réponse à une crise morale autant qu'économique du métier. Les photographes de presse revendiquent par la suite et massivement, l'expression de leur subjectivité et s'interrogent sur les dimensions esthétiques de leur travail, ouvrant un autre chapitre de l'histoire du photojournalisme.

3. Le photojournalisme de la seconde moitié du XX^{ème}

a. Le poids du récit professionnel

Si nombre de ces repères de l'histoire de la photographie de presse ont fait l'objet d'analyses plus précises et de recherches multiples, nombreux sont ceux encore soumis à ce qu'il convient de nommer des rumeurs historiographiques¹⁶³. Ils prennent souvent la forme de citations célèbres à l'origine inconnue (de la plus anecdotique à la plus structurelle) ou de « poncifs » non vérifiés. Assumer une histoire de la photographie incomplète, aux zones encore obscures parce que moins voire pas défrichées, a ainsi fait partie intégrante

160 Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013. Exposition au musée de L'Élysée à Lausanne, du 30 janvier au 12 mai 2013.

161 *Ibid*, p. 111.

162 Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Histoire, 2006.

163 André GUNTHERT, « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, 1999, n°105/vol. 29, L'imaginaire photographique. p. 23-34.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4346.

Autre exemple, Thierry GERVAIS, « De part et d'autre de la garde-barrière. Les errances techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal *L'illustration* (1880-1900) », *Études photographiques*, n°23, mai 2009, p. 30-50.

de la proposition éditoriale de *L'Art de la photographie*, en 2007¹⁶⁴. En conséquence, et comme dans de nombreux domaines encore, l'appréhension et la description des usages de la photographie dans le contexte journalistique, l'interrogation quant à ses rôles dans les bouleversements culturels liés à la presse, et autres questions attenantes, restent en grande partie prises en charge par une histoire du photojournalisme dominée par les récits émanant des professionnels eux-mêmes. De même que les travaux historiographiques sur la presse, en forme de bilan à notre moment *t* (publiés en 2011¹⁶⁵), expliquent comment les professionnels de la presse ont été les premiers artisans de leur histoire – avec toutes les qualités et les réserves, les atouts et les insuffisances de telles histoires –, de même, la place laissée encore bien souvent vacante pour ce qui concerne les relations entre images et presse reste principalement occupée par une histoire des images photographiques prise en charge par ses propres acteurs ; étape primitive de l'historiographie d'un champ.

L'essai de Gisèle Freund est un exemple caractéristique de cette mise en récit de la photographie de presse et de ses ambivalences. « Œuvre magistrale, essentielle contribution à la compréhension du rôle de la photographie dans l'univers contemporain », elle requiert aussi de « [se souvenir] que son ressort secret a toujours résidé dans l'entrelacs de la théorie avec la pratique¹⁶⁶ ». À l'appui de son analyse de *Life*, G. Freund cite l'édito du numéro de lancement du magazine américain, pour lequel elle travaillait par ailleurs :

« "Pour voir la vie, pour voir le monde, être témoin des grands événements, observer les visages des pauvres et les gestes des orgueilleux ; voir des choses étranges : machines, armées, multitudes, des ombres dans la jungle et sur la lune ; voir des choses lointaines à des milliers de kilomètres, des choses cachées derrière les murs et dans les chambres, choses qui deviendront

164 André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007. Introduction p. 7-9 :

<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/08/27/1039-la-photographie-un-accelérateur-du-visuel>.

165 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011 ; Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011.

166 André GUNTHERT, préface de la publication de la thèse de doctorat soutenue en 1936 et reproduite en fac-similé de Gisèle FREUND, *La photographie en France au XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2011.

Préface d'André Gunthert en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2063>.

dangereuses, des femmes, aimées par les hommes, et beaucoup d'enfants ; voir et avoir plaisir de voir, voir et être étonné, voir et être instruit." Avec ces mots, Henry R. Luce introduisait le premier numéro de *Life*. Il se composait de quatre-vingt-seize pages dont un tiers de publicité. La photographie de couverture était de Margaret Bourke-White, dont le nom associé à ceux d'Alfred Eisenstaedt, Thomas Mc Avoy et Peter Stackpole désignait le *team* des reporters photographes employés par la revue¹⁶⁷. ».

L'auteure poursuit en reprenant les différents reportages ou séries qui constituent ce premier numéro ; dans le désordre, cependant, par rapport à la mise en page effective du numéro. Elle commente :

« Ce premier numéro donne le ton de *Life*. Il avait fallu des mois de travail pour définir la ligne qui plairait au plus grand nombre de lecteurs à l'Est comme à l'Ouest des États-Unis ; éveiller leur curiosité, toucher les problèmes qui les concernent, leurs rêves de réussite, leurs préoccupations sentimentales. Il fallait être populaire pour se faire comprendre de tous, vulgariser les sciences et les arts. *Life* voulait être une revue destinée à tous les membres de la famille. Plus tard, on ajoutait des rubriques comme « Le monde dans lequel nous vivons », des Mémoires de célébrités comme ceux du roi Édouard qui avait abdiqué pour pouvoir épouser Mrs. Simpson. On y publie des œuvres de grands écrivains comme *Le Vieil Homme et la mer* de Hemingway, ainsi que des essais sur les grandes religions du monde¹⁶⁸. »

Présenté comme l'analyse des ambitions professionnelles exprimées par Henry Luce dans son premier édito pour *Life*, ce commentaire est une première narration des pratiques photojournalistiques. Mais sa mise en récit est double. L'« Introduction to the first issue of LIFE¹⁶⁹ », signée par « the editors » (parmi lesquels figure le nom d'Henry Luce) est différente de celle retranscrite sous la forme d'une citation dans l'édition du texte de G. Freund de 1974. Sacrifiant à l'exercice de l'édito, Henry Luce annonce les différents reportages qui composent le numéro un de son magazine en en commentant plus ou

167 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. p. 138. La note 144 indique « *Life* du 23 novembre 1936 ».

168 Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974. p. 139-140.

169 Aujourd'hui disponible en ligne, p. 3 :

http://books.google.fr/books?id=N0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

moins les spécificités mais sans toutefois utiliser les formules généralisantes que lui prête ensuite Gisèle Freund. Ce faisant, elle se livre à un premier travail de réécriture et de synthèse interprétative tout en le présentant comme une simple passation des propos de H. Luce. « Simultanément observatrice et actrice de ce bouleversement, Gisèle Freund en tiendra la chronique, aidée par le regard aigu que lui a donné sa formation de sociologue¹⁷⁰ » : entre photojournalisme et analyse sociologique, la construction des cinq chapitres qu'elle consacre à l'histoire de la presse¹⁷¹ atteste aussi de l'élaboration d'un récit culturel à valeur d'histoire de ces pratiques, caractéristique d'une écriture professionnelle entre analyse¹⁷² et témoignage aménagé.

b. Le bannissement de la retouche : l'authenticité de l'image photographique au service de la déontologie professionnelle

L'histoire du photojournalisme de la seconde moitié du XX^{ème} siècle est ainsi largement dominée par une vulgate portée par ses acteurs, qui répond aux ambitions défendues par les chartes du journalisme. Celle-ci se structure autour de quelques grands repères traditionnels : des autorités (les grands noms célébrés par le milieu), des événements, des titres de publications, des définitions, des anecdotes valorisées (les fameux « coups »¹⁷³)... Elle se caractérise, par ailleurs, par la définition de la photographie qu'elle revendique. Mobilisée au nom de sa nature technique, garantie d'un rapport indicial avec son référent et, par conséquent, garantie de sa valeur documentaire à l'ori-

170 André GUNTHERT, préface de la publication de la thèse de doctorat soutenue en 1936 et reproduite en fac-similé de Gisèle FREUND, *La photographie en France au XIX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2011. Préface d'André Gunthert en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2063>.

171 « La photographie de presse », « Naissance du photojournalisme en Allemagne », « *Mass media* magazine aux États-Unis », « Photographie, instrument politique », « La presse à scandales », Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Points histoire, 1974.

172 « Pour l'homme non prévenu, la photographie ne peut pas mentir, puisqu'elle est la reproduction exacte de la vie. Peu de gens se rendent compte en effet qu'on peut en changer complètement le sens par la légende qui l'accompagne ou par sa juxtaposition avec une autre image. À quoi s'ajoute la façon de photographier les personnages et les événements. », p. 140-141.

173 Cf. Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1974. Chapitres « Naissance du photojournalisme en Allemagne » (p. 106-131) et « *Mass media* magazines au États-Unis » (p. 132-151). En particulier, le récit exemplaire du dispositif mis en place pour couvrir les obsèques de Churchill, p. 142-143.

Et Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. I, *Le Marché de la photographie, 1919-1939*) ; t. II, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997. Tome 2, p. 61-62 autour du mariage du duc de Windsor.

gine d'une information qu'elle porte en elle-même et de façon autonome, la photographie est convoquée dans le domaine de l'information au nom de l'authenticité et de l'objectivité du document visuel qu'elle produit. Ces convictions sont régulièrement réaffirmées : « les photos et les vidéos prises par les professionnels, au-delà de l'expérience et du talent de leurs auteurs, sont des preuves, des certificats d'authenticité, des pièces à conviction de l'Histoire¹⁷⁴. », affirmait Alain Genestar en 2009. Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, l'histoire du photojournalisme portée par les professionnels repose toujours sur l'affirmation de l'objectivité photographique perçue comme l'une des qualités naturelles du médium.

La « bonne photo » montre et porte en elle l'information¹⁷⁵ et le photographe, qui prend l'image, est la figure professionnelle centrale de cette description.

174 Le dépôt de bilan de plusieurs agences de photographies célèbres a été l'occasion de réactiver ce récit sur l'image photographique porteuse d'information, à l'exemple de cette tribune écrite par Alain Genestar :

Alain GENESTAR, « Le photojournalisme a besoin d'imagination plus que de lamentations », *Le Monde* du 31 août 2009.

« Au chevet de Gamma défilent les pleureurs. Chacun versant une larme sur l'une des plus belles agences du monde, qui a vu naître des photojournalistes de légende. C'est triste. Et c'est un drame. Mais, depuis dix ans au moins, Gamma était une agence en danger de mort, comme ses deux soeurs, elles aussi françaises, Sygma, aujourd'hui disparue - ou dissoute, ce qui revient au même - et Sipa, qui se bat et résiste toujours.[...]

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ

Là sont le nouveau présent et l'avenir du métier : les photos et les vidéos prises par les professionnels, au-delà de l'expérience et du talent de leurs auteurs, sont des preuves, des certificats d'authenticité, des pièces à conviction de l'Histoire.

À notre époque de bouleversements gigantesques, de terrorisme, de guerres, de crises sociales, de menaces écologiques, de grand doute, les lecteurs ont besoin de ces preuves pour voir et savoir ce qui se passe dans le monde troublé d'aujourd'hui.

« Alors, puisque l'heure est aux condoléances convenues et aux grands mots, hurlons avec force et conviction aux oreilles de nos responsables politiques et de nos représentants professionnels, qui n'avaient même pas inscrit le photojournalisme au programme des Etats généraux de la presse, hurlons sur tous les toits de tous les festivals que la photo est essentielle à l'information, à la vérité due au public, aux lecteurs, aux citoyens ; hurlons ensemble, au lieu de pleurer en chœur, que les images, comme les écrits et les paroles, et ni moins que les écrits et les paroles, sont indispensables à la démocratie.

Ce combat est notre raison d'être, avec tous ceux qui croient, dur comme fer, que le photojournalisme est un métier plein d'avenir. A une condition : l'imaginer. Un joli mot qui vient justement du mot image. »

Alain Genestar est directeur de la rédaction de «Polka Magazine», consacré au photojournalisme ; il était auparavant directeur de la rédaction de *Paris Match*.

175 Au festival *Visa pour l'image* consacré au photojournalisme ou à la revue *Polka*, on défend cette définition : « Le grand bain », France Inter, 4 août 2011 ; émission consacrée à « La crise du photojournalisme ». <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-bain-la-crise-du-photojournalisme>.

La déontologie régit les relations entre la photographie et la presse et distingue le photojournalisme des autres formes de photographies de presse magazine : l'image photographique se caractérise par un rapport direct et transparent à l'événement et la morale du photojournaliste en garantit la source¹⁷⁶. Ces fondements déontologiques sont particulièrement lisibles dans le rejet de la retouche par le milieu professionnel, ainsi qu'il s'exprime publiquement à l'occasion des jurys (et dans les règles) des concours du photojournalisme¹⁷⁷.

La pratique de la retouche est exclue du domaine du reportage, dénaturant a priori, la vérité photographique : on parle de « tromperies sur la nature », de manipulation et le débat se place alors sur le terrain de la morale. Dans cette rupture de contrat avec le lecteur, la responsabilité est portée par les seules images isolées de tout contexte. Les deux implicites – l'image attachée au réel et l'image autonome – sont systématiquement mobilisés dans les débats et les polémiques qui entourent l'image photographique en presse, sans être eux-mêmes questionnés. L'image photographique est en effet un objet complexe et difficile à appréhender. Mais surtout, ces implicites reposent sur une série de constructions culturelles, entretenues par des récits – parmi lesquels le tabou de la retouche¹⁷⁸ – qui leur donne beaucoup d'audience et beaucoup de poids. Les recherches de l'historien d'art québécois Vincent Lavoie – qui prône une histoire morale de la photographie de presse – confirment ces mécanismes¹⁷⁹. Elles montrent, d'une part, que la question déontologique est essentiellement posée au photographe ou à la photographie (les autres acteurs de la chaîne de l'information (éditeurs, graphistes, rédacteurs etc.)

176 Vincent LAVOIE, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études Photographiques*, n° 26, 2010, p. 3-24.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index3123.html>.

177 Cf., par exemple, la disqualification de Stepan Rudik au World Press Photography en 2009. André GUNTHER, « Le Détail fait-il la photographie ? », *L'Atelier des icônes*, 7 mars 2010, <http://culturevisuelle.org/icones/447>. Ou les débats suscités par le World Press Photography 2013 [<http://culturevisuelle.org/?s=world+press+photography>].

178 Cf. la mise au point de par Valentina Grossi sur la construction culturelle du tabou de la retouche : « Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie », master, EHESS, 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/2022>. Chapitre 1 « Présupposés conceptuels et médiatisation de la retouche photographique », p. 8-34.

179 Vincent LAVOIE, *Photojournalisme. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010. Chapitres 3 « Éthique et morale d'une image » et chapitre 4 « Le mérite photojournalistique », p. 127 à 185. Vincent LAVOIE, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études Photographiques*, n° 26, 2010, p. 3-24.

restant absents des débats). Et, d'autre part, ces travaux soulignent que ces questions se sont concentrées sur la dénomination « retouche » (notamment pour les années 1990), impliquant dans le même temps un héritage implicite – voire une origine – documentaire à la pratique photojournalistique. Enfin, les sources d'une telle histoire morale du photojournalisme sont principalement la littérature spécialisée, écrite et produite par les cercles professionnels. En revenant sur la façon dont ceux-ci envisagent la question morale quant à leur pratique, V. Lavoie montre que ce sont eux-mêmes qui en ont rédigé les conventions et les codes ; sous forme d'articles, de livres ou au sein d'associations telles que la *National Press Photographers Association* (NPPA)¹⁸⁰. Porteuses de récits et de prescriptions, ces instances professionnelles sont les outils – et les médias – majeurs de la diffusion des récits que la profession produit sur elle-même, des histoires qu'on se raconte dans ce qu'il convient de nommer une corporation professionnelle. Leur lecture attentive révèle comment elles prennent en charge la définition et la régulation de la question éthique dans leur pratique ; elle met aussi à jour la manière dont elles construisent celle-ci comme l'une de ses caractéristiques essentielles, c'est-à-dire le lieu d'une définition professionnelle. Ainsi, la profession a construit sa dimension éthique comme une définition d'elle-même tout en étant elle-même la régulatrice.

Plusieurs histoires de la presse ont repris telles quelles ces assertions du monde professionnel pour la période récente : elles adoptent la mise à l'écart proposée de l'image photographique dans le récit construit sur les événements par la presse magazine¹⁸¹. La relégation de la photographie en une rubrique à part (selon sa définition d'élément autonome et authentique) est ainsi acceptée en dépit de ce qui est encore attachée de façon quasiment exclusive à l'histoire de la photographie. Or, les travaux d'historiens sur les usages de la photographie en presse ont démontré que celle-ci est constitutive de l'ensemble de la publication. Des recherches telles que celles d'André Gunthert, de Françoise Denoyelle, de Thierry Gervais ou de Myriam Chermette, entre autres, reviennent sur de tels cadres interprétatifs des images et

180 National Press Photographers Association : <https://nppa.org/>.

181 Cf. par exemple, Thomas FERENCZI, *Le Journalisme*, Paris, PUF, Que sais-je ? 2005. p. 66-70 : « Les défis du photojournalisme ». Ou la réactualisation en 2010 de l'ouvrage de Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010), p. 351-356.

concluent à l'intégration de la photographie au récit journalistique, dépassant la seule lecture professionnelle qui en est proposée. Elles rendent compte de l'importance du travail éditorial auquel la photographie est liée et du poids de celui-ci dans la signification qu'elle porte. Thierry Gervais a redéfini la notion d'illustration. André Gunthert propose la notion d'« occurrence éditoriale » :

« Alors qu'image et texte restent pour l'analyse traditionnelle des médias deux mondes à part (la plupart des spécialistes ne prêtent pas attention à la dimension visuelle, et font comme s'ils n'étaient confrontés qu'à du texte, tandis que ceux qui prennent en compte l'image l'isolent et la décrivent comme une entité séparée de son substrat informationnel), il apparaît clairement qu'on ne peut pas considérer l'image en dehors de ce qui constitue son *occurrence éditoriale* (organe, rubrique, auteur, événement, article, titraile, légende, source, format, etc.)¹⁸². »

Les apports de ces travaux issus de l'histoire de la photographie montrent qu'il est fécond et nécessaire d'affranchir aussi les images du joug de la seule historiographie portée par ses propres acteurs et de considérer, par ailleurs, les publications presse comme un ensemble. Ces recherches construisent la connaissance de la photographie et partant la culture des images. Elles nourrissent la perception du récit médiatique ainsi construit. À défaut, l'histoire de la presse, et à sa suite l'histoire culturelle, prennent le risque de la répétition servile de récits pour le moins simplifiés ; le risque de la redite de vulgates professionnelles¹⁸³, au détriment de l'histoire.

182 André GUNTHERT, « Iconographie mystère », L'Atelier des icônes, 5 juillet 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2449>.

183 Patrick EVENO dans le catalogue de l'exposition (BNF), Philippe MEZZASALMA (dir.), avec la collaboration de Benjamin PRÉMEL et Dominique VERSAVEL, *La Presse à la Une. De la Gazette à Internet*, Paris, BNF, 2012. Catalogue de l'exposition présentée à la BNF du 11 avril au 15 juillet 2012.



Montage : Disqualification du Word Press au printemps 2010, Stepan Rudick. Photographie initialement primée ; originale avec les manipulations relevées.

CHAPITRE 2.

LE CAS EXEMPLAIRE DE MAI 68 EN FRANCE

Quel(s) récit(s) des événements le photojournalisme et la presse magazine, considérée dans l'ensemble de sa publication, construisent-ils ? Et quelles relations ces interprétations entretiennent-elles avec le récit historique des événements ? Répondre à de telles questions impose de rester prudent. L'hypothèse de ce travail de recherches consiste à chercher des éléments de réponse en concentrant une attention minutieuse sur un exemple suffisamment générique et emblématique pour permettre de remettre en perspective les éléments de conclusion.

Une étude de cas, donc, travaillée selon les principes et les méthodes de la microhistoire. Et ce, dans l'espoir qu'associée à d'autres études de cas similaires, une collection d'exemples précis se constitue et autorise à des conclusions plus panoramiques quant aux interactions entre le récit médiatique dans son entier et les événements historiques médiatisés. En éprouvant une telle problématique – à la jonction de différentes disciplines – à une étude de cas, nous espérons ainsi observer de façon ponctuelle, pour les analyser, le fonctionnement des acteurs et des forces en jeu ; leur rapport au travail ; voir les négociations professionnelles à l'œuvre dans ces processus complexes¹⁸⁴.

La fin des années 1960 est considérée comme un moment de bascule, aussi

184 « Qu'une prosopographie de la masse doive se donner pour objectif une série de *case studies*, la chose paraît évidente : une enquête qui se veut tout ensemble qualitative et exhaustive ne peut prendre comme objet que des entités limitées en nombre, des élites, justement. Le problème devient alors celui de sélectionner dans la masse des données disponibles des cas pertinents et significatifs. », Carlo GINZBURG, Carlo PONI, « La Microhistoire », *Le Débat* n°17 décembre 1981 (1979), p. 133-136. p. 137.

<http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>.

bien du point de vue de l'histoire en France que du point de vue de l'histoire de la presse et du photojournalisme. Dans un tel cadre, les événements dits de Mai 68 en France se présentent comme un cas emblématique quant à la question de leur médiatisation photojournalistique (en particulier, dans la presse magazine) et qui répond aux exigences d'exemplarité que requiert la microhistoire.

De récents travaux d'historiens ont démontré et/ou réaffirmé l'importance historique des événements du printemps français de 1968 dont l'historiographie se caractérise, de plus, par plusieurs éléments bien identifiés : une vulgate narrative des événements et ses poncifs réducteurs ; de nombreuses commémorations ; ainsi qu'une interaction avec les médias. Événementialité politique, Mai 68 a fait, en effet et à ce titre, l'objet de multiples éditions et de façon tout à fait remarquable l'objet de très nombreux mécanismes de répétitions, en particulier d'ordre commémoratif, dans l'univers culturel. Un « tsunami de publications », qui fait précisément écrire à Jean-François Sirinelli en 2008 :

« Tout au long du premier semestre 2008, l'on a assisté en France à un véritable raz-de-marée éditorial concernant les événements hexagonaux de 1968. L'auteur de ces lignes, qui a indirectement participé à ce déferlement, n'est pas certes le mieux placé pour s'en étonner. Une première remarque, tout de même, sans rapport direct avec ce numéro d'*Histoire@Politique* : un tel déferlement constituerait à coup sûr un très beau sujet de recherche d'histoire culturelle et politique, car s'y lisent en filigrane bien des enjeux implicites ou explicites de la vie de la cité¹⁸⁵. »

Si bien que l'on peut affirmer en 2008, que « depuis quatre décennie, les années 68 ont fait l'objet d'une fièvre interprétative d'une exceptionnelle intensité¹⁸⁶ ».

Or au sein des rédactions presse aussi, ces événements – et actualités, en leur temps – ont été suffisamment importants dans la hiérarchie de l'information pour susciter de nombreuses éditions. La valeur particulière qui leur a été

185 Jean-François SIRINELLI, « Le moment 68, un objet pour la World history ? », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n°6, septembre-décembre 2008.

<http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=06&rub=dossier&item=65>.

Il fait référence ici à son livre *Mai 68. L'Événement Janus*, Paris, Fayard, 2008, dont il dément le caractère commémoratif pour l'inscrire « dans le prolongement d'une recherche personnelle consacrée à la France des années 1960 à 1970 [menée] depuis une dizaine d'années. ».

186 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. Epilogue, p. 780.

attribuée a pour conséquence d'avoir été – et d'être traitée – avec beaucoup d'intensité et d'importants moyens (photo)journalistiques ; leur dimension internationale¹⁸⁷ favorisant, par ailleurs, les comparaisons. Ils permettent ainsi de mettre en évidence, puis de les questionner et de les confronter, les multiples constructions interprétatives – à plusieurs niveaux différents – dont ils ont été l'objet (idéologique, étudiante, sociale, générationnelle, etc.).

Revenir – dans cette perspective – sur la médiatisation des événements du printemps 1968 en France par la presse et le photojournalisme suppose alors l'observation des usages de la photographie dans les publications, à une époque où le photojournalisme, de son côté, réaffirme, pour lui-même et comme l'un de ses fondements, l'authenticité et l'autonomie du document photographique. Car, du côté de la presse magazine, les années 1960 voient s'affirmer les « news » à la française, magazines d'information générale qui accordent, en principe, une grande place aux sujets « news » ou « actualités » ainsi qu'à leurs médiatisations par des reportages photographiques plus ou moins conséquents. Enfin, du côté de la production photographique à destination de la presse, la création en 1967 de l'agence française de photographie Gamma, promise à un avenir glorieux, signe le début d'une « vraie révolution dans le photojournalisme » ; Paris étant bientôt surnommée la « capitale du photojournalisme¹⁸⁸ ». Les différents conflits internationaux de la période offrent, en effet, parmi ses plus belles pages à l'histoire du photojournalisme d'alors (Vietnam, Cambodge, printemps de Prague, conflits en Irlande du Nord, etc.). Dans ce contexte florissant pour le traitement des actualités, les événements de Mai 68, en France, offre l'opportunité à la profession photojournalistique de réactiver ses grands mythes : une nouvelle génération de photographes réincarnent la figure héroïque du photoreporter de guerre (avec, à sa suite, celle valorisée du photojournaliste de news) ; les événements du printemps donnant l'occasion de produire parmi les images les plus célèbres de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Mai 68 est ainsi un moment déterminant dans l'histoire du photojournalisme français.

187 Cf., Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *op.cit.* Et, par exemple, le dossier coordonné par Emmanuelle LOYER et Jean-François SIRINELLI, « Mai 68 dans le monde. Jeux d'échelles. », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n°6, septembre-décembre 2008. Numéro dont « Les articles [...] épaississent le dossier de l'histoire transnationale de Mai 68. ».

188 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005, p. 46.

A. Mai 68 : rupture et héritage ?

1. L'importance des événements de Mai 68 : une rupture historique ?

« L'histoire du très contemporain est traversé par un double paradoxe : la référence à 1968 est omniprésente [...] *A contrario*, les affirmations et les publications se multiplient sur l'héritage manquant¹⁸⁹. »

L'attention portée à ces événements est lisible notamment dans le nombre de publications qui leur sont consacrées et le nombre de produits éditoriaux dont ils ont fait l'objet. Mais, si l'importance des événements du printemps 1968 est aujourd'hui reconnue – au point d'être envisagés comme une rupture historique –, c'est pourtant le déficit de récits historiques à leurs égards, qui permettraient de les inscrire de plein pied dans l'histoire de France, qui s'exprime encore beaucoup. Lorsque les historiens du temps présent¹⁹⁰, Michelle Zancarini-Fournel et Christian Delacroix publient leur ouvrage consacré à la France des années 1945-2005, sous la houlette de Henry Rousso, ce dernier prévient :

189 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008, p. 9. Elle poursuit par ces constats : « Le fantôme de 1968 hante la scène politique et sociale de la France depuis plusieurs décennies. Chaque manifestation d'une certaine ampleur – quel que soit son objet – offre l'occasion de se remémorer les événements de « Mai 68 ». L'opinion publique – si l'on accepte de considérer les résultats de sondages –, conforte ce point de vue, convaincue qu'elle est de l'importance de l'événement. », p. 10.

190 « L'expression « temps présent » utilisée depuis une trentaine d'années, désigne, elle, une période immédiatement accessible à l'historien par le témoignage direct des acteurs, leur mémoire vive, leur présence physique.

[...] L'histoire du temps présent doit être entendue ici comme l'étude d'une période « contemporaine » au sens étymologique, comme relevant du même temps que celui qui en fait le récit, mais aussi comme une histoire non linéaire, qui tente de saisir d'un même mouvement les différents héritages du passé à l'œuvre en un même moment. », Henry ROUSSO, préface à Michelle Zancarini-Fournel, Christian Delacroix, *1945-2005, La France du temps présent*, Ouvrage dirigé par Henry Rousso Paris, éditions Belin, 2010, p. 7.

« [...] il est un choix qui suscitera sans doute débat ou discussion : celui de faire de 1968 – des « années 1968 » – le moment pivot de l'histoire du second vingtième siècle français. Il y a là un effet de génération. Mais ce choix relève aussi de présupposés historiographiques qui structurent l'ouvrage dans son ensemble. Il permet d'insister sur le fait que le modèle né dans l'après-guerre a connu en définitive une crise assez précoce, qu'elle soit une crise de croissance ou d'épuisement. Il souligne la part importante accordée aux évolutions culturelles – une des grandes originalités de cet ouvrage – qui ont joué un rôle décisif en 1968. Il souligne à quel point l'histoire de la France durant cette époque ne peut plus s'analyser comme une histoire nationale, les événements de mai-juin 1968 en France n'étant qu'une déclinaison parmi d'autres d'une « révolte mondiale de la jeunesse », à l'Ouest comme à l'Est. Dès lors, les derniers chapitres du livre qui s'ouvrent sur les périodes les plus récentes s'inscrivent dans la droite ligne de cet héritage historique, non pas en réactivant un autre mythe originel, mais en montrant que cet événement laisse transparaître les tensions et les contradictions de la métamorphose entamée vingt ans plus tôt et restée inachevée avec le temps des crises¹⁹¹. »

1968 est une année charnière pour l'histoire de France : du fait de ses aspects culturels et de sa dimension internationale, d'une part ; et, d'autre part, du fait de son statut de lieu historique de mutations non encore résolues au sein de la société française. Autant de caractéristiques, à l'impact majeur, défendues et théorisées par Michelle Zancarini-Fournel dans les différents ouvrages qu'elle a consacrés à ces événements, et ce dès après leur avènement¹⁹². Henry Rousso a, en effet, confié la rédaction de ce volume – ouvrage synthétique inscrit dans une série de volumes qui couvrent l'histoire de France – à deux auteurs particulièrement féconds et reconnus quant aux événements de Mai 68 : l'historienne Michelle Zancarini-Fournel et le politiste Boris Gobille, tous deux auteurs de plusieurs ouvrages consacrés à ces événements et à leur portée historique¹⁹³. Michelle Zancarini-Fournel manifeste une certaine prudence – « Dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France, 1968

191 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Christian DELACROIX, 1945-2005, *La France du temps présent*, Ouvrage dirigé par Henry Rousso Paris, éditions Belin, 2010. p. 7-9.

192 « Les années 1968 : événements, cultures politiques et modes de vie » séminaire « tenu, dans le cadre de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, pendant quatre ans [1994-1998] et animé par Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Michelle Zancarini-Fournel avec la collaboration précieuse de Maryvonne le Puloch sans qui ces comptes rendus de séminaires n'auraient pas existé. », <http://irice.univ-paris1.fr/spip.php?article185>.

193 *Mai 68 en quarantaine*, colloque organisé par l'École normale Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008. Vidéos des interventions : <http://colloque-mai68.ens-lsh.fr/spip.php?rubrique15>

a-t-il réellement constitué une rupture?¹⁹⁴ » – et préfère réserver, en effet, le terme de « rupture » à une séquence historique plus longue qu'elle désigne par l'expression « les années 1968 ». Dans une telle description, les événements du printemps 1968 sont l'épicentre d'une rupture, inscrite dans une époque, en un effet de processus aux dimensions internationales.

L'histoire sociale s'empare immédiatement des événements¹⁹⁵. Pour Danielle Tartakowsky, Mai 68 est un point de repère de l'histoire sociale, en particulier pour ce qui est des manifestations en France (1918-1968), dont elle est l'une des spécialistes¹⁹⁶.

Cette certitude quant à l'importance des événements de Mai 68 en France est partagée par les quatre auteurs et coordinateurs de l'ouvrage collectif plus précisément consacré à ce qu'ils renomment *Mai-Juin 68*, paru en 2008. Les politistes Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti et Bernard Pudal revendiquent, en effet, fermement le terme « événement » pour désigner Mai 68 et poser définitivement l'importance de ces faits historiques, cette caractérisation portant en elle-même la notion de rupture :

« Il faut restituer à Mai-Juin 68 en France son tranchant. Non pour des raisons politiques, mais parce que l'analyse de l'événement historique l'impose. La crise de 1968 est sans précédent : elle se caractérise non seulement par le plus grand mouvement de grève du XX^{ème} siècle, mais surtout, à la fois parisienne et provinciale, elle affecte toutes les sphères de la société, met en question tous les rapports sociaux et ébranle le pouvoir politique lui-même. À l'époque, les acteurs en étaient convaincus : André Malraux et Georges Pompidou croyaient vivre une « crise de civilisation » ; pour d'autres, Mai-Juin 68 n'était que le prélude d'une « Révolution » sociale et politique qu'ils appelaient de leurs vœux. Contre les interprétations lénifiantes, ou si générales qu'elles ne sont ni vraies ni fausses (Mai 68 comme crise des débouchés, moment festif, avènement de l'individualisme, crise de la jeunesse, etc.), qui sont venues recouvrir les événements, l'hypothèse central de cet ouvrage avance que Mai-Juin 68 est une crise historique qui porte au jour – comme tout crise historique – l'arbitraire d'un ordre social enkysté dans des habitudes mentales, des pratiques et des idéologies. C'est

194 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008, p. 11.

195 Michelle PERROT, Madeleine RIBÉRIOUX, Jean MAITRON (éd.), « La Sorbonne par elle-même : Mai-juin 68 », *Le Mouvement social*, n°4, juillet-septembre 1968.

196 Danielle TARTAKOWSKY, *Les Manifestations de rue en France, 1918-1968*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

un événement historique qu'il faut prendre au sens fort que lui donnait Georges Duby. Son « inestimable valeur » tient à ce que « brusquement il éclaire », « par ses effets de résonance, par tout ce dont son explosion provoque la remontée depuis les profondeurs du non-dit, par ce qu'il révèle à l'historien des latences. » De même, en affirmant que « la subversion politique présuppose (...) une conversion de la vision du monde », ou qu'en Mai-Juin 68, « quelque chose de tacite s'est remué, qui invalide l'outillage mental élaboré en fonction d'une stabilité », Pierre Bourdieu ou Michel de Certeau attirent l'attention sur l'évolution critique, pour une part souterraine, de ces « silencieux accords » qui font une société¹⁹⁷. »

Enfin, si les événements de Mai 68 constituent une rupture historique, c'est aussi que de nombreux historiens leur reconnaissent une véritable dimension épistémologique et voient en eux tout autant une rupture historique. Emmanuelle Loyer a particulièrement travaillé les dimensions culturelles de Mai 68¹⁹⁸. Elle interroge : « Qu'est-ce que Mai 68 a fait aux historiens ? » ; et « [insiste] sur le caractère intensément épistémologique de la production historique sur 1968, au sens où les mouvements de Mai 68 offrent en retour à l'historien un objet qui l'incite à une pratique expérimentale de sa discipline¹⁹⁹. ». De leur côté, Michelle Zancarini-Fournel et Philippe Artières placent leur grand ouvrage collectif²⁰⁰ dans le cadre d'« une histoire renouvelée » : expression à comprendre tant du point de vue d'un renouveau de la discipline historique – par le renouvellement des sources et des problématiques – que dans le désir de construire « un autre récit » des événements. Parmi les nouvelles sources pour construire ces nouveaux récits, les deux historiens pointent particulièrement l'importance accordée aux archives personnelles ainsi que les

197 Dominique DAMAMME, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI, Bernard PUDAL (dir.), *Mai Juin 1968*, Paris, éd. de l'Atelier/éd. Ouvrières, 2008. Ouverture du prologue « Le Temps de comprendre », signé des quatre auteurs coordinateurs, p. 11.

198 Emmanuelle LOYER, *Mai 68 dans le texte*, Paris, Complexe, 2008 ; *L'Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXe siècle*, (en collaboration avec Pascale Goetschel), Paris, Armand Colin, 1994, collection Cursus ; articles et contributions : « 1968. L'an I du tout culturel ? », Dossier « L'ombre portée de 1968 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°98, avril-juin 2008 ; « Exil », « Mai 68 », « Transferts culturels » in Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire culturel de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

199 Emmanuelle LOYER, « Mai 68 et l'histoire : 40 ans après », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°107, 2009, 13-22. <http://chrhc.revues.org/1321>. Cet article est un inventaire des nouvelles tendances de l'historiographie sur Mai 68, pour constater l'existence d'un savoir historique sérieux et récent sur 68.

200 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008.

nouvelles ressources produites par l'espace médiatique (sources radiophoniques et télévisuelles, notamment). Pour ce qui est du renouvellement des problématiques et des méthodes, ils distinguent notamment l'avènement des questions de genre, de l'histoire coloniale et de l'anthropologie historique :

« Ce sont aussi [...] de nouvelles problématiques qui ont émergé au sein de la discipline historique, à commencer par les thèmes de mémoire et d'oubli, de genre et de guerre des races. À n'en pas douter, les conflits coloniaux ont joué dans l'émergence de ces angles inédits de recherche ; le grand chantier de l'histoire de la guerre d'Algérie a ainsi beaucoup contribué à ce changement. Ces questions nouvelles posées par la recherche ont été fécondes et c'est une autre histoire, non comme domaine séparé, mais participant de l'enquête historique. Accompagnée de la constitution de fonds d'archives et de documentation, cette prise en compte du genre a opéré une véritable révolution disciplinaire. Il convient de souligner également l'importance relative de l'anthropologie historique dans cette dynamique. [...] Cette approche interdisciplinaire a beaucoup transformé l'écriture de l'histoire, en donnant une place plus grande à la culture matérielle, aux pratiques et aux enjeux symboliques²⁰¹. »

Les événements de Mai 68 renouvellent le raisonnement historique et conduisent les historiens à penser leur discipline.

2. La « querelle des interprétations²⁰²»

a. Une vulgate dominante pour histoire : les lieux communs de Mai 68

Les événements de Mai 68 ont immédiatement déclenché de multiples analyses, réflexions et commentaires. Ces nombreuses interprétations ont, de plus, été suivies, *a posteriori* des événements, par une abondante production

201 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *op.cit.* p. 10. « Les recherches menées sur notre séquence ont été fortement nourries de ces questions. Ainsi les travaux produits dans le sillage du stimulant séminaire de l'Institut du temps présent (IHTP) de 1994-1996 – « Les années 1968 : événements, cultures politiques et modes de vie » – portent manifestement cette trace : un autre mai-juin y apparaît. D'abord, ces travaux ne craignent pas de les analyser en prenant en compte d'autres événements de plus faible intensité, ou encore à porter de l'intérêt au périphérique (loin de la Sorbonne et du quartier Latin). La province est apparue progressivement comme l'autre grande scène des événements : à Nantes, Lyon, Strasbourg, Grenoble, Marseille ou Toulouse, des études ont montré l'importance des mobilisations tout au long de la séquence. Cet élargissement du regard a eu pour effet de souligner la place des ouvriers dans la contestation. ».

202 Selon une expression de Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte/Coll. Repères, 2008. p. 4.

éditoriale, en particulier lors des célébrations de leurs dates anniversaires, ainsi que le résume Emmanuelle Loyer en 2008 :

« [...] l'après-Mai 68 se trouve [...] défini par l'existence d'archives abondantes, par une masse d'écrits où prédominent d'autres savoirs que l'histoire – notamment la sociologie, qui connaît un investissement particulier sur 68 – et, bientôt, par une mémoire proliférante structurée selon une commémoration décennale qui sature le champ du débat en offrant généralement à quelques acteurs autoproclamés le soin de définir le sens de ce qui s'est passé 10, 20, ou 30 ans auparavant, 40 aujourd'hui²⁰³. ».

Pour les historiens réunis autour de la revue *Le Débat*, l'année 2008 est « [l'heure] du bilan » alors même que

« Mai 68 est un de ces événements dont le rôle n'est pas séparable de ses mises en mémoire et des relectures dont il n'a cessé de faire l'objet chez ses acteurs et les autres. [...] [la revue a] régulièrement accompagné ce travail d'élucidation et de réinterprétation²⁰⁴. ».

De fait, en 2008, le monde universitaire et scientifique publie plusieurs analyses des événements : des ouvrages ou articles d'histoire, de sciences politiques, de sociologie, d'histoire des médias, entre autres... paraissent²⁰⁵.

La plupart reviennent sur le même constat : les événements de Mai 68 ont fait l'objet de multiples interprétations, constituant autant de strates narratives qui appartiennent désormais à l'historiographie des événements eux-mêmes tout en faisant obstacle à leur historicisation. Ces interprétations contradictoires – Boris Gobille parle de « batailles interprétatives » et de « querelles des interprétations²⁰⁶ » – sont, par ailleurs, dominées par et/ou construisent une « "histoire officielle"²⁰⁷ », expression sciemment placée entre guillemets pour désigner une « vulgate²⁰⁸ » restrictive – voire une « doxa²⁰⁹ » – des évé-

203 Emmanuelle LOYER, « Mai 68 et l'histoire : 40 ans après », Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, n°107, 2009, 13-22. p. 13. <http://chrhc.revues.org/1321>.

204 Dossier spécial « Mai 68, quarante ans après », *Le Débat*, n°149, Paris, 2008/2.

205 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. ; Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte/Coll. Repères, 2008 ; André GATTOLIN, Thierry LEFBÈVRE (dir.), *MédiaMorphoses* « Les Empreintes de Mai 68 », hors-série 2008, Paris, Armand Colin/INA, 2008 ;...

206 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte/Coll. Repères, 2008. p. 3 et p. 4.

207 Isabelle SOMMIER, « Mai 68 : sous les pavés d'une page officielle », *Sociétés Contemporaines*, n°20, 1994, p. 63-79.

208 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008. Introduction p. 3.

209 « la fabrication d'une doxa sur les événements, laquelle passe par les assignations du

nements, en une forme de description consensuelle par dépit et dont les poncifs, pesants et bien identifiés, demeurent dominants. En effet,

« Quarante ans après, Mai 68 reste en grande partie énigmatique à force d'avoir été travesti » par « les multiples batailles interprétatives ouvertes dès le lendemain de l'événement et qui ont fini par construire une vulgate n'ayant plus de rapport avec la réalité historique [...] cette querelle des interprétations n'a pas cessé, depuis, de se resserrer sur un nombre limité de schèmes d'«explications»²¹⁰. »

Si d'autres interprétations ont été proposées, pour le politiste, elles n'ont pas su s'imposer dans la mémoire dominante du fait de leur tonalité militante ou partisane, d'une part, et de leur manque d'accès à l'espace et au porte-voix médiatiques, d'autre part.

En 2008 toujours, Michelle Zancarini-Fournel, l'une des premières historiennes à avoir travaillé sur les événements du printemps 1968, publie une synthèse en forme de mise à plat raisonnée de toutes ces interprétations²¹¹ et propose un panorama des ressources disponibles pour en poursuivre et en approfondir les analyses d'ambition historique. Son livre s'énonce comme un outil de travail pour poursuivre l'exploration et l'analyse scientifiques des événements. Le tiers de l'ouvrage est consacré à la mise au point de ces différents récits. Il ratifie l'impossibilité de nier ces strates interprétatives – répétitives, stéréotypées et commémoratives, elles font partie de l'historiographie de Mai 68 – ainsi que la nécessité de s'en extraire pour avancer dans l'écriture de leur histoire. Si la réhabilitation du récit historique des événements ne peut pas faire l'économie de ces couches interprétatives ni de la vulgate qui lui sert de mémoire, il s'agit de les circonscrire pour mieux les dépasser. L'expression « Mai 68 » elle-même n'étant pas sans susciter plusieurs interrogations et réserves quant à ses implications dans (ou incidences sur) la perception des événements :

« Les "événements" français de 1968 sont très souvent appelés "Mai 68", acception simplement contractée en "Mai", ce qui engendre un effet de contraction temporelle (un mois) et géographique (Paris essentiellement). Cependant, l'expression s'est

sens qui leur est immédiatement donné, puis sur l'imposition du point de vue générationnel et d'une interprétation culturaliste et individualiste. », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008, p. 13. ouverture du chap. 2 «Le Travail de remémorations. Petite fabrique de la "génération 68"».

210 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008. p. 3 et 4.

211 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008.

fixée – au sens photographique du terme – dans la mémoire commune aidée par certaines publications. La manière de nommer un événement, comme sa chronologie, sont partie prenante de sa construction sociale et du sens qui lui est accordé²¹². »

Michelle Zancarini-Fournel poursuit ainsi un travail historiographique sur Mai 68, initié dès 1995²¹³ lorsqu'elle pointait l'inventaire des lieux communs sur Mai 68 et le problème de leur analyse historique :

« L'inventaire des lieux communs sur l'histoire des années 68 se caractérise par plusieurs aspects. D'abord une contraction de l'arc temporel et une réduction de l'aire géographique: la révolte étudiante limitée au mois de mai 68 et au Quartier latin se solde par une défaite dans les urnes fin juin 1968.

Les représentations "des événements" se réduisent aux affrontements entre manifestants du mai parisien, l'État et ses représentants politiques et administratifs: de Gaulle, Pompidou, le Préfet de police de Paris, les deux derniers cités étant loués pour leur modération. Les images les plus diffusées rejouent sans cesse la même scène de barricades, jets de pavés et jeux de matraques." [...] une deuxième catégorie de lieux communs tournant autour de la génération et de "ce qu'ils sont devenus". [...] Le troisième lieu commun est que la France, contrairement à l'Allemagne et l'Italie, n'a pas subi le terrorisme, parce que les organisations gauchistes étaient responsables et leurs chefs pénétrés de morale et d'humanisme²¹⁴. »

Réduction spatiale et temporelle des événements ; mouvement étudiant parisien hypertrophié au détriment du mouvement social pourtant d'ampleur nationale ; logique de génération,... face à la confirmation de ces premiers constats, les recherches qui ont suivi ce travail approfondissent ces analyses et cette description historiographique des événements de Mai 68²¹⁵.

212 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008, p. 10.

213 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995, p. 146-156. Numéro thématique : « L'histoire au risque des historiens ».

214 « Au total cette réduction a pour effet de gommer l'extension et les aspects divers et contradictoires du mouvement social, de son extension géographique et temporelle et de son expression contestatrice de l'autorité et des hiérarchies; c'est la négation de la révolte et de l'utopie – en tout cas son déni – qui s'appuie sur une deuxième catégorie de lieux communs tournant autour de la génération et de "ce qu'ils sont devenus". », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *ibid.* p. 151.

215 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, coll. L'univers historique, Paris, 2008. « L'inventaire des lieux communs sur 1968 présente plusieurs aspects. D'abord une contraction de l'arc temporel et une réduction de l'aire géographique: la révolte étudiante, limitée au mois de mai 1968 et au Quartier latin, se solde par une défaite

b. 2008 : réaffirmer Mai 68 comme objet historique

2008 est l'occasion d'une abondante vague de publications et manifestations universitaires autour des événements de Mai 68 : plusieurs colloques, journées d'étude et ouvrages prennent place dans le champ saisissant l'opportunité de la célébration des quarante ans des événements pour construire un nouveau historiographique sur ces derniers, en un véritable « élan historien²¹⁶ ». Il est « temps de comprendre²¹⁷ », de proposer dans le cadre d'une « histoire renouvelée [...] un autre récit » de ces événements²¹⁸, de poser la question de la quarantaine historique qui leur a été imposée²¹⁹ pour

« revenir à l'événement, à sa réalité et à son énigme. » [Une] tâche [...] aujourd'hui possible : depuis une vingtaine d'années, les recherches des historiens, des sociologues et des politistes

dans les urnes à la fin du mois de juin suivant. Cette réduction a pour effet de gommer les aspects divers et contradictoires du mouvement social, de négliger son extension géographique et temporelle. [...] ce déni s'appuie sur une deuxième catégorie de lieux communs tournant autour de la génération et du devenir de ses acteurs. », p. 49. Et avant p. 10 : « L'appellation "Mai 68" suppose une chronologie implicite qui va du 3 mai 1968 – occupation de la Sorbonne par la police et manifestation étudiante parisienne spontanée – jusqu'au 30 mai 1968 – date du discours du général De Gaulle annonçant la dissolution de l'Assemblée nationale et de nouvelles élections législatives. La dénomination met l'accent sur l'ébranlement de l'Etat et le retour à l'ordre. La forme et les effets de la révolte étudiante sur le gouvernement, l'État et l'opinion publique ont contribué à produire l'effet de surprise et il est nécessaire de donner toute sa place à « l'événement monstre », selon la formule de Pierre Nora. La qualification de "crise de mai-juin 1968" suggère l'importance cruciale des événements pour les institutions et les individus. Mais elle privilégie souvent la scène parisienne et fait, implicitement, la part belle à l'État en gommant l'importance du mouvement gréviste – la plus grande grève générale française du XX^{ème} siècle – et la juxtaposition chronologique et topique de mobilisations de groupes divers, des étudiants aux cadres, en passant par les écrivains et les footballeurs. L'effet d'homogénéisation a cependant été produit, dans le moment même, par les représentations qu'en ont données les médias (radio et télévision). ». Philippe ARTIÈRES, « Ouverture », in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. p. 7-14.

216 Nicolas HATZFELD, « 68 : un élan historien », éditorial au numéro « Autour de 68 et deux autres thèmes », *Le Mouvement social* n°223, 2008/2. Il fait le point sur les différents travaux historiques réalisés depuis les événements eux-mêmes, p. 3-5.

217 Dominique DAMAMME, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI, Bernard PUDAL (dir.), *Mai Juin 1968*, Paris, éd. de l'Atelier/éd. Ouvrières, 2008. p. 11-14.

218 Philippe ARTIÈRES, « Ouverture », in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. p. 7-14. p. 8, 10.

219 « Mai 68 en quarantaine ? », ENS Lyon, 22 au 24 mai 2008, vidéo des interventions : <http://colloque-mai68.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique15>. Présentation du colloque : « Pris depuis quarante ans entre captation d'héritage, travestissement et refoulement, entre mythification et délégitimation, l'événement Mai 68 a sans cesse été abordé dans les logiques conflictuelles de la commémoration (comme origine d'une modernité culturelle ou promesse d'émancipation) et de la dénonciation (comme signe d'une époque révolue ou de l'errance d'une génération). Dans un cas comme dans l'autre, la mémoire qu'il fallait garder s'imposait au détriment de l'histoire qu'il fallait faire, et la promotion en modèle (ou contre-modèle) se substituait à l'analyse des effets produits par l'événement et à la réflexion sur ses usages. ».

se sont multipliées, offrant un autre visage de la crise qui a alors secoué la France, plus conforme à sa vérité historique, et justifiant qu'on en entreprenne le bilan. En reconstituant les faits, en adoptant le «parti-pri du réalisme» [Lacroix, 1996], en repensant la notion même d'événement [Bensa et Fassin, 2002] et en recourant à la sociologie des crises politiques [Dobry, 1986].²²⁰ ».

Ces ouvrages et réflexions, publiés à la faveur des quarante ans des événements, s'inscrivent pour leur majorité dans la lignée des précédentes études historiques reconnues sur Mai 68, entreprises depuis la fin des années 1980 pour Michelle Zancarini-Fournel et Boris Gobille ; depuis la fin des années 1990, pour d'autres²²¹ qui reconnaissent en 2008 que c'est une histoire désormais sûre de la légitimité de son objet qui s'écrit : Mai 68 est « un lieu pour l'histoire²²² ».

L'enjeu est de dégager Mai 68 de l'emprise des strates interprétatives qui entravent la compréhension historique des événements, de dépasser la vulgate des événements pour « Faire de Mai 68 un objet historique [ce qui] supposait de [l']extraire du flot interprétatif dont il a fait l'objet. Ces jours de printemps furent en effet immédiatement constitués en événement par une impressionnante mise en discours, à la fois journalistique, sociologique, littéraire, photographique, etc.²²³ ». Pour Philippe Artières, il est temps de revenir aux « événements de mai-juin 1968 en les inscrivant dans une séquence historique longue (1962-1981) » afin de « produire un savoir historique « inédit », différent de celui des témoins, des artistes, des politiques ou encore des mémorialistes²²⁴. ». Aussi, « Faire acte d'historien imposait [...] d'historiciser ces regards, de mettre à mal – et à distance – ces représentations » pour dépasser ce « gigantesque événement de papier » que Mai 68 était devenu. » Et ce, dans le cadre d'une discipline historique elle-même renouvelée et confrontée – entre autres évolutions – à des archives médiatiques des événements et déterminée à accorder une place prépondérante (lisible dans la structure même adoptée pour le livre) à l'histoire culturelle²²⁵. Cette proposition historique a

220 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008. p. 5-6.

221 Emmanuelle LOYER, « Mai 68 et l'histoire : 40 ans après », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°107, 2009, p. 13-22. <http://chrhc.revues.org/1321>.

222 *Ibid.*

223 Philippe ARTIÈRES, « Ouverture », in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. p. 7-14.

224 *Ibid.*

225 *Ibid.*

pris la forme d'une somme de travaux de nombreux chercheurs, réunis dans l'ouvrage qu'il a codirigé avec Michelle Zancarini-Fournel : *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*²²⁶.

Plusieurs travaux – sur les femmes, le mouvement ouvrier,... – sont ainsi publiés au cours de ces dernières années²²⁷. Inscrits dans une période plus large, les événements de Mai 68 se voient restituer leurs dimensions internationale et sociale, ainsi que le proposent les historiens Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel, allant de 1962 à 1981 ; quand Boris Gobille leur applique la méthode de socio-histoire du temps court ²²⁸ pour fournir une synthèse qui :

« organise le bilan des travaux existants, et la description des mobilisations de Mai autour d'une problématique centrale: celle de la crise du consentement à l'ordre symbolique, des ruptures d'allégeances à l'ordre établi, de leurs formes et de leurs racines²²⁹. »

Michelle Zancarini-Fournel appelle dès 1995 à faire l'histoire de Mai 68 dans un contexte de déficit historiographique corrélé à « l'envahissement mémoriel sélectif caractéristique de la société française des années quatre-vingt destiné à fabriquer du consensus identitaire et à évacuer la césure que les mouvements des années 68 instituent dans la construction contemporaine de l'identité française²³⁰ ». Défendant son statut d'historienne avec fermeté²³¹, elle prône la réhabilitation de la place des événements des « années 68 » (en prenant en compte leur dimension internationale) dans l'évolution de l'histoire de la France et les évolutions de la société française.

226 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *op.cit.*

227 Par exemple, Boris GOBILLE, « La Mémoire à demi mots. Analyse d'une commémoration impossible », *Genèses*, 1997, vol. 28, p. 95-110. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1997_num_28_1_1465. Vincent PORHEL, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 68' révolution dans le genre ? », *Clio*, n°29, 2009. Cf. introduction au numéro, p. 7-15. <http://clio.revues.org/9174> ; Vincent PORHEL, *Ouvriers bretons. Conflits d'usines, conflits identitaires en Bretagne dans les années 68*, Rennes, PUR, 2008.

228 Boris GOBILLE, « « L'événement Mai 68 » Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2 63e année, p. 321-349. <http://www.cairn.info/revue-Annales-2008-2-page-321.htm>. Dominique DAMAMME, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI, Bernard PUDAL (dir.), *Mai Juin 1968*, Paris, éd. de l'Atelier/éd. Ouvrières, 2008.

229 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008, p. 6.

230 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995.

231 « Le Moment 68 est donc le produit de deux décennies de recherches mettant en œuvre les procédures de mon métier [...] [celui d'] «historienne de profession». », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le moment 68. Une histoire contestée*, *op. cit.*, p. 14.

« Un discours historique qui ne recherche pas forcément le consensus producteur de cohésion nationale et qui résiste aussi à l’envahissement de la mémoire. Une mémoire-histoire [...] qui contribuerait à l’institution d’une mémoire nationale, fondement de l’identité française, et qui prendrait la place de l’histoire nationale ; cette mémoire nationale gommant les mémoires plurielles, fruits elles-mêmes d’expériences historiques diverses. [...] Les années 68 [...] ont sans doute constitué une césure dans la construction de l’identité française et la mémorialisation-commémoration sert à cacher cette rupture dans le corps social-national, à résoudre les blessures²³². »

Derrière la réfutation d’une vulgate (dominante et réductrice) et la masse étouffante d’interprétations, c’est en effet la question de la construction de l’identité nationale par l’histoire qui se manifeste. Le besoin impératif d’histoire s’affirme comme une opposition à ce qui est vécu et décrit comme un trop plein de mémoire ou l’imposition d’une mémoire dominante des événements, « mémoire écran²³³ » donnant lieu à une véritable bataille mémorielle, voire épistémologique, quant au récit des événements de Mai 68.

3. Le Poids historiographique des commémorations et l’univers médiatique

2008, c’est en effet, 378 manifestations en France soit 45 colloques ou journées d’études, 33 séminaires, 84 débats, 162 événements culturels (expositions, projections,...), 54 émissions de radio ou de télévision qui célèbrent le quarantième anniversaire de Mai 68, selon le recensement minutieux du CODHOS²³⁴. La célébration bat son plein et l’anniversaire décennal des évé-

232 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995. p. 155-56.

233 « Ces réécritures de l’événement l’ont rendu méconnaissable, au sens fort. Toute entreprise sérieuse visant à réinvestir l’histoire réelle de Mai 68 se heurte en effet à cette mémoire-écran et doit souvent en passer, au préalable, par la déconstruction des lieux communs qui empêchent la connaissance historique.», Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008. p. 5.

234 À l’occasion du quarantième anniversaire des événements dits de Mai 68, le CODHOS (Collectif des centres de documentation en histoire ouvrière et sociale) « a mené un recensement aussi systématique que possible des écrits et manifestations de toutes sortes (engagées ou non, à Paris ou en région) consacré à cet anniversaire ». Ce recueil minutieux constitue une base de données publique sous-titrée « 1968-2008 : retour aux sources » : <http://www.mai-68.fr/welcome/index.php>. Antony Lorry, du CEDIAS Musée social et l’un des participants de cette initiative, a tiré ces chiffres de l’agenda de mai-68.fr, au 22/12/2008, 14h40. Il concerne surtout les publications françaises, même si certains titres en anglais et en allemand sont aussi pris en compte : 604 références bibliographiques pour la seule année

nements du printemps 1968 fait l'objet d'une abondante production éditoriale et culturelle qui gonfle le flot interprétatif des événements et les commémore tout à la fois. Le mouvement de commémoration est comme amplifié par l'espace médiatique et culturel.

Or, la question de la commémoration fait partie intégrante de l'écriture de l'histoire des événements de Mai 68 et de leur questionnement historiographique, caractérisée à la fois par l'expression d'un déficit d'histoire et la formulation de récits à tonalité commémorative de célébrations aux dates anniversaires, vécus comme envahissants et dévitalisants. Les démarches intellectuelles précédemment convoquées se retrouvent dans le fait de comprendre la portée historique des événements en les désenclavant d'une lecture étroitement commémorative dans un contexte épistémologique de réflexions sur l'histoire et la mémoire.

a. Des événements « plus commémorés qu'historicisés²³⁵ » qui posent la question de l'histoire

Lorsqu'en 1995 Michelle Zancarini-Fournel pose la question du déficit d'histoire sur les événements de Mai 68 en France – « Une histoire à faire » –, elle donne trois explications. Aux sources pour l'écriture de l'histoire encore peu exploitées, dans un contexte d'histoire contemporaine, s'ajoute une relation complexe entre les historiens d'université et les événements de Mai 68 :

« Ce qui fait le travail spécifique de l'historien, le travail sur les traces du passé, les sources écrites, iconographiques, orales ou audiovisuelles n'a pas encore vraiment été fait. [...] Il existe plusieurs explications possibles à ce manque d'historicisation globale de "l'événement monstre". [...] la difficulté de faire l'histoire du temps présent avec la limitation de consultation des archives. [...] L'université française a été aussi durablement secouée par la crise étudiante de 68. [...] Il y a sans doute chez les universitaires français un rapport problématique à leur passé (celui de leur institution et passé personnel)²³⁶. »

À cet égard, le récent ouvrage dirigé par Agnès Callu – *Le Mai 68 des historiens, entre identités narratives et histoire orale* – sonne comme une confirma-

2008 (livres, magazines, journaux, brochures). Il dénombre 383 manifestations signalées au total pour la période 2007-2009, dont 378 concentrées sur la seule année 2008.

235 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995, p. 152.

236 Elle poursuit : « Il y a une contradiction à interroger entre ce déficit historiographique, les lieux communs sur la génération et le fantôme de 68 que l'on voit apparaître dans les analyses à chaque mouvement social qui dépasse la grève de 24h. ». *ibid.* p. 153.

tion de ces intuitions. Élaboré à partir d'entretiens d'historiens français, minutieusement analysés selon certaines thématiques ensuite, il montre combien le rapport à l'histoire réelle des historiens ne va pas de soi ; concernant Mai 68 tout particulièrement. Jacques Revel, qui en signe la préface, prend acte, en effet, de la persistance d'un malaise évident de la plupart des historiens face aux événements Mai 68, qui confirme le déficit d'analyse historique dont ils souffrent. Dans le cadre de ces entretiens, le témoignage personnel domine la réflexion historique :

« Plusieurs des enquêteurs l'ont justement noté : c'est d'abord d'eux-mêmes que parlent ceux qu'ils ont interrogés. [...] On répondra qu'il n'y a rien là que de très normal, et qu'après tout c'est sur eux-mêmes et sur leur expérience que les enquêtés ont été sollicités de s'exprimer – et on aura raison. Il reste que d'historiens professionnels [...] on aurait pu attendre qu'ils mêlent davantage les registres, qu'ils revendiquent d'emblée la dimension de l'analyse informée, distanciée, articulée. Telle n'est pourtant pas la tonalité dominante : [...], c'est toujours à soi que reconduit le témoignage [p. 19] qui revendique de se fonder sur une expérience personnelle, non sur un savoir partagé ou élaboré en commun. C'est ainsi que l'on a choisi de comprendre l'appel à témoignage lancé par l'équipe de recherche²³⁷. »

Et ce, alors même que l'identité « d'historien » est clairement revendiquée – comme facteur de distinction – par les témoins sollicités²³⁸, qui n'appliquent pourtant qu'assez peu – voire pas – cette compétence à l'analyse des événements Mai 68²³⁹. Jacques Revel épingle alors leur difficulté à donner aux événements du printemps 1968 la place qui leur revient dans l'évolution de la société française et son histoire :

« On peut tout autant s'étonner qu'ils ne semblent pas avoir trouvé dans la compétence professionnelle qu'ils ne cessent de revendiquer des ressources particulières pour affronter l'événement, pour se comporter par rapport à lui, pour en traiter après

237 Jacques REVEL, préface à Agnès Callu (dir.), *Le Mai 68 des historiens, entre identités narratives et histoire orale*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2010. p. 18-19.

238 « Car si les témoins de l'enquête ont bien le souci de manifester que le commentaire qu'ils portent sur l'événement est par nature différent de ceux qui ont été produits par d'innombrables autres, dans le traitement qu'ils proposent du moment 68, de ses origines, des formes qu'il a prises, de ses suites, cette différence n'est pas toujours immédiatement perceptible. Les historiens sont-ils mieux préparés à lire l'événement et à le comprendre ? On peut en douter parfois. », Jacques REVEL, *op.cit.* p. 19.

239 « D'autres en ont conclu qu'il leur fallait inventer de nouveaux outils pour pouvoir prendre en compte des réalités historiques négligées à tort : tel a été le cas de Pierre Nora qui, avec quelques autres, proposera bientôt de faire de « l'événement monstre » l'un des enjeux centraux d'une histoire du présent. Il reste que, dans l'immédiat, les historiens ne manifestent pas de privilèges particuliers dans l'intelligence de ce qui se passe. », *ibid.* p. 20.

qu'il a eu lieu et que les passions se sont apaisées. [...] Ce qui retient l'attention dans nombre des témoignages analysés ici, c'est le souci de dissoudre l'événement dans une durée plus longue qui, d'une certaine manière, le priverait de sa spécificité. [...] Tout se passe comme si l'on pouvait oublier ou éviter ce que l'événement a eu d'événementiel pour le réinscrire dans un ordre, dans des ordres, qu'il a paru un instant mettre en cause²⁴⁰. »

De fait, en 2008, on souhaite libérer Mai 68 d'une série d'interprétations qui font écran à la compréhension historique de l'événement, encore trop soumis aux « impasses de sa circulation mémorielle ultérieure²⁴¹ ». Et ce d'autant plus que cette « emprise mémorielle s'est trouvée d'une certaine façon redoublée dans son principe par l'optique que retient à son tour l'entreprise des *Lieux de mémoire*²⁴² » de Pierre Nora, pour qui « L'événement n'a de sens que commémoratif ». Pour Pierre Nora, « [La] logique mémorielle serait la vérité même de l'événement-68²⁴³ ». De telles réflexions prennent place dans le débat épistémologique des rapports de l'histoire à la mémoire, qui marque la fin du XX^{ème} siècle en France. Deux ans après la publication du dernier volume des *Lieux de mémoire*, en 1993, Michelle Zancarini-Fournel place, en effet, les événements de Mai 68 et leur historiographie au cœur du débat épistémologique lancé par Pierre Nora et contre lequel elle s'inscrit fermement :

« La lecture des volumes des *Lieux de mémoire* dirigés par Pierre Nora et particulièrement la contribution intitulée "L'ère de la commémoration" est le point de départ d'une réflexion sur les rapports entre histoire, mémoires et commémoration en ce qui concerne les "années 68" ».

Car [...] « Au-delà de la période qui nous intéresse, Pierre Nora pose une question épistémologique fondamentale, vue de France, sur l'écriture de l'histoire, en particulier celle de l'écriture de l'histoire du temps présent. L'histoire de l'événement

240 Jacques REVEL, op.cit. p. 20 et 22.

241 Boris GOBILLE, « « L'événement Mai 68 » Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2 63^e année, p. 321-349. <http://www.cairn.info/revue-annales-2008-2-page-321.htm>. p. 321-322. Il fait immédiatement l'objet d'interprétations et sa célébration, lors de ses anniversaires décennaux successifs, donne lieu à autant de stratifications narratives supplémentaires ; nous l'avons dit.

242 Boris GOBILLE, « « L'événement Mai 68 » Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2 63^e année, p. 321-349. <http://www.cairn.info/revue-annales-2008-2-page-321.htm>. p. 321-322.

243 Pierre NORA, « L'ère de la commémoration », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Les France, Paris, Gallimard, [1984] 1997, t. 3, p. 4688-4690.

dont Nora a lui-même célébré le retour – dans un article toujours cité de 1974 [Pierre Nora, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, t.I, Paris, Gallimard, 1974.] ne sombrerait-elle pas sous celle des commémorations, voire de la mémoire, la France ayant une « prédisposition historique à la mémoire » [Pierre Nora, « La loi de la mémoire », *Le Débat*, n°78, janv.-fév. 1994, p.190.], thèse qui contribuerait à l'envahissement des représentations, à une dérive déréalisatrice dans le discours des historiens qui dissoudrait la notion même d'événement ? Ainsi le tournant épistémologique à la française ne serait pas linguistique mais mémoriel²⁴⁴. »

Cette dynamique – faire des événements de Mai 68 un enjeu du débat histoire / mémoire en France – est alimentée par une série d'articles et textes ponctuels d'historiens et de politistes. Ils réagissent, en effet, au mouvement de commémorations des événements, qui se met en place de façon notable à partir du vingtième anniversaire de Mai 68 à la fin des années 1980, et développent une réflexion sur cet envahissement commémoratif, dans la lignée de laquelle Boris Gobille s'inscrit pour la mise au point qu'il publie, stratégiquement, en 2008 dans la revue des *Annales*²⁴⁵.

b. Un trop plein de mémoire associé à l'espace médiatique : la borne du vingtième anniversaire

« La commémoration du vingtième anniversaire voit ainsi l'entrée en scène des historiens restés longtemps réticents à en faire l'objet de leurs recherches²⁴⁶ ».

Avec le vingtième anniversaire des événements, à la fin des années 1980, la réflexion historique sur Mai 68 commence : elle réagit particulièrement à l'intensité de leurs formes commémoratives, associées en particulier à l'univers médiatique. Antoine Prost constate la faiblesse des connaissances sur le Mai français²⁴⁷. Patrick Demérim pose, en quatre temps, un « Mai dans le brouil-

244 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *Espaces Temps* n°59-60-61 / 1995, p. 147. Cet « article vise à proposer des pistes d'analyse de Mai 68 à partir d'une distance critique avec les positions de Pierre Nora, et en particulier avec la réduction mémorielle et commémorative de l'événement que ce dernier opère et qui ouvre la porte à une dérive déréalisatrice, négatrice de la rupture, de l'événement », écrit-elle.

245 Boris GOBILLE, « « L'événement Mai 68 » Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2008/2 63e année, p. 321-349.

246 Philippe ARTIÈRES et Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008. p. 781.

247 Antoine PROST, « Quoi de neuf sur le Mai français ? », *Le Mouvement social* n°143, avril-juin 1988.

lard », victime d'un « flou entretenu *délibérément* par les grands moyens de communication²⁴⁸ ». Il désigne frontalement l'espace médiatique (en particulier, la télévision) dans ce grand mouvement brouillon des commémorations :

« La place qu'ils [les événements] occupent aujourd'hui dans la vie publique française était inimaginable il y a vingt ans. [...] La télévision richissime et toute puissante, plus que jamais, prodigue bonheur factice, ersatz de réalité. *Représentativité politique* et *représentation médiatique* se confondent [...] le petit écran devenu grand ne se contente plus de rythmer la vie politique du pays, d'accompagner sa vie intellectuelle : il détermine la première et soumet la seconde à ses lois. Comme les autres, les émissions commémoratives de Mai 68 furent passées au crible du taux d'audience [...]. Les pistes sont brouillées²⁴⁹. »

À la même période, en 1989 et dans une autre revue d'histoire, Jean-Pierre Rioux fait lui aussi le point sur tout ce qui s'est dit et écrit en 1968 puis en 1978 sur Mai 68²⁵⁰. S'il déplore le déficit d'analyse historique (par comparaison avec la révolution de 1789 qui fête alors son bicentenaire et qui, elle, a été véritablement soumise à un régime historien), il insiste lui aussi sur la provenance médiatique des récits les concernant : « En quelques semaines surgirent aussi des récits journalistiques sûrs et des commentaires topiques qui, au moins pour l'effervescence parisienne, livraient l'essentiel de ce qu'on a ruminé ensuite. ». L'événement matriciel est alors vidé de son contenu en même temps qu'il est sacralisé et mythifié :

« Mai 68 sera-t-il donc livré, et pour longtemps encore, au bégaiement de ses acteurs-vedettes, qui prennent de l'âge, aux ruminations de ses analystes patentés, qui gèrent leur fond de commerce, aux cris d'étonnement prolongés face au « Sphinx » ? Par deux fois pourtant, en 1978 et en 1988, il y eut rappel

248 Patrick DÉMERIN, « Mai 68 – Mai 88. Choses tues », in *Le débat*, n° 51, 1988, p. 173-178.

249 Puis, « Le spectacle, vingt ans après, de l'intégration dans la société française des éléments les plus radicaux, en terme *d'idéologie politique*, des années 68, accrédite l'idée que « 68 », finalement, fut une révolution heureuse, « réussie », et par conséquent « bien française ». Les leaders du Mai parisien, érigés en « héros » par l'effet médiatique, rejoignent la galerie des portraits des « combattants de la liberté » de 1848, de la Commune, de 1936 – combats pourtant autrement meurtriers et bouleversants. », *Ibid.* p. 173 et p. 176.

250 Jean-Pierre RIOUX, « À propos des célébrations décennales du mai français », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°23, juillet-septembre 1989. p. 49-58. Il annonce le dossier de la revue XX^{ème} siècle en ces termes : « Avec une pieuse régularité décennale, Mai 68 est célébré et on nous dit comment le lire. Et s'il fallait ouvrir plutôt le dossier historique de l'événement lui-même, après avoir fêté petitement son vingtième anniversaire ? Voici, en trois articles, des éléments de réflexion : des remarques sur l'indispensable passage des jeux de la mémoire et du témoignage à ceux d'une histoire moins nonchalante ; un rappel des dimensions universitaires de l'enjeu ; un regard sur le drame mexicain, qui devrait encourager à rompre avec une analyse trop franco-centrée du phénomène. ».

des origines et bilan décennal de ses postérités, sous la forme de séries télévisées ou radiophoniques, positions, de débats ou de publications qui remémoraient souvent à tout hasard ou sur commande, sans toujours savoir quelle valeur sociale il fallait accorder à cet exercice du retour²⁵¹. »

La production médiatique a pris le soin de la mise en récit des événements, alors même que de leur côté, les historiens restaient timides voire absents et laissaient cet espace encore vacant :

« Le travail des historiens, avec ses sources et ses procédures spécifiques, est encore embryonnaire, ce qui n'est pas vraiment étonnant compte tenu des délais, au minimum trentenaires, de communication des archives publiques. En revanche, la production médiatique abonde, fondée sur des images le plus souvent réductrices: celle de la plus grande grève générale de notre siècle, contrôlée par les directions syndicales ou celles d'une révolte étudiante parisienne, circonscrite au Quartier latin et à la période comprise entre le 3 mai (évacuation de la Sorbonne par la police) et le 30 mai (discours de de Gaulle qui annonce la dissolution de l'Assemblée Nationale). Les commémorations décennales ont été le prétexte à l'étalement de l'égo de certains acteurs-vedettes, pratiquement les mêmes depuis vingt ans²⁵². »

Les récentes analyses historiennes confirment, rétrospectivement, que des formulations et un récit (la fameuse vulgate), issus de l'univers médiatique s'installent, à la faveur de ce vingtième anniversaire. Pour Boris Gobille, la relecture des événements prend un nouvel élan en 1978 avec l'apparition du terme « «liberal-libertaire» [...] promis à un bel avenir » « relayée [qu'elle a été] par les parcours d'anciens responsables «gauchistes» passés de l'engagement révolutionnaire à des positions de premier plan dans la *presse*, l'*édition* ou la *politique*... » : « L'image sympathique se commue alors, au tournant des années 1970 et 1980, en vision négative. ». Pour poser, « [dès] le vingtième «anniversaire» de Mai 68, en 1988, la matrice de la mémoire dominante » des événements²⁵³. En un mot, l'« histoire pèse peu face à l'activisme mémoriel dont l'espace médiatique accentue le volume²⁵⁴. ».

251 Jean-Pierre RIOUX, « À propos des célébrations décennales du mai français », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°23, juillet-septembre 1989. p. 49-58. p. 51. Cet article important est en grande partie repris dans celui qu'il rédige début 2008, dans le dossier spécial consacré à Mai 68 dans la revue *Le Débat* : Jean-Pierre RIOUX, « « L'événement-mémoire » Quarante ans de commémorations », *Le Débat*, 2008/2 n° 149, p. 4-19.

252 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995.

253 Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008. p. 5.

254 « Les anniversaires ne se ressemblent pas. Certes, dès avant le retour du printemps l'on voit se multiplier les annonces de rencontres tandis que les étals de libraires se garnissent

À partir du vingtième anniversaire, et sur plusieurs années, certains historiens et/ou politistes dénoncent l'élaboration de l'« histoire officielle » de Mai 68 (selon l'expression d'Isabelle Sommier). S'appuyant les uns sur les autres, ils construisent comme une ligne, un courant qui conteste la mise en place de ce récit anhistorique associé à l'univers médiatique. En désaccord profond avec la version romancée de la saga *Génération*, « roman vrai » au succès certain²⁵⁵, ces intellectuels dénoncent les chimères véhiculées par les commémorations, envahissantes et trompeuses ; pointent, au sein de cette querelle des interprétations, les grands absents de cette réécriture des événements ; s'impatientent de la présence pesante et du leadership médiatique de ceux qui affichent une réussite et détournent le(s) sens des événements, en lien avec la « nouvelle philosophie ». Ils s'insurgent, en effet, sur la confiscation du récit des événements par certains locuteurs à la présence médiatique oppressante. Des intellectuels en mal de reconnaissance (Alain Minc, Luc Ferry, les acteurs de la Nouvelle philosophie,...), qui bénéficient d'une boîte de résonance médiatique, imposent leur voix et leur récit des événements. Au-delà des répétitions d'un récit qu'il produit, l'espace médiatique se fait ainsi acteur d'un mouvement commémoratif du fait de ce qu'il convient sans doute d'appeler, une certaine concurrence d'autorités entre les intellectuels et les médias ou les gens de médias²⁵⁶. C'est l'angle que choisit la politiste Isabelle Sommier, en 1994, dans sa synthèse sur les relations changeantes entre historiens/chercheurs et intellectuels/médias, qui discute l'omniprésence de certains leaders de Mai 68 dans les médias²⁵⁷. La persistance de ce qu'elle nomme une forme qui « passerait presque pour une histoire officielle » de Mai 68 est attribuée à la gestion par la télévision de la mémoire des événements : « L'impression

de piles de livres de commémoration. Cependant on sait que d'une célébration à l'autre, les déplacements de sens ne sont pas sans signification. On sait aussi que l'histoire pèse peu face à l'activisme mémoriel dont l'espace médiatique accentue le volume. Mais elle travaille elle aussi, et le cheminement de son écriture vaut quelques repérages, partiels et rapides. », Nicolas HATZFELD, « 68 : un élan historique », éditorial au numéro « Autour de 68 et deux autres thèmes », *Le Mouvement social* n°223, 2008/2.

255 Hervé HAMON, Patrick ROTMAN, *Génération, 1. Les Années de rêve*, Paris, Le Seuil, 1987 [édition poche Le Point] ; *Génération, 2. Les Années de poudre*, Le Seuil, 1988.

256 Louis PINTO, « La doxa intellectuelle ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. n° 90, décembre 1991, p. 95-100. Louis PINTO, « Tel quel. Au sujet des intellectuels de parodie », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. n° 89, septembre 1991, p. 66-77. Vincent GOULET, Philippe PONET, « Journalistes et sociologues. Retour sur des luttes pour 'écrire le social' », *Questions de communications*, 2009, vol. 16, p. 7-26. Serge AUDIER, *La Pensée Anti 68*, Paris, La Découverte, 2008.

257 Isabelle SOMMIER, « Mai 68 : sous les pavés d'une page officielle », *Sociétés Contemporaines*, n°20, 1994, p. 63-79.

est d'autre part renforcée par la version qu'en donnent au téléspectateur les commémorations médiatiques qu'offre, en particulier, la télévision au gré des anniversaires²⁵⁸. ». Elle décode cette version dominante et déconstruit méthodiquement le versant positif – que résume l'appellation « joli mai » – puis la face plus obscure des événements quand ils sont exagérément associés ou confondus à des idéologies gauchistes extrêmes :

« De fait, au vingtième anniversaire, aucune voix dissonante ne vient plus ternir la relecture de Mai 68 qui, par les procédés de la simplification et de l'élimination des arguments contradictoires, vise à conformer le phénomène à ce qu'il est censé avoir produit : l'avènement d'une société française libérée de ses carcans habituels. Car telle est bien la fonction du discours sur 68 : faire passer un usage (réussi) de 68 en vérité substantielle de l' « événement », en réinterprétant l'histoire à l'aune du présent. On comprend de la sorte pourquoi ce mouvement est inséparable, sur le fond comme sur la forme, des commémorations décennales : il s'orchestre sur le rythme cérémonial des grandes soirées médiatiques, où sont régulièrement appelés à témoigner acteurs, observateurs et experts pour célébrer le souvenir d'un épisode désormais réputé, d'une part, fondateur de la société française, et, d'autre part, producteur de consensus puisque fossoyeur des divisions véhiculées par le marxisme.²⁵⁹ ».

Dans cet article, Isabelle Sommier met en cause nominativement le quotidien *Libération* et sa direction par Serge July ainsi que la Nouvelle philosophie et les nouveaux philosophes. Elle constate « une transformation structurelle du marché des biens culturels, bouleversant les frontières classiques de l'intelligentsia, d'où émerge une nouvelle figure, celle de l'intellectuel médiatico-mondain » : issue d'instances médiatiques et éditoriales²⁶⁰, cette figure confisque l'histoire par les canaux médiatiques et culturels. Mai 68 bouleverse les espaces culturels.

Un an après (1995), Michelle Zancarini-Fournel pose le problème : « Le triangle d'or de la commémoration est constitué par la presse essentiellement – *Libération* et les magazines littéraires –, l'édition et la télévision. [...] L'entre-deux 1978-1988 est caractérisé par la commémoration rampante, au mois de mai

258 Isabelle SOMMIER, *op.cit.*, p. 69.

259 « Au terme de cet examen de « l'histoire officielle » de Mai 68, on peut remarquer que c'est le « retour à Lénine », c'est-à-dire la légitimation théorique décisive du passage de la contestation étudiante à la lutte révolutionnaire qui est rejeté, avec ses conséquences pratiques. [...] Cette interprétation est en réalité le soubassement même de l'opération, dans la mesure où elle fournit la caisse de résonance médiatique nécessaire à sa crédibilité. », Isabelle SOMMIER, *op.cit.*, p. 74.

260 Isabelle SOMMIER, *op.cit.*, p. 63-79. p. 69, p. 75 et p. 77.

le plus souvent, dans les magazines [...] en une « commémoration [...] inégalitaire [qui] est le fait d'une petite minorité dont les écrits et les prestations télévisuelles donnent le ton²⁶¹. » :

« La vogue autobiographique est contemporaine du lancement de l'opération éditoriale et médiatique des "nouveaux philosophes", en juin 1976, par Bernard Henry-Lévy, soutenu par le philosophe et essayiste Maurice Clavel. Elle s'appuie sur une maison d'édition, Grasset, sur un hebdomadaire, *Le Nouvel Observateur*, et sur le *Magazine littéraire* ; elle est relayée par France Culture²⁶². »

Le rôle des médias dans l'élaboration de la vulgate des événements de Mai 68, ainsi que leur impact dans le maintien d'une mémoire dominante, se pose donc à plusieurs titres : la paternité d'une « histoire officielle » et dominante de Mai 68 ; la puissance de diffusion de ce récit par les canaux médiatiques ; l'omniprésence d'acteurs – d'autorités – médiatiques ;... Si bien que l'envahissement éditorial dépasse la seule sphère médiatique pour atteindre les manifestations culturelles telles que les expositions et les publications.

4. Médiatisations et/ou images médiatiques de Mai 68

Dans cette réaction à un envahissement et une forme de trahison médiatiques, le récit proposé et les locuteurs sont principalement mis en cause. L'impact de l'univers médiatique (télévision et radio au premier chef), désigné comme un acteur important du débat épistémologique des rapports de l'histoire à la mémoire, reste essentiellement discuté pour les poncifs narratifs qu'il véhicule. De leur côté, les historiens des médias ont surtout observé Mai 68 du point de vue de l'évolution des médias et de l'émergence de nouveaux modèles dont les événements seraient à l'origine. Les récits médiatiques produits et leur signification dominant de plus là aussi ces recherches. La représentation médiatique de Mai 68 a été analysée dans plusieurs recherches et travaux récents, qui participent au renouveau historique des années 2000. S'attachant d'une façon générale à un média spécifique, ces travaux questionnent davantage la dimension visuelle de la médiatisation des événements : médiatisation des

261 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995, p. 146-156. p. 150-152.

262 *Ibid.* p. 151.

événements par les médias de façon générale²⁶³ ; par la télévision en particulier²⁶⁴ ; par les correspondants photographes du quotidien *L'Humanité*²⁶⁵ ; par le cinéma militant²⁶⁶ ;... La presse magazine, grande consommatrice d'images, a fait l'objet d'interrogations similaires, mais dans une moindre mesure. Par ailleurs, celle-ci repose encore majoritairement sur une conception des photographies de presse qui les isole de tout contexte éditorial. La photographie est abordée soit selon la conception culturelle convenue d'une image dite documentaire soit comme une icône. Les « photographies historiques », ces « images qui ont fait l'histoire » de Mai 68 (pour reprendre quelques-unes des expressions utilisées à leur égard)²⁶⁷ sont considérées comme des représentations autonomes des événements et sont analysées à l'aune de la définition qu'en proposent les professionnels du photojournalisme : l'interprétation s'attache à l'image seule, supposée proposer par elle-même un récit des événements²⁶⁸.

263 Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveaux mondes éditeurs, 2011. Portail « Mai 68 en images » proposé par le site de l'INA en 2008 : <http://mai68.ina.fr/>.

264 Marie-Françoise LÉVY, ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « La légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux*, n° 90, juillet août 1998, p. 95-117. Antoine HENNIQUANT, « Images médiatiques et construction de la mémoire de Mai 68 », Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines/ Université de Saint-Quentin en Yvelines, mémoire de master 2 sous la direction de Christian Delporte.

265 Travaux de Vincent LEMIRE et Yann POTIN sur le fonds de photographie du quotidien *L'Humanité* : « Les correspondants-photographes de *L'Humanité* : un regard différé sur les années 1968 », dans *Mai 68, Une Histoire collective [1962-1981]*, Paris, La Découverte, 2008. p. 165-172 et le cahier central de photographies ; « Les photographies des correspondants de «L'Humanité» : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque Mai 68 en quarantaine organisé par l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, en mai 2008 ; « Un regard différé sur Mai 68. Le legs photographique des correspondants du journal *L'Humanité* », intervention au colloque «Mai 68, le temps de l'histoire» organisé par Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, à la BPI du Centre Pompidou, février 2008.

266 Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008. David FAROULT, Hélène FLECKINGER, « Mai 1968. Tactiques politiques et esthétiques du documentaire », *La revue documentaire* n°22-23, 2010.

267 Cohn-Bendit face à un CRS ou la surnommée « Marianne de Mai 68 ». Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2008. p. 141-144. Vincent DUCLERT, « L'engagement des photographes : le photojournalisme en action », in Philippe ARTIÈRES et Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 390-394.

268 « La photographie de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS est une « image de Mai 68 – amusante, surprenante, cocasse... – [qui] traverse d'autant mieux le temps qu'elle est consensuelle. C'est un Mai 68 pacifié », Christian DELPORTE, « De l'image à l'icône », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine (dir.), *op. cit.*, p. 335-353. « Pourquoi une image reste-t-elle dans les mémoires? [...] [parce qu'elle est] capable de se muer en symbole [...] Une image qui reste est une image à fort potentiel émotionnel qui résume, synthétise, contextualise sans avoir elle-même à être vraiment éclairée par un flot d'explications ; une

« Nos souvenirs individuels et collectifs traversent le temps. Ils s'enracinent. Éblouissants. Des événements de mai-juin 1968, des images, des sons subsistent. Les images des émeutes du Quartier Latin – notamment celles publiées par *Paris Match* – où forces de l'ordre et étudiants s'affrontent, la radio présente sur le terrain transmettant en direct informations, atmosphères, tensions et bruits de la rue, sont fixées dans nos mémoires²⁶⁹. »

Michelle Zancarini-Fournel a toujours été particulièrement attentive aux relations entre les événements et les médias et/ou leurs médiatisations en donnant une place certaine aux images²⁷⁰. Dans l'ouvrage, *Le Moment 68. Une histoire contestée* (outil pour une histoire de Mai 68 au-delà des couches interprétatives qui asphyxient les événements), les « images, sons, voix » forment un ensemble de sources nouvelles à exploiter²⁷¹. Ce chapitre renvoie à l'audio-visuel ainsi qu'aux photographies de presse auxquelles deux pages sont consacrées. Cependant, celles-ci reprennent le récit proposé par la doxa professionnelle du photojournalisme. De même, *l'Histoire collective* codirigée avec Philippe Artières (2008) relaie le fonds photographique des correspondants du quotidien *L'Humanité* : cette iconographie s'affirme comme une alternative à celle issue des médias dominants, ainsi que l'analysent Vincent Lemire et Yan Potin. Pourtant, dans cette même histoire, Vincent Duclert, en charge de l'analyse des images issues du photojournalisme, reprend le récit dominant de la profession. Ces exemples traduisent, en définitive, un état de connaissance de notre culture de l'image et en particulier de l'image photographique utilisée dans le cadre médiatique.

« L'historien « [oublierait encore] trop souvent à quel point la survie de la plupart des objets ou représentations résulte d'un processus capricieux et susceptible d'égarer le jugement [et qu'] on ne sait vraiment voir qu'en passant par des phases d'apprentissages complexes [...] Les difficultés (comme aussi les plaisirs) que comporte cet apprentissage ont certainement été obscurcies par la considération inconditionnelle que la photographie,

image qui parle du passé au présent. » p. 335. André GATTOLIN, Thierry LEFEBVRE (dir.), « Les empreintes de Mai 68 », *Médiamorposes* hors-série, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

269 Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux*, n° 90, juillet août 1998, p. 95-117.

270 *Ibid.*

271 « Pour écrire une histoire qui ne relèverait pas seulement du registre des interprétations générales, les sources sont innombrables : imprimées (ouvrages, presse, magazines...), sonores ou iconographiques (émissions de radio et de télévisions, films, photographies...). », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2008. « Des sources pour écrire l'histoire du moment 68 », p. 95.

le cinéma et la télévision ont assurée aux témoignages visuels dans les archives du monde contemporain²⁷². »

Vingt ans après ce constat de Francis Haskell, les images d'enregistrement sont certes reconnues comme des modes de représentation, mais elles continuent à faire l'objet d'approches stéréotypées, ainsi qu'en témoignent certaines expressions ou reflexes éditoriaux à leur égard. À titre d'exemple encore, dans l'ouvrage mentionné plus haut comme l'un de ceux qui participent au renouvellement historique sur Mai 68 – 1945-2005, *La France du temps présent* –, les « Références iconographiques » sont mentionnées entre la bibliographie et les différentes sources des textes, cartes, tableaux et graphiques, l'index et la table des matières. Au contraire, les crédits photographiques, en une liste à part, sont relégués en toute fin d'ouvrage, en dernière page²⁷³. Ainsi, les photographies sont distinguées des autres « ressources iconographiques » et ne sont pas prises en compte comme des images – des représentations – au même titre que les autres. Leur relégation en fin d'ouvrage statue l'ambiguïté de leur appréhension et signe notre embarras face à elles ; leur usage dans un tel ouvrage oscillant entre illustration et document ou élément de décoration. Or, la grande majorité des photographies publiées dans ce livre proviennent d'agences, c'est-à-dire d'entreprises médiatiques dont les logiques ne sont pas celles de l'histoire²⁷⁴.

« Le corpus iconographique institué par les acteurs-mémorialistes de Mai-Juin 68, utilisé *ad nauseam* depuis quatre décennies par les différents supports médiatiques, n'a curieusement jamais fait l'objet d'un véritable bilan critique de la part des historiens. Malgré la saturation éditoriale sur le sujet, la « mise en images » de l'événement-68 reste marqué par un strabisme récurrent : héroïsation de quelques figures de proues ; dramatisation surjouée des combats urbains ; réduction, au final, de l'événement, à quelques gestes simplificateurs (le lancé de pavé, par exemple), censés précipiter le sens et la portée de luttes pourtant éminemment polyphoniques²⁷⁵. »

272 Francis HASKELL, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard. Coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1995 [éd. originale 1993]. p. 15.

273 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, Christian DELACROIX, 1945-2005, *La France du temps présent*, Ouvrage dirigé par Henry Rousso Paris, éditions Belin, 2010. p. 635 puis p. 655.

274 Les photographies sont créditées AFP, Eyedea/Keystone, Eyedea / Gamma / R.A [pour Reporters Associés], Eyedea / Gamma / Rodicq, Roger Viollet / Georges Azenstarck. Ces noms d'agences traduisent aussi les rachats de certains fonds et leur exploitation par de plus grandes agences. Cf. Partie II, chapitre 4.

275 « Les photographies des correspondants de «L'Humanité» : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque *Mai 68 en quarantaine* organisé par l'École normale supérieure

Réagissant, en effet, à ce qu'ils ont nommé un « bégaiement iconographique²⁷⁶ », qui contraste avec une historiographie de Mai 68 au contraire en cours de renouvellement, Vincent Lemire et Yann Potin – avec d'autres – ont travaillé à la mise en valeur du fonds de photographies du journal *L'Humanité*. L'un des apports de ces photographies est qu'elles proposent une autre écriture visuelle de Mai 68, ne serait-ce qu'en faisant entrer d'autres acteurs dans le cadre.

« [...] considérer l'événement 68 comme un événement photographique et pas seulement comme un événement photographié. C'est-à-dire, considérer les photographies de l'événement 68 non pas comme le reflet de l'événement mais comme un élément constitutif – ô combien constitutif – et fondateur de l'événement lui-même et de sa réception²⁷⁷ ».

À cette idée d'une iconographie qui, venant d'un autre univers, propose un autre regard sur les événements – en l'occurrence en donnant plus de visibilité aux luttes et aux mouvements ouvriers²⁷⁸ – s'ajoute, cependant, le nécessaire déplacement à opérer dans notre conception de l'image photojournalistique. Nous l'avons vu dans le premier chapitre, la photographie pâtit d'une connaissance perfectible de son histoire ; à plus forte raison dans le contexte médiatique, pratique industrielle dont les archives restent privées. La pré-

Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008. Vidéo de cette intervention disponible en ligne : <http://colloque-mai68.ens-lyon.fr/spip.php?article76&lang=fr>

276 Expression de Vincent Lemire et Yann Potin. cf. note 265.

277 « Les photographies des correspondants de «L'Humanité» : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque *Mai 68 en quarantaine* organisé par l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008. Vidéo de cette intervention disponible en ligne : <http://colloque-mai68.ens-lyon.fr/spip.php?article76&lang=fr>. Antigoni MEMOU, « Photography and Memory: Rethinking May '68 », *Philosophy of photography*, 2011, vol. 2, no. 1, 2011.

278 « Les quelque 5000 clichés pris par les correspondants bénévoles du journal *L'Humanité* tout au long des événements, au cœur des usines occupées et souvent en marge des espaces les plus médiatisés, autorisent un salutaire « pas de côté » et permettent de lever le voile sur une réalité que l'histoire sociale appréhendait depuis longtemps : les journées de Mai-Juin 68 se sont aussi — surtout ? — jouées dans l'espace des usines, même si la mémoire ouvrière n'a pas connu le même succès d'estime que la geste estudiantine. Il s'agit donc ici, à l'occasion de ce quarantième anniversaire dont on mesure déjà qu'il ne ressemblera pas à ceux qui l'ont précédé, de lever la quarantaine imposée depuis longtemps aux « images sans qualité » des correspondants de *L'Humanité*. De combler le retard, en somme, d'une iconographie encore largement bégayante face à une historiographie, elle, profondément renouvelée. », « Les photographies des correspondants de «L'Humanité» : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque *Mai 68 en quarantaine* organisé par l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008. Vidéo de cette intervention disponible en ligne : <http://colloque-mai68.ens-lyon.fr/spip.php?article76&lang=fr>.

gnance de la doxa portée par les milieux professionnels et du présupposé de l'objectivité sont encore déterminants pour l'approche de ses rapports à l'histoire. La photographie est souvent présentée par les acteurs du milieu médiatique comme le seul résultat d'une prise de vue – et partant comme un document du moment photographié (le référent). Il est cependant nécessaire de dépasser cette acceptation dominante de l'image médiatique et d'en modifier notre appréhension culturelle en la prenant en compte dans l'ensemble de l'écologie du récit médiatique.

Or la fin des années 1960, à l'époque des événements de Mai 68, est une période de prospérité certaine pour le photojournalisme. Racontée et décrite comme un véritable renouveau professionnel, celle-ci est l'occasion d'une réactivation particulièrement puissante des mythes porteurs du métier et de leur glorieuse réaffirmation au prétexte des événements du printemps 1968 français. Mai 68 bénéficie, au sein de l'histoire du photojournalisme, d'un statut tout à fait exceptionnel, illustrant de façon exemplaire la doxa de la profession.

B. Renouveau du photojournalisme en France : Mai 68 et la réactualisation des grands mythes de la profession

1. « Paris, capitale du photojournalisme » au tournant des années 1960-1970

Considérée comme un « âge d'or » de la profession et associée à de grands noms de la photographie, la fin des années 1960, début des années 1970, est une période aujourd'hui idéalisée par les professionnels du photojournalisme. L'attachement à cette époque s'inscrit ainsi dans la doxa professionnelle de ce milieu. Et les récentes évolutions de ces « fleurons du photojournalisme », marquées par le dépôt de bilan de plusieurs des entreprises phare de son histoire, ont été relatées selon une même rhétorique valorisante, la

fin des années 2000 étant vécue – par comparaison – comme une période de « crise »²⁷⁹. En effet, du côté de l'histoire de la photographie et du photojournalisme français, le tournant des années 1960 et 1970 correspond à un renouveau. Celui-ci coïncide avec la création de trois grandes agences de photographies qui règneront sur le marché durant les décennies suivantes. Surnommées « les trois A » – Gamma fondée en 1967, Sipa en 1969 et Sygma en 1973 – éclipsent à elles trois toutes les autres agences dans l'histoire dominante du photojournalisme. Cette époque bénie est décrite et vécue comme une explosion professionnelle dont ces trois agences, fiefs des plus grands photographes de la période, sont les figures de proue. Paris s'affirme alors comme « la capitale du photojournalisme » selon l'expression d'un des fondateurs puis directeur de l'agence Gamma, pionnière de ce mouvement, Hubert Henrotte : « À la fin des années soixante, Gamma est numéro un des agences photos magazines mondiales²⁸⁰ ». Il explique ce succès par une actualité florissante, un marché de l'image de presse principalement concentré entre les États-Unis et l'Europe pour une « presse mondiale [...] avide d'images de ce monde en ébullition²⁸¹ » :

« Aux États-Unis, la télévision aspire de plus en plus les budgets et la publicité. [...] L'agence Black Star va difficilement survivre, et Magnum se réfugiera dans le *corporate* (reportages d'entreprises) pour pallier la diminution des commandes de la presse américaine. Dès lors la place est prête pour les photographes audacieux acceptant de travailler en « spéculation » (sans garantie financière). Cette race se trouve à Paris. Elle va engendrer une vraie révolution dans le photojournalisme, car ces gens-là n'attendent pas une commande : ils partent au premier « flash info ». Ces nouveaux photographes vont être le fer de lance des agences photos magazines. Situation géographique privilégiée

279 Le journaliste Michel PUECH réalise un travail de collecte sur cette période du photojournalisme : blog A l'œil, tag « agence de presse » : <http://blogs.mediapart.fr/mot-cle/agence-de-presse>.

280 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005. Ouverture du chapitre 4 « Paris, capitale du photojournalisme », p. 45.

281 « [...] On est alors en pleine guerre froide. Le monde est comme un grand volcan en perpétuelle éruption : guerre du Viêtnam, affrontements au Moyen Orient, guerres civiles en Afrique noire, troubles en Europe (Irlande, Tchécoslovaquie, Pays Basque), assassinat de Che Guevara, Martin Luther King et Bob Kennedy ; premières « marées noires » de l'histoire, couronnement du shah d'Iran, conquête de la Lune, vol du Concorde, premières greffes cardiaques, etc. [...]. Le marché se concentre essentiellement de part et d'autre de l'Atlantique : États-Unis – surtout New-York – et Europe. En France, on compte alors plus de 5000 titres, dont 300 magazines vraiment intéressés par notre production. Paris est le plus gros consommateur d'images mais aussi la plaque tournante aérienne et ferroviaire numéro un. Autant d'atouts pour Gamma. », *Ibid.*, p. 45.

de Paris et non production en spéculation des agences américaines vont être le déclic des trente années les plus glorieuses pour la France²⁸². »

Les photographes et les photographies de la période sont, en effet, particulièrement valorisés par la profession. Si l'historiographie de Mai 68 est marquée par la question de la génération (on parle de la « génération de Mai 68 »), l'histoire du photojournalisme elle aussi revendique une nouvelle génération de photographes de presse liée aussi bien à l'émergence de la jeune agence Gamma qu'aux événements de Mai 68 en France, ainsi que le résume la formulation synthétique du journaliste au *Monde* Michel Guerrin quand il pointe une « génération [de] photographes qui «éclateront» dans l'après-Mai 68 – la génération Gamma²⁸³. » Pour le milieu professionnel et l'histoire du photojournalisme, les événements de Mai 68 correspondent à une charnière et à un renouveau du paradigme idéal professionnel. Cette description générationnelle s'est de nouveau exprimée dans la récente proposition éditoriale de Michel Setboun pour ses ouvrages : *40 ans de photojournalisme, Génération SIPA ; Génération SYGMA ; Génération Agences*²⁸⁴. Originellement organisés autour des trois grands noms des agences phare du tournant des années 1960 et 1970 en France, ces volumes « [témoignent] de cette grande époque dite « âge d'or du photojournalisme français »²⁸⁵ ».

2. Mai 68 : l'incarnation des mythes porteurs de la profession

La figure phare du métier de photojournaliste est le photoreporter de guerre, héros face au conflit. Mai 68, conflit sur le territoire français, offre une formidable opportunité pour la profession de s'illustrer dans le rôle qu'elle préfère.

282 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *op.cit.*, p. 46.

283 Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988. p. 25.

284 Michel SETBOUN, Sylvie DAUVILLIER, *Génération SIPA* (2012), *Génération SYGMA* (2013). *Génération AGENCES. Quarante ans de photojournalisme* (2014), Paris, La Martinière.

285 Communiqué de presse : « Après le premier volume paru en 2012 « Génération Sipa » (et avant la publication de « Génération Gamma » en 2014), Michel Setboun s'intéresse aujourd'hui à l'histoire de l'agence Sygma qui est l'une des principales agences photographiques françaises créée en 1973. Ce livre qui témoigne de cette grande époque dite « âge d'or du photojournalisme français » réunit ainsi 80 photographies fortes et intenses pour revenir sur les événements mondiaux des années 1970 à nos jours à travers les paroles des photographes dont Régis Bossu, Philippe Caron, François Darmigny, Derek Hudson, Fouad El Koury, Jean-Pierre Laffont, Jacques Langevin, Richard Melloul, William Karel, Jacques Pavlovsky,... ».

a. Mai 68, un conflit sur le sol français

L'histoire du photojournalisme de la seconde moitié du XX^{ème} siècle a pour habitude de se raconter sous la forme d'une liste des grands conflits internationaux. Le chapelet de noms des pays dans lesquels des événements ont eu lieu ou des surnoms génériques forme la trame de cette narration : le Vietnam, Israël, le Printemps de Prague,... Ces conflits forment les chapitres des livres de témoignage écrits par les photoreporters de guerre, par exemple. Mai 68 est de ceux-là et y figure en bonne place :

« [l'agence Gamma, créée en 1966]... [...] profite de l'effervescence de l'actualité de la fin des années 60 pour prendre son envol. Se succèdent des événements spectaculaires : Mai 68, le Printemps de Prague, la guerre du Vietnam ou la famine au Biafra²⁸⁶. »

Dans l'histoire du photojournalisme, les événements du printemps 1968 en France ont le même poids que les guerres (civiles et autres) et les conflits armés de l'époque²⁸⁷. Les aspects conflictuels et dangereux des événements sont alors systématiquement mis en avant. Ainsi, en 1978, Jean-Claude Lemagny, conservateur au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, organise une exposition consacrée au photographe Gilles Caron²⁸⁸. Il inscrit cette exposition dans une démarche plus générale de légitimation culturelle du médium en France²⁸⁹ et le photographe est à l'honneur en tant que représentant de la photographie de presse. Les conflits internationaux qu'il a couverts pour les magazines s'énumèrent sous

286 Alexandre JANVIER, *Les Grands reporters – du mythe à la (parfois) triste réalité...*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 36.

287 « Gilles Caron a commencé à photographier les événements comme une nouvelle guerre », « Gilles Caron et l'image de mai 1968 », in Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, André GUNTHERT, *La Fabrique des images contemporaines*, Cercle d'art. <http://www.arhv.lhivc.org/index.php/2008/05/08/700-gilles-caron-et-l-image-de-mai-1968>.

288 *Gilles Caron reportages*, à la BNF, sous la direction de Jean-Claude Lemagny, du 2 mai au 3 juin 1978. L'ouvrage *Gilles Caron – Reporter 1967-1970*, publié la même année aux Éditions du Chêne à Paris, faisait plus ou moins office de catalogue.

289 « Grâce à l'impulsion de Jean-Claude Lemagny, conservateur pour la photographie, la Bibliothèque nationale ouvre en 1971 à la galerie Louvois le premier espace d'expositions entièrement dédiée au médium [photographique]. Lemagny y présente les récentes acquisitions de l'établissement et, en quête d'une légitimité générale du médium, insiste sur la multiplicité des pratiques photographiques. En cherchant à « démontrer que la photographie vit de la diversité des auteurs et des sujets », le conservateur organise des expositions variées : l'ensemble rétrospectif sur Gilles Caron précède une exposition d'images sur la Chine au XIX^e siècle et une exposition sur Gustave Le Gray. Le petit fascicule publié à l'occasion pour accompagner l'exposition est un recueil sans image dont les textes rendent hommage au photographe disparu et commémore son travail et sa mémoire. », Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », in *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66. p. 65.

leurs noms géographiques ou leurs surnoms et ce sont des photographies d'Israël, du Vietnam, de Mai 68, du Biafra, de l'Irlande du Nord et de Prague qui sont exposées. Dans le texte accompagnant le corpus de photographies sélectionnées, Mai 68 est alors décrit comme l'un de ces sujets spectaculaires qui génèrent des situations de violence (avec recours, entre autres, à la comparaison entre le tir de l'arme et le tir photographique) :

« Mai 68 à Paris. Gilles Caron est là pour saisir le sourire de défi de Daniel Cohn-Bendit au membre du service d'ordre, devant la Sorbonne, pour prendre en gros plan les gendarmes chargeant contre les barricades, pour enregistrer à bout portant les matraques qui s'abattent. De dos ou de face il fixe le geste du lanceur de pavé ou du lanceur de grenade. A voir ses photographies on croirait qu'il est devenu l'homme invisible pour tous ces violents dont il éternisait les excès jusque sous leur nez, à travers le tournoiement des crosses et le vol de pavés²⁹⁰. »

L'exposition présente Gilles Caron comme un grand reporter de *news* et rattache, par ailleurs, les événements de Mai 68 à sa série des « grands reportages de guerre » de l'époque. Elle coïncide en cela avec la figure mythique porteuse de la profession : la figure du photoreporter de guerre.

b. La figure mythique du photoreporter de guerre

En effet, la bibliographie sur la photographie de presse se confond avec celle du photojournalisme²⁹¹ réduit à la fonction du reporter de *news* et plus particulièrement du reporter de guerre, véritable figure culturelle. L'exception de la pratique photojournalistique s'affirme comme son horizon idéalisé et prend des allures de mythe. À regarder la présence culturelle du photographe de presse – les couvertures de livres ou les affiches de films (documentaires ou de fiction) qui lui sont consacrés –, on constate qu'il s'agit presque systématiquement de la mise en scène d'un photographe de guerre.

Quand en 1981, Raymond Depardon signe le documentaire *Reporters*, dans lequel il filme au quotidien les photographes de son agence qui prennent des images à destination de la presse, il tranche avec cette image héroïsée du photographe de presse et rejoint les descriptions péjoratives du paparazzi, incarnée alors par Francis Apesteguy dans le film. Le versant héroïque de la

290 BNF, département des Estampes et de la Photographie : « Gilles Caron reportages » ; ISBN 2-7177-1423-5. 6 feuillets typographié à la machine, sans image.

291 Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Photojournalisme à la croisée des chemins*, Paris, Marval, 2005. Guide pratique adressé au jeune photographe de presse en devenir, le livre est un état des lieux de la profession et concentre son attention sur le photojournaliste.

profession de photojournaliste tire en effet aussi sa force dans son opposition radicale à la figure qui prend pour sa part en charge le versant méprisé du métier : le paparazzi²⁹². La démarche du cinéaste documentaire, qui vise à nuancer ces deux extrêmes de la profession, reste cependant isolée et ponctuelle. La plupart des livres, films ou autres objets culturels qui traitent de photographie de presse consolident la représentation imaginaire et idéalisée du photographe de guerre. Les livres consacrés au photojournalisme insistent sur le photographe de *news* et plus précisément de guerre, en particulier par l'iconographie mobilisée dans ces ouvrages²⁹³. De même, les festivals et la presse spécialisée en photographie insistent et véhiculent quasiment exclusivement cette image de la profession, participant à sa valorisation. En somme, traiter la photographie de presse, c'est parler du photoreporter de guerre. Cette description de la pratique professionnelle – ramenée au seul acte de prise de vue – conduit implicitement à réaffirmer l'image photographique comme entité autonome, seule porteuse de son sens. Elle maintient la définition du photojournalisme comme une équation à trois éléments : les événements / le photographe / le document photographique voire l'icône.

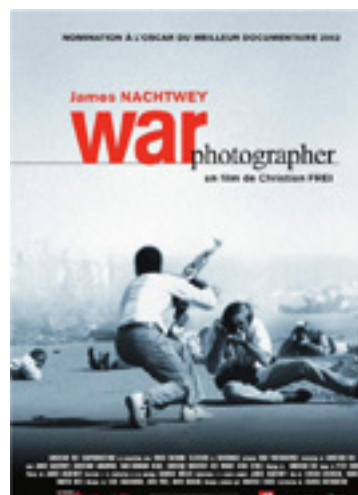
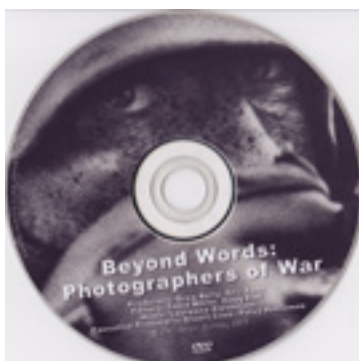
Enfin, des frontières très nettes s'expriment entre des pratiques qui sont farouchement distinguées, selon des critères déontologiques définis par la profession : reporter de guerre *versus* paparazzi ; photographe professionnel *versus* amateur ; photographe de *news* *versus* photographe de charme ; etc.²⁹⁴. La profession – les photographes en général et les photographes de presse en particulier – reste encore assez mal connue. Elle fait l'objet d'analyses plutôt rares, parmi lesquelles celles du sociologue Sylvain Maresca²⁹⁵. Dans l'histoire

292 Cf. la mise au point terminologique, dans sa thèse en études cinématographiques, par Aurore FOSSARD, « Paparazzi à l'écran. Présence et disparition d'un personnage photographe dans la fiction cinématographique et télévisée occidentale (1940 – 2008) », sous la direction de Martin BARNIER (Université Lumière Lyon 2), soutenue le 10 Juin 2013.

293 « Henrotte montre comment les photographes, s'ils deviennent célèbres pour leurs images de guerre, partagent leur pratique entre des sujets d'actualité et des photographies de stars, adoptant parfois les méthodes de traque des paparazzi. Le "news" assure le prestige des agences et des photographes, ce que confirme l'ouvrage en ne publiant que des photographies d'actualité. », Gaëlle Morel, compte-rendu de Jean-Louis Gazignaire, Hubert HENROTTE (dir.), *Op. cit.* ; pour la revue *Études photographiques* n°18, mai 2006.

294 Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988 ; Yann MORVAN, *Photojournalisme*, Paris, Victoires Éditions, 2000 ; Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Op.cit.*

295 Sylvain MARESCA, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », *La Vie sociale des images*, 30/03/2010. <http://culturevisuelle.org/viesociale/783>. Dans un contexte argentin, les réflexions sur l'image de presse prosaïque, Lucía ULANOVSKY, « Entre l'appareil



Affiches de films : Peter Weir (1982) ; Roger Spottiswoode (1983) ; Roland Joffé (1984) ; Oliver Stone (1985) ; Maroun Bagdadi (1990) ; Michael Winterbottom (1996) ; Erik Poppe (2013).
Affiches de documentaires : Beyond words photographers of war (2005) ; Patrick Chauvel (1999) ; Christian Frei (2001).

de la photographie la figure mythique du photojournaliste de guerre, mise en avant et véhiculée par la profession, a parfois pu être prise un peu vite pour elle-même²⁹⁶. Elle a aussi fait l'objet de réflexions ; notamment depuis l'initiative de Pierre de Fenoyl²⁹⁷, l'un des premiers à attirer l'attention, en 1977, sur les photographies attachées au photojournalisme en France, en leur consacrant une exposition, comme le rappelait récemment Michel Poivert²⁹⁸. En 2001, à l'occasion de l'exposition « Voir, ne pas voir la guerre »²⁹⁹, Clément Chéroux résume les caractéristiques de cette figure professionnelle et propose une description de la « mythologie du photographe de guerre »³⁰⁰,

et les rotatives : photoreporters, usages des photos et organes de presse (Argentine, 1969-1984) », thèse dirigée par S. Maresca (Nantes) et S. Sel (Buenos Aires), soutenue le 24/10/2014. Carnet de recherches, « Imagen prosaica : apuntes » : <http://culturevisuelle.org/apuntes/>.

296 Fred RITCHIN, « La Proximité du témoignage. Les engagements du photojournaliste », p. 591-611, in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), BNF.

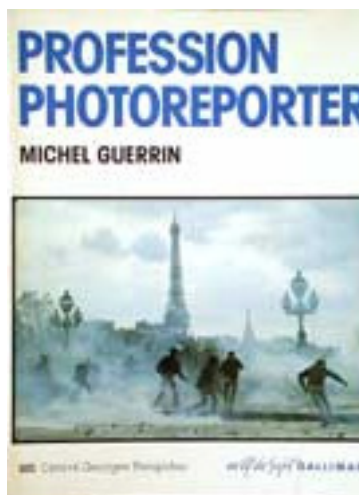
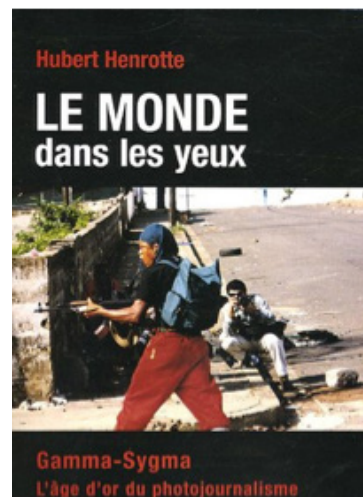
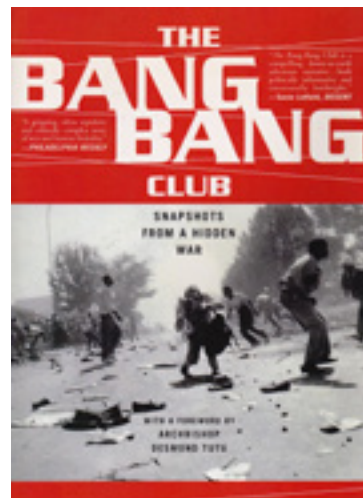
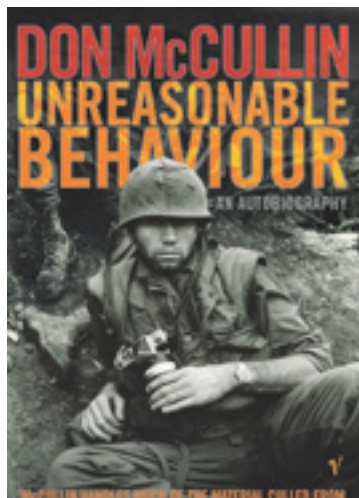
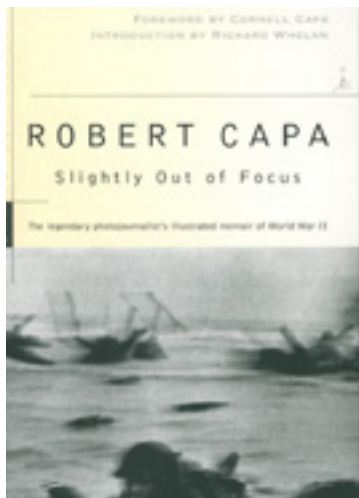
297 *Photo-Journalisme*, Festival d'Automne, Paris, Fondation Nationale de la photographie, exposition par Pierre de FENOYL, 1977. Musée Galliera, 4 novembre-5 décembre 1977.

298 « En 1989, avec à la Bibliothèque publique d'information « Comment va la presse ? » (1982) puis le « Forum du reportage » (1988), le Centre G. Pompidou réunit tous les acteurs de l'information autour du statut et du destin de ces images. Le photojournalisme déjà au musée ? Presque, si on se souvient qu'une des premières expositions de la Fondation nationale de la photographie (créée en 1976) est organisée en 1977 lors du festival d'Automne à Paris - « Dix ans de Photojournalisme » - dans les salles du Palais Galliera. Pierre de Fenoyl (1945-1987), alors photographe et directeur de la fondation, estime qu'il est nécessaire de faire un bilan à l'heure où l'image de presse s'est en quelque sorte abîmée dans une iconographie de la violence. Le fait n'est pas sans importance, car à trop parler d'une « crise » du photojournalisme en termes économiques (concurrence de la télévision) ou technologiques (l'arrivée du numérique), on oublie qu'il s'agit alors et surtout d'une crise morale. Depuis le rôle qu'avait pu jouer la photographie comme témoignage des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, la photographie de presse semble plus utilisée pour alimenter une économie de l'illustration des magazines. Malgré le mythe d'une photographie capable de changer le cours de l'histoire en alertant les consciences, la réalité impose un commerce de l'image-choc aux vertus pour le moins discutables. Les photographes le savent bien, qui pour les plus talentueux s'interrogent sur le sens de leur métier. Certains l'abandonnent, d'autres fondent sur leur conscience malheureuse une vision plus subjective. Le ministère de la culture s'investit aujourd'hui dans une politique d'accompagnement d'une profession en crise, en créant un observatoire du photojournalisme et un fond spécifique pour la création photographique « documentaire ». Mais les plus brillants des reporters ne sont-ils pas déjà devenus des artistes ? », Michel POIVERT, « La photographie en France, une affaire d'État ? », *La Revue de l'art*, n°175, janvier 2012, consacré à la photographie, éditorial.

<http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2012/03/12/450-la-photographie-en-france-une-affaire-detat>.

299 *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001. Catalogue de l'exposition du 1er mars au 2 juin 2001, au musée d'Histoire contemporaine-BDIC (dans l'Hôtel national des Invalides) et au toit de la Grande Arche de la Défense, Paris.

300 *Ibid.* p. 307-311.



Couverture de livres : Robert Capa (1947) ; Don Mac Cullin (1990) ; Greg Marinovich, Joao Silva (2000) ; Patrick Chauvel (2003) ; Henri Bureau (2010) ; Michel Guerrin (1988) ; Hubert Henrotte (2005).

telle qu'elle est régulièrement réactivée par la profession³⁰¹. Dans sa généalogie, il date lui aussi la naissance du photoreporter moderne du début du XX^{ème} siècle, au cours des années 1905-1910³⁰². Cette figure culturelle, en circulant sur différents supports médiatiques et culturels, construit ensuite sa dimension mythologique. Les historiens de la photographie Thierry Gervais et Gaëlle Morel lui emboîtent le pas³⁰³ et confirment la consolidation du mythe au cours de la guerre d'Espagne et sa réactivation lors de la guerre du Vietnam plusieurs décennies après³⁰⁴.

Pour Thierry Gervais, suite à l'émergence d'une nouvelle presse d'information qui souhaite se démarquer de la presse d'opinion au XIX^{ème} siècle, la mise en place d'un récit portant sur le photographe (ou l'opérateur qui prend les images) transfère la valeur de la photographie sur celui qui la prend. La nécessité de croire en un document iconographique s'affirme dans un contexte de domestication, technique et culturelle, d'une nouvelle forme de représentation de l'actualité. Or, ce transfert permet de donner du poids à des représen-

301 Lors des événements à Homs en Syrie en 2012, par exemple : La rédaction de *Paris Match*, Émilie Blachère, Alfred de Montesquiou, « Syrie. Ces journalistes qu'on assassine. », *Paris Match*, 29 février 2012. <http://www.parismatch.com/Actu-Match/Monde/Actu/Syrie.-Remi-Ochlik.-Ces-journalistes-qu-on-assassine-380164/>.

Un article, plutôt isolé, revient à cette occasion sur cette mythologie : Robert FISK, « The heroic myth and the uncomfortable truth of war reporting », *The Guardian*, 3 mars 2012. <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/fisk/robert-fisk-the-heroic-myth-and-the-uncomfortable-truth-of-war-reporting-7499735.html>.

302 « En ce début de XX^{ème} siècle, l'avènement de cette nouvelle catégorie professionnelle au sein de la photographie résulte de la conjonction de deux phénomènes concomitants : la simplification de l'appareillage photographique et le progrès des procédés d'impression mécanique des images. » (p. 307) Avec l'essor de la presse illustrée [...] Les pourvoyeurs d'images ne sont plus uniquement des photographes (professionnels ou amateurs), mandatés pour l'occasion, ils sont de plus en plus couramment appointés par les rédactions dont ils sont désormais des membres à part entière. Un véritable corps de métier se constitue alors avec dès 1901, son syndicat, mais avec aussi ses règles et ses habitudes : les appareils ne doivent pas être trop encombrants, posséder des viseurs et permettre une mise au point rapide. [...] Ajoutez à cela la préférence pour l'instantané et la revendication du caractère documentaire du reportage, ce sont là quelques-uns des principes fondamentaux de la profession qui se mettent alors en place, et perdurent encore de nos jours. Mais plus étonnant encore est peut-être la fascination qu'exerce déjà dans l'imaginaire collectif la profession de photojournaliste. C'est plus particulièrement dans les situations extrêmes, et notamment en temps de guerre, que l'habileté du photographe est la plus louée ; nulle part ailleurs que sur le champ de bataille, il n'est en effet autant admiré pour ses prouesses. », Clément Chéroux, *Ibid.* p. 307.

303 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *Photographie, Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, Coll. Comprendre et reconnaître, 2008. « Le mythe du photoreporter », p. 133-136.

304 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « Les Formes de l'information. 1843-2002, de la presse illustrée aux médias modernes ».



Magazines : Polka, nouvelle revue du photojournalisme (#2 #3 #7). Six mois n°1 printemps été 2011.

tations visuelles défailantes des événements. Les photographies proposent, en effet, dans un premier temps des représentations insatisfaisantes des événements au regard de la culture visuelle de l'époque pour laquelle la peinture ou le dessin d'histoire restent plus convaincants³⁰⁵. L'historien postule ainsi, d'une part, que le déplacement d'attention par les récits sur l'acteur compense ces insuffisances de la représentation photographique. Et, d'autre part, il pose l'existence de cette figure professionnelle plus ancienne que celle associée à l'entre-deux guerres. Jimmy Hare faisant alors figure de pionnier³⁰⁶:

« Le photoreportage est non seulement une pratique qui apparaît au début du XXe siècle – et qui se développe massivement dans les années 1930 –, mais il doit également être compris comme une étape supplémentaire dans la quête de crédibilité de la presse d'information en général. Tout au long du XIXe et du XXe siècle, la presse d'information adopte des nouvelles formes de médiation qu'elle justifie comme plus respectueuses de l'actualité diffusée. [...] Si l'usage du photoreportage dans la presse au début du XXe siècle relève de paramètres économiques, culturels et esthétiques, son processus de légitimation s'inscrit dans cette dynamique qui anime la presse d'information depuis les premières heures et qui tend à minimiser sa part de médiation tout en célébrant ses acteurs pour accroître sa crédibilité³⁰⁷. »

Porter l'attention sur l'opérateur participe alors directement de la stratégie de crédibilité accordée aux images d'enregistrement utilisées dans la presse d'information et alimente la conception de l'image de presse, de la photographie et du photojournaliste vantées par les professionnels. La valeur de l'image photographique réside alors dans sa dimension de témoignage que le photographe fournit. L'usage de l'image témoin (rejoignant l'usage documentaire de la photographie) devient ainsi le moyen de valoriser ses insuffisances iconographiques. On retrouve cette façon de mettre en scène la profession

305 Régis DURAND, Michel POIVERT et al. (dir.), *L'Évènement – Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Editions Hazan – Editions Jeu de Paume, 2007. Catalogue de l'exposition du 16 janvier au 1^{er} avril 2007 au Jeu de Paume, Paris.

306 Thierry GERVAIS, « « Le plus grand des photographes de guerre ». Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle », *Etudes photographiques* n°26, novembre 2010, p. 10-35. « Car si le tandem photographie/similigravure donne aux images reproduites dans la presse une plus-value authentique, il n'en pose pas moins des problèmes de représentation. En effet, les photographies de guerre ne correspondent pas aux canons illustratifs en vigueur et demandent aux éditeurs et directeurs artistiques de justifier leur usage. Ceux-ci valorisent alors le caractère héroïque de la pratique du photographe, exploitent les ressources de la mise en page lorsque les seules photographies se révèlent insuffisantes et proposent un nouveau régime d'illustration qui offre aux lecteurs de devenir spectateur de l'actualité.», p. 11-12.

307 *Ibid.* p. 31

en lui donnant valeur d'information (se regarder faire en train de « produire de l'information ») tout au long du vingtième siècle dans la presse d'information. Elle fonctionne comme une garantie de l'information par l'insistance et le transfert du statut de témoins des photojournalistes aux images (cf. figure p. 123)³⁰⁸.

c. Une nouvelle génération de photographes

En plusieurs ouvrages, l'historienne de la photographie Françoise Denoyelle construit un parcours relativement chronologique de ses analyses des agences de photographies et des photographes français depuis les années 1920. Issu de sa thèse et publié en 1997, *La Lumière de Paris (t. I, Le Marché de la photographie, 1919-1939 ; t. II, Les Usages de la photographie, 1919-1939)*³⁰⁹ revient sur la période de l'entre-deux guerres, quand son livre *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy* (2003) traite de cette période historique³¹⁰. Enfin, le catalogue de l'exposition éponyme *La Photographie humaniste, 1945-1968* (2006)³¹¹ couvre la seconde guerre mondiale et la mise en place d'un style de photographie, dénommé « la photographie humaniste » dans l'après-guerre. Pour l'historienne, les événements de Mai 68 marquent une rupture dans l'histoire du photojournalisme et l'histoire de la photographie ; la génération des photographes de Mai 68 succédant à celle des photographes humanistes :

« Nous avons dit plus haut que cette photographie disparaissait à la fin des années 1960. La crise de mai touche à peu près simultanément tous les pays industrialisés, mais c'est en France qu'elle revêt la forme la plus spectaculaire. Elle prend naissance dans les universités, où les jeunes intellectuels contestent violemment une société qui écrase la personnalité de l'homme au nom du productivisme et aboutit à la frénésie de consommation des uns et des autres. Sensiblement à la même époque,

308 *Paris Match* n°984 du 17 février 1968, p. 28 : « Nos envoyés spéciaux : Saïgon – Hue – Khe San ». Sous le titre « Un grand reportage de nos envoyés spéciaux au Vietnam », deux portraits des photojournalistes sont légendés : « François Mazure et son sauf-conduit » ; « Catherine Leroy : avec les Vietcongs » ; chacun arborant au moins deux appareils photo en bandoulière. De même, *Paris Match* n°985 du 24 février 1968 propose : « Exclusif. À « Squelette-ville » un reporter est entré » (p. 72-77). Les photojournalistes font l'objet du reportage et apparaissent dans les photographies qui le composent.

309 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. I, Le Marché de la photographie, 1919-1939 ; t. II, Les Usages de la photographie, 1919-1939), Paris, L'Harmattan, 1997.

310 Françoise DENOYELLE, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, éditions du CNRS, 2003.

311 Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE, Dominique VERSAVEL, *La Photographie humaniste, 1945-1968*, Paris, Édition BNF, 2006.

la notion de reportage disparaît. «Faire un reportage, comme le dit Willy Ronis, c'est constituer, avec un certain nombre de photos, une vue, sinon totale, du moins cohérente du sujet à traiter en tenant compte du double souci de l'information et de la qualité artistique». On ne demande plus au photographe de s'exprimer par le reportage mais par *la* photographie, l'image choc qui résume, donc anéantit les autres. Au même moment, en outre, déferle la photographie américaine, et le public est désarçonné par ces images qui bousculent la vision optimiste et lyrique du genre humain, ces images désabusées, vides de signes tangibles, ou agressives, sans tabou.

En France, une jeune génération de photographes tente de s'affirmer au sein de nouvelles structures (Gamma, fondée en 1967, et Viva en 1972), annonçant le renouveau de Paris comme capitale mondiale de la photographie³¹². »

Plusieurs photographes français deviennent en effet particulièrement connus par leurs images de Mai 68 et s'affirment comme de véritables icônes de la profession, au premier rang desquels Gilles Caron :

«Le « photojournaliste », qui détrône le classique « reporter-photographe », veut donner toutes ses lettres de noblesse à la photographie aussi bien qu'au journalisme. Il revendique d'être au cœur de l'événement et d'agir en journaliste par le seul pouvoir de l'image. Dans l'imaginaire collectif, le photojournaliste devient le nouveau héros des temps modernes, figure morale et souvent tragique d'une jeunesse en quête de liberté et de justice à l'image de Gilles Caron [...] *Mai 68 a écrit ainsi une des pages glorieuses de la photographie, à la fois comme expression du pouvoir politique de l'image sur l'événement, mais aussi comme avènement du photographe de presse en acteur majeur du XX^{ème} siècle né avec l'Américain Robert Capa dans la guerre d'Espagne, et enfin comme projection utopique vers la création d'agences coopératives qui voulurent témoigner du monde et changer les règles du marché. Il n'est pas certain qu'un autre événement ait pu à ce point exprimer la dimension politique de la photographie et la mission sociale conférée aux photographes de presse et aux agences*³¹³. »

Les événements de Mai 68 en France sont ainsi l'occasion de rejouer – de réincarner – cette figure mythique porteuse de la profession photojourna-

312 Françoise DENOYELLE, « De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs à l'heure de l'imprimé », dans le catalogue de l'exposition codirigée par Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE, Dominique VERSAVEL, *op. cit.*, Introduction, p. 24.

313 Vincent DUCLERT, «L'engagement des photographes : le photojournalisme en action», in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. p. 390-391.



La presse se met en scène :
exemple PM Vietnam / prin-
temps 1968



Paris Match 16 mars 1968. Les reporters sont le sujet des reportages ou sont mis en scène.

listique ; de la réactualiser dans le contexte d'une nouvelle économie de la communication :

« Mai 68 s'est réalisé dans et par la photographie, au même titre qu'à travers les mots et les paroles résonnant sur les murs de la capitale (*Les murs ont la parole*) ou sur les ondes d'Europe 1 (surnommé « radio émeute » par les tenants de la répression policière). A cet égard, l'événement annonce l'économie moderne de la communication telle qu'elle s'est définie quelques années plus tard autour du pouvoir de la télévision et des grands réseaux de l'information³¹⁴. »

Ils constituent une véritable opportunité photographique, assurant aux photojournalistes l'aubaine de la « bonne photographie » et de l'icône.

d. Les Icônes de Mai 68

Nous l'avons dit, selon la vulgate de l'histoire du photojournalisme de la seconde moitié du vingtième siècle, le photographe et la photographie sont au centre de la description de cette pratique. Le photographe de *news* – voire de guerre – constitue l'horizon d'attente de cette pratique. Du côté des images, la référence est la « bonne photo », celle qui représente le mieux l'événement médiatisé. La forme la plus aboutie de cette représentation ayant pris le nom d' « icône ».

Employé dans le contexte du photojournalisme, le mot « icônes » fait partie de ces termes régulièrement – voire systématiquement – mobilisés mais dont la définition, difficile à établir, relève davantage d'un consensus implicite que d'une véritable terminologie. Appartenant au jargon professionnel, « icône » s'emploie pour désigner un certain type de photographies et/ou certaines figures de photographes : son sens le plus fréquent s'applique cependant surtout à un corpus d'images phare du photojournalisme. Ces images bénéficient d'une célébrité certaine du fait de leur nomination aux prix prestigieux qui récompensent la profession, tels que le *World Press Photography*, le *Pulitzer* et de leurs présentations en festivals (*Visa pour l'image* à Perpignan depuis 1989, Prix Bayeux-Calvados des correspondants de guerre). Synonyme d'excellence, le terme désigne la version accomplie des images du photojourna-

314 « En même temps, Mai 68 est le produit d'une révolution engagée dès l'apparition de la photographie de presse à l'époque de l'affaire Dreyfus (1899), et relancée avec le développement de périodiques fondés sur une large exploitation de clichés d'actualité aussi bien qu'avec l'affirmation d'une profession-conviction, celle du photojournalisme dont la jeune capitale était précisément, dans cette seconde moitié des années 1960, Paris », Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *op. cit.*, p. 390.

lisme – les meilleures – ou pour le dire autrement, l'exception d'une pratique. S'il semble y avoir un certain consensus sur le corpus d'images que regroupe cette dénomination, le terme « icône », lui, est surtout défini en creux par ses usages. Du côté des professionnels de la photographie de presse, ces images conjuguent des qualités formelles de composition exceptionnelles avec des qualités journalistiques exemplaires : autonomes et autosuffisantes, elles sont l'illustration du dogme de « l'instant décisif » défini par Henri Cartier-Bresson³¹⁵. Yann Morvan, enseignant en école de photojournalisme, rappelle la généalogie religieuse du terme « icône » et insiste sur l'exemplarité de ces images :

« Le statut de la «photographie de presse» reste à définir, oscillant entre son *caractère indiciaire* et la réminiscence de sa *nature profondément religieuse*, sa vocation *d'exemplarité*, les «madones» du World Press étant bien là pour le confirmer³¹⁶. »

La journaliste au *Monde* Annick Cojean travaille particulièrement ces images icônes et en donne des caractéristiques dans l'introduction à l'ouvrage qu'elle leur a consacré, *Retour sur Image* (1997), alors qu'elle explique son projet :

« Car dans ses rêves à elle, en secret, elle faisait un album. L'album d'une génération, fascinée-façonnée par l'image, dont ce serait le miroir. *L'album d'une grande famille, éclatée et multiple, planétaire, qui avait en commun une mémoire. L'album de quelques clichés universels qui diraient son histoire.* Une collection aléatoire, forcément incomplète, glanée au hasard des souvenirs, des lectures, des rencontres. Des flocons de rêve. De petites tranches de monde. Au départ, donc, des photos. *De celles qu'on n'oublie pas.* Qui étonnent, tant et tant, et que l'on peut scruter inépuisablement. Des photos qui *témoignent d'un événement* et font figure de *repères* en figeant un instant qui nous a ébranlés. *Des photos qui, par leur mystère intrinsèque ou le talent d'un artiste,* illustrent, isolent des émotions, des sentiments moins accessibles, moins discernables dans la vie de tous les jours. Des photos qui touchent, cognent, poursuivent et permettent aussi, par le défi du raccourci, d'expliquer l'homme à l'homme. À condition de les faire parler. C'était là toute l'idée. » (p. 9-10)

« *Le choix des clichés?* Subjectif. Personnel. Des gens, des scènes, des regards. [...] Encore fallait-il que *l'image eût marqué le monde entier.* Je recherchais des *photos «mythiques» sur lesquelles des millions de regards* se soient interrogés. La

315 Quentin BAJAC, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010. Chapitre 14 « Les Instants décisifs » à propos des icônes du photojournalisme, p. 273.

316 Yan MORVAN, *Photojournalisme*, Paris, Victoires Éditions, 2000. p. 99-102. Je souligne.



Exemples d'icônes du photojournalisme par Robert Capa, Eddie Adams, Dorothea Lange, Joe Rosenthal, Nick Ut.



Exemples d'icônes du photojournalisme par Hocine Zaourar, Kevin Carter, Thomas Franklin, icône du 11 septembre.

plupart se sont *imposées d'emblée*. » (p. 11).

« Mille fois je les avais scrutées. Pour comprendre, entrer à l'intérieur, ressentir. Je haïssais le fait qu'elles n'aient point de légendes. [...] parce qu'elle m'avait touchée. Ou *faisait l'Histoire*. [...] Je voulais des faits, une histoire.» (p. 11). [...] Je ne recherchais que la vérité d'un personnage. Sa perception toute personnelle de l'instant. Sa subjectivité ne me rebutait pas. C'est elle que je traquais. C'était elle mon sujet³¹⁷.»

Ces images icônes se caractérisent par leur dimension universelle ; leur valeur de témoignage d'un événement important et bouleversant ; leur fort potentiel émotionnel ; leur mystère et/ou leur qualité esthétique, fruit du talent du photographe ; et, enfin, par leur impact dans la mémoire. Elles appartiennent, en effet, à une mémoire collective et font l'Histoire. Retrouver la légende de ces images célèbres, comme Annick Cojean se propose de le faire, consiste alors à reconstruire l'histoire de ceux qu'elles représentent ; l'expression « légende » ne renvoyant pas ici à son sens éditorial – la légende qui accompagne une photographie de presse dans les publications dans lesquelles elle est utilisée – mais à l'histoire des « personnages » qui sont sur la photographie.

Or,

« ... Mai 68, c'était du pain bénit, du premier choix d'images pour les baroudeurs de la photo, et des témoignages pour l'Histoire³¹⁸ ».

Les événements du printemps 1968 sont venus grossir le corpus des icônes de l'histoire de France. Plusieurs photographies des événements font partie de ces images « qu'on n'oublie pas » au premier rang desquelles celle surnommée « la Marianne de 68 » ; le face à face goguenard de l'étudiant Cohn-Bendit avec un CRS devant la Sorbonne ; un étudiant pourchassé dans la nuit par un « bidule » de policier. Elles sont parmi les plus mentionnées lorsque les événements sont évoqués³¹⁹ (cf. figures p. 131 à 133). Si bien qu'en 2008, alors que plusieurs laboratoires de recherche en histoire des médias organisent le

317 Annick COJEAN, *Retour sur Images*, Paris, Grasset/Le Monde, 1997. Introduction.

318 Nicolas de RAVAUDY, *Nos Fabuleuses années* Paris Match, Scali Document, Paris, 2007. Préfacé par Astrid Théron. p. 169.

319 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, 2008. p.141-144. Vincent DUCLERT, « L'engagement des photographes : le photojournalisme en action », in Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p.390-394.

colloque « Images et sons de Mai 68 »³²⁰, Christian Delporte s'interroge « sur la constitution d'une sorte de corpus symbolique d'images, toujours reprises, jusqu'à s'identifier à l'événement lui-même (« icônes » de Mai 68)³²¹. ».

3. La réaffirmation du document photographique à la fin des années 1960

Hubert Henrotte, qui fonde l'agence de photographie Gamma en 1967, à la veille de Mai 68, affirme à nouveau et avec conviction³²², pour le lancement de son entreprise : « La photo prend de plus en plus d'importance dans la presse, elle a depuis longtemps déjà abandonné son rôle d'illustration pour endosser celui d'information en soi³²³ ». Membre fondateur puis directeur de l'agence de photographies Gamma (1967) et Sygma (à partir de 1973), il retrace en 2005, dans ses souvenirs, le succès fulgurant de l'agence dans un Paris qui devient, à sa suite, la « capitale du photojournalisme » :

« Il existe à l'époque deux sortes d'agences photos : les unes fournissent les quotidiens ; les autres, comme Gamma, alimentent les magazines. Leur clientèle, donc leur finalité et leur travail, sont différents. Un quotidien a besoin d'un document à chaud. Il se contente en général d'une photo, éventuellement présentée à la « une », et ne publie des pages illustrées qu'en cas d'événement exceptionnel. L'approche d'une agence comme Gamma est différente. [...] La photo d'un magazine vit

320 Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (UVSQ), INA, Laboratoire Communication et politique (CNRS), Paris, INA, avril 2008. Cf. <http://www.uvsq.fr/toute-l-actualite/images-et-sons-de-mai-68-1968-2008--32289.kjsp>.

321 Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. Introduction, p. 11.

322 « C'est ainsi que ce qui pouvait apparaître comme la faiblesse fondamentale de la catégorie « documentaire » – le flottement de son acception, l'hétérogénéité de ses approches – va se révéler sa principale force : une propension à constamment rediscuter ses méthodes et ses buts, à réinventer les moyens d'une description appropriée de la réalité. Même si les frontières entre genres sont ténues, c'est là ce qui distingue le projet documentaire du photojournalisme : alors que les codes de celui-ci se sont figés pendant des décennies, que le crédit d'authenticité de ses images et la pertinence de ses procédures (l'instantané comme figure d'immédiateté) n'ont guère été soumis à un travail d'autocritique, le projet documentaire s'est avéré en déplacement, en crise permanents. », Olivier LUGON, chapitre 7 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : « L'Esthétique du document. 1890-2000, le réel sous toutes ses formes » (p. 358-421). p. 361.

323 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005. p. 15. Je souligne.

une semaine, voire un mois. Elle doit être capable de supporter cette durée, en terme de qualité technique et esthétique, autant qu'en charge émotionnelle. [...] [Le] cerveau [d'un bon photographe] construit une histoire [...] [saisit] le cœur, l'essentiel, le symbole [de l'événement]. [...] [Une telle photo] illustrera à la fois des dizaines d'articles et paraîtra pendant des années, car elle relève à la fois de l'actualité et de l'histoire³²⁴. »

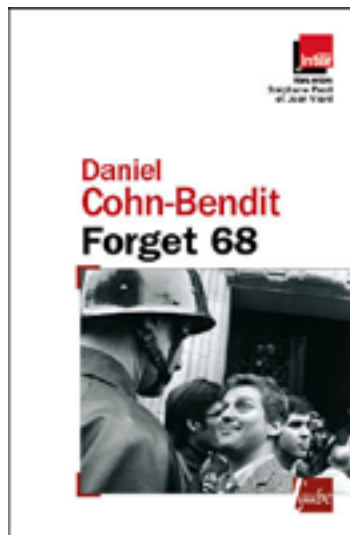
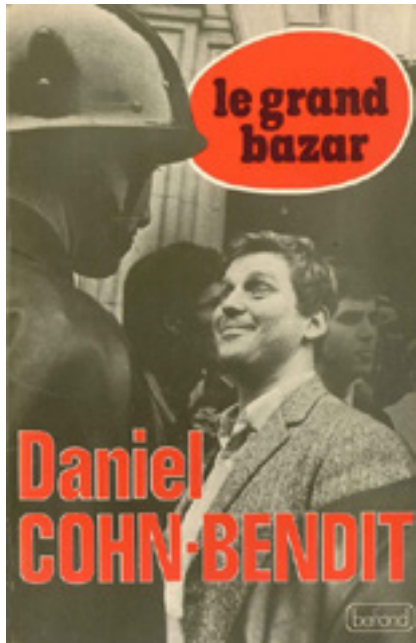
Acteurs parmi les plus importants du photojournalisme français de la fin des années 1960 aux années 2000, il justifie le projet et la création de son agence de photographies au nom des valeurs défendues par la vulgate professionnelle. Il réaffirme la valeur d'information de l'image photographique à destination de la presse magazine d'information (qu'il distingue fermement de la presse quotidienne) tout comme sa qualité de document. Enfin, il la place au centre du processus de médiatisation des événements par ce type de presse pour qui l'image seule fixe le récit de l'événement. Elle en est le document, voire le symbole et peut en devenir la représentation historique pérenne.

Dans cette description, la presse magazine d'information s'affirme comme la principale consommatrice de photographies mobilisées au nom de leur valeur documentaire. Ces nouvelles agences de photographie (Gamma, puis Sipa et Sygma, en particulier) s'adressent en priorité à ce type de publication. En effet, peu (ou moins) d'images sont publiées en presse quotidienne et ces rédactions fonctionnent sur des circuits de photographies beaucoup moins valorisés par le milieu professionnel et plus autarciques, dans la mesure où les photographes appartiennent en général au staff des quotidiens.

324 *Ibid.*, chapitre. 4 : « Paris, capitale du photojournalisme », p. 47-48.



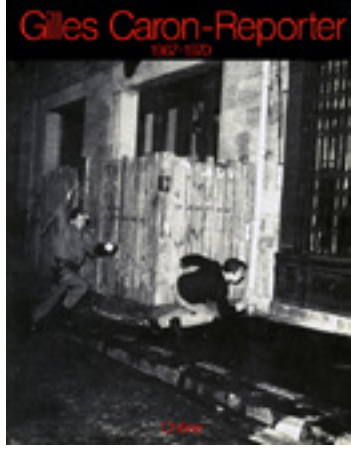
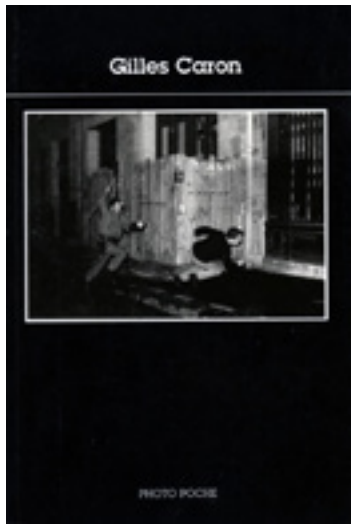
Trois « icônes » de Mai 68 : Le face à face entre Daniel Cohn-Bendit et un CRS, le 6 mai 1968, photographie de Gilles Caron. La surnommée Marianne de 68, photographie de Jean-Pierre Rey, le 13 mai 1968. L'étudiant pourchassé, photographie de Gilles Caron, le 6 mai 1968. Pages suivantes : leurs multiples reprises dans différentes publications.





(6) Couverture de Mai 68/Mai 78, Seghers, 1978. (7) Couverture du Matin magazine, mai 1982. (8) Couverture de Paris-Match, mai 1988.

- *Nouvel Observateur* n°703 du 29 avril au 7 mai 1978.
- *Nouvel Observateur* n°1746 du 23 au 29 avril 1998.
- *Marianne* n°575 du 26 avril 2008.



CHAPITRE 3.

QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES

ET SOURCES. MATÉRIALITÉ DES

IMAGES PHOTOGRAPHIQUES.

FONDS CONSULTÉS.

« Cependant, le fonds apparaît lacunaire sur plusieurs points touchant à la place et aux usages de l'image au sein de la rédaction. Nombre de questions – acheminement et choix des photographies, relations avec les fournisseurs d'images, statut des photographes au sein de la rédaction – ne transparaissent qu'à travers quelques documents épars, notes, correspondances ou factures, qui témoignent de l'existence de relations suivies et dont rien, ou presque n'a été conservé. De même, seules quelques notes de service permettent de préciser le statut d'archives émanant directement du service de photographie, logique si l'on considère que celui-ci était conçu comme un simple laboratoire de photographie, travaillant sans autonomie. De ce fait, l'inventaire des archives du *Journal*, réalisé en 1997, ne permet pas d'identifier facilement les sources intéressant la question de l'image: il suit en cela l'organisation du fonds qui traduit lui-même, comme souvent, celle de l'institution qui l'a produit. Les deux catégories de documents qui se rapportent explicitement à l'image n'ont pas été, et de loin, les plus profitables pour notre étude. Les «Journaux d'entrée et de sortie des photographie et clichés», qui recensent l'ensemble des mouvements financiers liés à l'image, se sont souvent révélés utiles, même s'ils ne recouvrent pas l'ensemble de la période. Quant aux dossiers de photographies, ils sont essentiellement constitués de clichés sans légende ni date, peu utilisables, qui n'ont pas été intégrés, à la Libération, au fonds confié à la Société nationale des entreprises de presse et échu ensuite à *L'Aurore*. En revanche, nombre d'informations relatives à la photographie se trouvent dans des dossiers qui n'ont, en apparence, aucun rapport avec ce sujet, et qu'une recherche plus approfondie a permis de déceler. Les dossiers individuels ont notamment permis de collecter des informations majeures sur l'organisation du travail photographique au sein du *Journal*, dès les premières années de son utilisation, et d'effleurer les évolutions en cours dans les esprits.

[...] Les sources imprimées, souvenirs de journalistes ou d'observateurs des périodes étudiées, ont également utilement complétées notre corpus principal, tout comme les ouvrages techniques, les annuaires et les revues professionnelles, qui ont permis d'approcher les milieux de la presse et de la photographie.[en notes: par exemple, *Presse-publicité*, *Le Photographe* ou *L'Instantané*]³²⁵. »

Plusieurs questions méthodologiques se posent pour travailler sur la presse illustrée. Celle-ci est encore soumise à une conception qui minimise la place des images et ne les considère pas comme pleinement constitutives de ce produit culturel ; ce qui influe sur les décisions qui président à sa conservation et conditionnent son appréhension. Le feuilletage de la presse s'en trouve souvent modifié. En 1968, trois magazines d'actualité dominant, chacun ayant des habitudes éditoriales spécifiques qui construisent leur identité : *L'Express*, *Le Nouvel Observateur* et *Paris Match*. Ce dernier, hebdomadaire d'informations richement illustré, domine en termes d'influence, auprès de son important lectorat comme dans le milieu professionnel du photojournalisme.

Les témoignages de professionnels, tout en complétant la confrontation à la publication elle-même, restent, par ailleurs, souvent soumis à cette lecture dominante de cette pratique culturelle, distinguant l'image de son contexte éditorial. Enfin, les archives de ces pratiques entrepreneuriales restent difficiles d'accès, posant un problème certain de sources pour le travail de recherche ; l'histoire des agences de photographie notamment est, de ce fait, mal connue. La matérialité des images photographiques devient alors un enjeu intellectuel certain : outil fondamental, elle sert de guide pour une lecture du matériel photographique à comprendre ; et indique les contraintes techniques auxquelles est soumis le commerce des images. L'accès à différents fonds de photographies de presse donne alors l'opportunité et l'espoir d'une compréhension plus fine de ces entreprises médiatiques.

325 Myriam CHERMETTE, « Donner à voir », *La photographie dans Le Journal : discours, pratiques, usages (1892-1944)*, thèse de doctorat d'histoire, Université de Saint Quentin en Yvelines, 2009. Introduction, p. 18.

A. La presse au printemps 1968 : l'affirmation des « news à la française³²⁶ »

1. La presse quotidienne en 1968

Selon l'historien de la presse Patrick Eveno : « Avec un tirage de treize millions d'exemplaires, la presse quotidienne atteint son apogée en 1968³²⁷ » ; et pour Laurent Martin « La période qui sépare la fin de la guerre d'Algérie de l'élection de François Mitterrand est un temps d'intense recomposition du paysage de la presse écrite en France³²⁸ ». Cependant, le succès est éphémère : cette nouvelle presse de Mai ne serait qu'un sursaut ayant « [retardé] une tendance plus ancienne à la disparition et à la concentration de la presse écrite politique et d'information générale³²⁹ » qui, depuis 1968, « ne cesse de décliner (moins de neuf millions d'exemplaires en 2009), tandis que le nombre de titres diminue³³⁰ » : de 175 quotidiens en province en 1946, il reste 111 en 1958 et 73 en 1975. L. Martin explique en partie ce déclin de la presse écrite par la montée des médias audiovisuels (quand bien même ils génèrent aussi de nouveaux titres en lien avec eux ; telle la presse spécialisée dans les programmes de télévisions)³³¹.

Les recherches de Myriam Chermette portent sur les relations entre photographie et presse quotidienne et proposent une analyse des usages de la photographie par *Le Journal*, entre 1892 et 1944³³². Cependant, l'évolution de ces pratiques au sein de la presse quotidienne reste un terrain d'analyse encore peu défriché : « que l'on se place dans le champ de l'histoire des médias ou dans celui de l'histoire visuelle, plusieurs études ont [...] approché

326 Jean-Marie CHARON, *La Presse magazine*, éditions La Découverte, collection Repères, Paris, 2008 (1^{ère} édition, 1999), p. 13.

327 Patrick EVENO, *La Presse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 2010, p. 17

328 Laurent MARTIN, *La presse écrite en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, Inédit Histoire, 2005. p. 153.

329 *Ibid.* p. 165.

330 Patrick EVENO, *La Presse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 2010, p. 17

331 Laurent MARTIN, *op.cit* p. 158 et sq.

332 Myriam CHERMETTE, *op.cit.* Cf. notamment l'introduction (p. 4-22) pour une mise au point historiographique sur cette question.

la photographie de presse quotidienne, sans qu'aucune ne s'y attache résolument³³³». Les travaux sur la presse quotidienne en 1968 adoptent majoritairement une approche centrée sur la narration construite par le texte écrit, négligeant – peu ou prou – les images³³⁴. L'idée du renouveau de la presse suite aux événements du printemps 1968 domine, en effet, ces analyses et conforte une attention soutenue au texte³³⁵. « Tous les nouveaux médias sont issus des années 60 », déclare Serge July en une position souvent entendue à propos de l'influence des événements de Mai 68 sur les médias, à l'origine d'un renouveau idéologique de la presse³³⁶. De même, pour Laurent Martin, « les journaux qui se créent au lendemain de Mai 68 développent une information et un commentaire critiques de l'actualité en rupture avec ces médias de masse [audiovisuels, télévision et radio]³³⁷ » et une « presse de Mai, «nouvelle presse» militante et artisanale, [...] adopte souvent le format tabloïd, [et] dénonce avec virulence et imagination la mainmise des médias audiovisuels sur les consciences et le poids de la presse «installée», qu'elle soit d'information ou d'opinion³³⁸ ».

333 Myriam CHERMETTE, *op.cit.*, p. 7.

334 Alain MOINARD, *Les Photographies des événements de Mai 68 dans la presse régionale quotidienne*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Prost et Danièle Tartakowsky, université Paris I, 1986. Claire BLANDIN, « *Le Figaro* et le gaullisme en Mai 68 », *Les Empreintes de Mai 68, MédiaMorphoses* Hors-série Mai 2008, Paris, Armand Colin/Ina, 2008, p. 145-149. Odile AUBOURG, « La presse contaminée. *France-Soir*, *le Monde*, *l'Humanité* et *le Figaro* face au conflit social », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n°11-13, 1988, p. 242-251. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1988_num_11_1_403864.

335 Jean GUISEL, « La nouvelle presse : de *Hara-Kiri* à *Libération* », p. 600-606, in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008.

336 « Tous les médias sont issus des années soixante », entretien avec Serge July, *MédiaMorphoses* « Les Empreintes de Mai 68 », hors-série 2008, sous la direction d'André GATTOLIN et Thierry LEFÈVRE, Paris, Armand Colin/INA, 2008. p. 89-93. En particulier, la naissance de *Libération* en 1973 dont le premier numéro, le n° 0 date du 22 février 1973).

337 Laurent MARTIN, *La presse écrite en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, Inédit Histoire, 2005. p. 158.

338 *Ibid.* p. 162. Il poursuit : « (dont certains titres ont pourtant soutenu le mouvement, de près ou de loin, malgré les difficultés de parution occasionnées par les grèves: *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Canard enchaîné*, *Combat*). Foisonnante, elle fleurit au printemps et fane à l'été. Certains titres résistent cependant quelques années au retour à l'ordre, tels *Rouge*, «journal d'action communiste», et *Lutte ouvrière*, tous deux d'inspiration trotskiste, *Action*, *Les Cahiers de Mai*, tandis que d'autres apparaissent dans les mois ou années qui suivent les événements, tels *L'Idiot international*, *Politique-Hebdo*, *Libération*, *Actuel*. Ces deux dernières publications sont particulièrement intéressantes en raison de leur influence passée et présente. ».

La médiatisation des événements de Mai 68 dans la presse quotidienne, en intégrant l'analyse des usages de la photographie dans un tel cadre, mériterait à elle seule un travail d'observation et de recherches approfondi. Une observation rapide des Unes de deux titres importants de la période et aux sensibilités politiques opposées – *L'Humanité* (communiste) et *Le Figaro* (conservateur) – montre un usage apparemment semblable de la photographie dans leur élaboration quotidienne de la narration de l'actualité. Ils publient en général une photographie sur leur page de Une et quelques unes en pages intérieures. Pour ces deux journaux, les photojournalistes sont attachés au journal et appartiennent au staff ; ils sont envoyés au quotidien sur les lieux de reportages³³⁹.

Le rythme quotidien de la presse est en partie mis à mal par le mouvement lui-même et les grèves³⁴⁰. Sur les semaines du mois de mai, le récit des actualités françaises dans la presse quotidienne est mouvementé, complexe et prend acte d'évolutions des mouvements : si les débuts concernent des revendications étudiantes, rapidement (dès le 8 mai), d'autres contestations sociales s'expriment et sont signalées par les quotidiens. Les Unes restituent la montée en crescendo de la tension et de l'amplification des conflits sociaux à partir du 11 mai, suite à la nuit dite « des barricades » et *L'Humanité* propose alors une édition spéciale intitulée « Halte à la répression ». La période du 10-13 mai au 20 mai transmet une généralisation de la grève et son amplification. Enfin, la période du 20 au 30 mai traduit une perception politique des conflits sociaux, caractérisée par la remise en cause du pouvoir en place. Ces deux exemples de gestion quotidienne des faits déploient une narration de l'actualité des événements du printemps 1968 qui rejoint globalement les chronologies aujourd'hui établies par les historiens pour ce qui concerne ces semaines de mai³⁴¹. Il est, en effet, désormais acquis que, d'un point de

339 Lucía ULANOVSKY, « Entre l'appareil et les rotatives : photoreporters, usages des photos et organes de presse (Argentine, 1969-1984) », thèse de doctorat, sous la direction de Sylvain Maresca (université de Nantes) et Susan Sel (université de Buenos Aires), soutenue le 24 octobre 2014. .

340 « Ce printemps-là, donc, ne sera ni celui de la presse ni celui des journalistes. Durant le joli mois de mai, nombre d'imprimeries sont en grève et la presse écrite ne paraît que quand elle le peut. », Jean GUISEL, « La nouvelle presse : de *Hara-Kiri* à *Libération* », p. 600-606, dans Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008. p. 600.

341 Cf. par exemple, la proposition de Boris Gobille dont les quatre chapitres reprennent cette organisation : « Le mouvement étudiant », « Le Mai-juin 68 des ouvriers », « La généralisation de la crise », « Face au défi : forces de l'ordre, gouvernement et organisations politiques institutionnelles », Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008.

vue historique, les événements du printemps 1968 couvrent la période des mois de mai et juin : après le remaniement ministériel au 31 mai, l'annonce d'élections législatives prévues pour les 23 et 30 juin, la poursuite des négociations syndicales et les manifestations du 1^{er} juin, certains mouvements de grève optent effectivement pour une reprise du travail à partir du 3 juin mais d'autres se poursuivent et se durcissent encore (automobile, métallurgie, aviation,...). Ce n'est qu'après la mi-juin que dans ces usines (Renault, Citroën,...) le travail reprend progressivement.

Par ailleurs, l'usage de la photographie par les rédactions de ces deux quotidiens, se rejoint : le choix de la photographie publiée en Une participe à l'élaboration du récit des actualités proposé. À titre d'exemple, quand *Le Figaro* choisit une photographie de la paralysie ou des dégâts sur les voies publiques dus aux mouvements de grève, *L'Humanité* traduit son soutien au mouvement en arborant une photographie de rassemblements massifs³⁴² (cf. figures p. 142 à 144).

Mais, si la presse quotidienne est très active et florissante en 1968, et est une presse consommatrice de photographies d'actualité, elle reste cependant un lieu de publication peu mentionné et peu valorisé par les professionnels du photojournalisme. Publiant peu d'images, elle ne s'affirme pas dans leur discours comme un lieu de publication majeur de leurs photographies, au contraire de celles de la presse magazine, perçue comme le lieu potentiel de la consécration professionnelle à laquelle ils aspirent. Aussi, est-il particulièrement intéressant de confronter les affirmations de la doxa professionnelle autour de la photographie d'actualité avec les pratiques observées dans ce qu'elle revendique et défend comme la forme la plus accomplie de la profession : la presse magazine.

2. Trois magazines d'actualité aux habitudes éditoriales différentes en 1968

Du point de vue de l'histoire de la presse, les années 1960 correspondent à un renouvellement de la presse magazine avec l'émergence – et l'affirmation – des « News d'actualité à la française » en plus de la presse quotidienne.

342 Cf. Partie II chapitre 5.

Après des « prémices » situés dans la période de l'entre-deux guerres, Jean-Marie Charon parle d'un « envol [de la presse magazine]³⁴³ » dans lequel s'inscrit ce qu'il nomme « L'invention du *news* à la française » :

« Les *hebdomadaires d'actualité* connaissent une mutation radicale avec l'apparition des « *news magazines* », au milieu des années 1960. Au lendemain de la Libération, chaque famille de pensée crée ou relance des périodiques d'actualité ou d'information politique, parallèlement au foisonnement des quotidiens. Une autre branche de cette famille est constituée des hebdomadaires illustrés, au premier rang desquels figure *Paris Match*, qui reparait en 1949 à l'initiative de Jean Prouvost³⁴⁴. »

La fin de la guerre d'Algérie en 1962 génère des bouleversements dans la société française, en chemin vers la société de consommation. Ces mutations touchent aussi la presse³⁴⁵ et dans les années 1960, les hebdomadaires d'actualité se renouvellent pour devenir les « *news* à la française ». *L'Express* adopte une nouvelle mouture en 1964 et, la même année, *Le Nouvel Observateur* renouvelle sa formule. Ce n'est qu'en 1972 que *Le Point* est lancé, soit quatre ans après les événements de Mai 68. *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* sont alors les deux principaux magazines d'actualité qui médiatisent ces événements, au printemps 1968, en plus de l'hebdomadaire illustré (pour reprendre la terminologie adoptée par Jean-Marie Charon) *Paris Match*.

Ces publications accordent une très grande place à la photographie, ce que leurs rédactions revendiquent comme une de leurs spécificités. Si *Le Nouvel Observateur* et *L'Express* créditent soigneusement toutes les photographies publiées dans leurs reportages, à *Paris Match*, en revanche, les crédits sont mentionnés sous forme de liste pour les photographes du magazine³⁴⁶ et seules les photographies de quelques agences sont, en général, clairement attribuées à leur auteur³⁴⁷. Les habitudes éditoriales – qui construisent l'iden-

343 Jean-Marie CHARON, *La Presse magazine*, éditions La Découverte, collection Repères, Paris, 2008 (1^{ère} édition, 1999), p. 13.

344 Ibid. p. 13.

345 « De ce décalage va naître une nouvelle génération d'hebdomadaires d'information, traitant de l'actualité, généralistes, mais pratiquant un nouveau dosage entre la politique, l'économie, les questions de société, la culture, les loisirs, etc. Il s'agit des *news*, dont l'origine sera à la fois nord-américaine et européenne. *L'Express* en sera le pionnier, constituant une synthèse originale, nationale, au point que l'on parle aujourd'hui de « *news* à la française », Jean-Marie CHARON, *op.cit.*, p. 13.

346 André Sas, Georges Melet, Michel Piquemal, Patrice Habans,...

347 Pour les photographes des principales agences de l'époque – Magnum (Bruno Barbey,



Unes du Figaro du 9, 11-12, 13 et 17 mai 1968.



Unes de L'Humanité 9, 11-12, 13 et 17 mai 1968.

11 mai 1968
N° 110
A. 100
P. 100

L'Humanité

ORGANE CENTRAL DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

EDITION SPECIALE

HALTE A LA REPRESSION !

Le pouvoir répond à la colère de l'Université par la violence sanglante

Des centaines de blessés, parfois grièvement atteints

Le Parti Communiste a demandé la convocation de l'Assemblée nationale et il appelle les travailleurs et le peuple de France à une riposte massive

C'ESTAIT la détonance meurtrière depuis la semaine dernière du 4 mai. Et ce résonne dans le ciel de la France. Les étudiants de Paris ont été assassinés. Les autres ont été blessés.

Les étudiants ont répondu à la violence de l'État par la violence sanglante.

Des centaines de blessés, parfois grièvement atteints, ont été victimes de la violence sanglante.

Le Parti Communiste a demandé la convocation de l'Assemblée nationale et il appelle les travailleurs et le peuple de France à une riposte massive.

Le Parti Communiste a demandé la convocation de l'Assemblée nationale et il appelle les travailleurs et le peuple de France à une riposte massive.

DECLARATION DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

HALTE A LA REPRESSION

Le pouvoir répond à la colère de l'Université par la violence sanglante. Des centaines de blessés, parfois grièvement atteints, ont été victimes de la violence sanglante.

Le Parti Communiste a demandé la convocation de l'Assemblée nationale et il appelle les travailleurs et le peuple de France à une riposte massive.

LE BUREAU POLITIQUE DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS
Le 11 mai 1968 16 h 30

La marche sur le Quartier Latin

Plusieurs milliers de manifestants ont pris part à la manifestation organisée par le Parti Communiste Français le 10 mai 1968, à Paris, devant le Quartier Latin.

Les manifestants ont exigé la fin de la répression, la convocation de l'Assemblée nationale et la tenue d'élections libres.

Le préfet de police est satisfait ?

Le préfet de police de Paris, M. Maurice Herzog, a déclaré qu'il était satisfait de la manifestation du 10 mai.

Il a déclaré que les manifestants ont été très polis et qu'il n'y a eu aucune violence.

Incidents

Des incidents ont éclaté lors de la manifestation du 10 mai.

Des policiers ont été blessés et des manifestants ont été arrêtés.

Barricades

Des barricades ont été construites dans le Quartier Latin.

Les manifestants ont utilisé des pierres et des bouteilles.

L'essoufflement policier

Les forces de police ont été essouffées par la manifestation.

Le préfet de police a dû intervenir pour rétablir l'ordre.



Manifestants, professeurs et élèves du lycée Jean-Baptiste, au début de la manifestation.

Georges Séguy

protester dans l'unité et avec vigueur

En face de nous se trouve le pouvoir. Il faut le combattre.

Le Parti Communiste appelle les travailleurs et le peuple de France à une riposte massive.

DERNIERE MINUTE

Une délégation de notre Parti dirigée par Wladimir Rouché et composée de Paul Laurent et Roland Leroy se rendra à 11 h 30 au siège de la FGDS pour y rencontrer les dirigeants de la Fédération de la gauche : François Mitterrand, Guy Mollet, Bernard-Quellin et Charles Naray.

tité de chaque magazine et dont la description permet de mesurer les éventuels écarts – sont aussi lisibles dans leur gestion des images. À la différence de *L'Express* et du *Nouvel Observateur*, *Paris Match* est le seul à confier une partie de ses reportages et de son récit journalistique aux images photographiques³⁴⁸ et le rapport à la couleur – technologie encore en cours d'adoption par la presse magazine – n'est pas équivalent dans ces trois publications (cf. figures p. 146).

Les numéros de *L'Express* du printemps 1968 sont composés en moyenne de cent cinquante à presque deux cents pages³⁴⁹, dont une trentaine de publicités couleur³⁵⁰. La couverture, imprimée sur un papier épais, est en couleur (recto verso), avec une photographie couleur. Les pages intérieures sont très majoritairement en noir et blanc, parfois rehaussées d'une impression monochrome³⁵¹. *Le Nouvel Observateur*, quant à lui, n'utilise la couleur en couverture que sous la forme du rehaut monochrome. En pages intérieures, il se caractérise par un usage massif du noir et blanc (avec quelques jeux de lettres ou de titraillies) et de rares publicités en couleur³⁵². Les numéros du printemps 1968 sont composés en moyenne d'une cinquantaine de pages. Pour *Paris Match*, en revanche, la couverture est toujours en couleur. Sa maquette suit un ordonnancement précis qui peut être perturbé pour permettre à la rédaction de s'adapter aux besoins de l'actualité. Respectant la contrainte de l'impression par feuilles, des rubriques régulières se répondent de part et d'autre de la double page centrale du numéro, lieu de bascule. La proportion de photographies de reportage couleur par rapport au nombre de pages est régulière et dépend du nombre de publicités, indicateur du coût certain qu'une telle technique exige du magazine. De grand format, variant entre cent cinquante et cent quatre-vingts pages, dont un tiers de publicités couleur, le magazine

par exemple), Gamma (Gilles Caron, Henri Bureau,...). Au contraire, les rédactions du *Nouvel Observateur* et de *L'Express* créditent soigneusement les photographes, voire les agences : Gilles Caron-Gamma (Keystone), Jean-Pierre Rey et Christian Taillandier,...

348 La presse quotidienne et la presse militante ne sont, quant à elles, pas de grandes consommatrices d'images : elles publient quelques images photographiques en noir et blanc.

349 Le n°884 du 17 juin fait 198 pages et a été tiré à 540 000 exemplaires, par exemple.

350 Entre un cinquième et un huitième des numéros : par exemple, on compte pour les numéros de début mai, huit feuilles imprimées recto verso puis agrafées soit trente-deux pages de publicités en couleur.

351 Il est, en général, rouge ; quelques pages sont imprimées sur du papier rose pour identifier rapidement certaines rubriques ainsi mises en valeur.

352 Une feuille de publicités (recto verso) en couleur soit quatre pages (dans le n°184 du 22 au 28 mai, par exemple), c'est-à-dire très peu en regard des deux autres magazines.



Exemples de pages intérieures : Le Nouvel Observateur n°183 du 15 mai 1968 ; L'Express du 6 mai 1968 ; Paris Match du 18 mai 1968.

publie des reportages en couleur tous sujets confondus³⁵³ (les reportages qui mélangent le noir et blanc et la couleur étant les plus fréquents) : avec près d'une page sur deux en couleur, *Paris Match* apparaît très coloré en 1968. De fait, il marque précisément sa différence en ayant choisi la couleur par décision éditoriale.

3. Suprématie de Paris-Match

Racheté, par Jean Prouvost en 1938, le magazine sportif *Match*, devenu magazine d'actualité, reparait en 1949 et marque, en effet, d'emblée sa différence en choisissant la couleur. L'ancien journaliste Guillaume Hanoteau témoigne de ce choix, caractéristique d'après lui de l'audace propre à l'équipe du magazine :

« Il avait été décidé, dans les Conseils de direction, que pour lancer *Paris Match* on consacrerait nombre de ses pages aux photos couleur. C'était une innovation. Le *Match* d'avant-guerre n'avait jamais utilisé cette couleur. Mais sa couverture était en noir et blanc avec un cartouche rouge comme celui de *Life*. Et cette couverture sombre, parmi les autres couvertures bigarrées, se remarquait beaucoup dans les kiosques. On voulut, néanmoins, en 1950, provoquer grâce à cette couleur une surprise et un choc. Ce n'était point sans témérité car la technique de ces photos était encore mal connue en France³⁵⁴. »

Au moins un des reportages annoncés en couverture du magazine est illustré en couleur dans les pages intérieures³⁵⁵ – traitement traduisant une place privilégiée dans la hiérarchie de l'information car la maîtrise progressive des techniques couleur s'inscrit au cœur du traitement de l'actualité.

« Sur 44 pages, [*Paris Match*] comporte 25 pages de photos, dont 12 en quadrichromie. Après une année médiocre, le titre prend son envol et bat tous les records, avec par exemple 1,8 Millions d'exemplaires en 1957³⁵⁶. »

353 La couleur n'est pas l'apanage des sujets dits moins sérieux : le feuilletage des publications confirme que la répartition couleur people / noir et blanc actualités, revendiquée avec force dans les discours, n'est pas effective. Des photographies couleur de la guerre au Vietnam côtoient des photographies en noir et blanc de Catherine Deneuve et son fils, par exemple.

354 Guillaume HANOTEAU, *La Fabuleuse aventure de Paris-Match*, Plon, Paris, 1976. p. 39-40.

355 Souvent sous la forme d'un cahier central en couleur avec une photographie en double page à bords perdus sur la page centrale: c'est beau, spectaculaire et impactant.

356 Jean-Marie CHARON, *La Presse magazine*, éditions La Découverte, coll. Repères, Paris, 2008, p. 13. Je souligne. Il n'est pas fait ici de distinction entre les publicités et les reportages.

Le succès est rapide :

« Très vite, les magazines d'actualité générale (*Le Monde illustré*, *Point de vue*, *Images du monde*) souffrent de la concurrence de *Match*, devenu *Paris Match*, qui paraît en 1949. Le premier numéro reflète l'ambition de réaliser un hebdomadaire illustré moderne, à fort tirage, ouvert sur l'information mondiale et publié en couleur. Sur le modèle de *Life*, *Paris Match* publie des reportages sur l'actualité internationale [...] [et] dramatise l'information en conjuguant texte et photographie. [...] La publication devient un hebdomadaire populaire de masse, sans équivalent dans les années 50 – le tirage atteignant 1,8 million exemplaires en 1957³⁵⁷ ».

Dans les années 1960, les hebdomadaires d'actualité, supposés lui faire concurrence, tirent entre 300 000 et 600 000 exemplaires³⁵⁸ : avec un tirage trois fois supérieur à celui de ses concurrents, *Paris Match* bénéficie d'une suprématie peu discutable auprès du lectorat en 1968. Un succès cependant peu aisé à chiffrer car l'entreprise n'ouvre pas ses archives et ses chiffres de vente ne sont pas accessibles. Quelques-uns, à l'origine souvent incertaine, circulent et certaines tentatives de reconstitutions ont le mérite d'être indicatives, à l'exemple du diagramme proposé par le journaliste Marc Mentre (cf. figure p. 150)³⁵⁹.

En décembre 1949, publier à 180 000 exemplaires n'est pas rentable. Et il faut attendre les plus ou moins 360 000 exemplaires vendus grâce au scoop de la photographie de Maurice Herzog sur l'Annapurna (août 1950), systématiquement raconté comme le départ du succès du *Paris Match* d'après-guerre, pour que le magazine soit considéré comme rentable. Les paliers significatifs sont associés à des « coups » avec en août 1951, près de 600 000 exemplaires vendus à la mort de Pétain ; en février 1952, à la mort du roi Georges VI, le million d'exemplaires vendus est atteint ; 1,8 million en 1957 et autour d'1,3 million en 1970³⁶⁰.

357 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, Citadelles et Mazenod, codirigé par André GUNTHERT et Michel POIVERT, Paris, 2007 : « L'affirmation d'une pratique (après-guerre) », p. 338

358 Jean-Marie CHARON, *La Presse magazine*, éditions La Découverte, collection Repères, Paris, 2008 (1^{ère} édition, 1999), p. 13. *L'Express* indique pour chacun de ses numéros, le nombre d'exemplaires tiré. À titre d'exemples : le n°881 (du 6 au 12 mai 1968) a été tiré à 512 000 exemplaires tirés (p. 3 du n°) ; le n°882 (du 13 au 19 mai 1968) à 525 500 ; n°883 (du 20 au 26 mai 1968) à 543 000 ; le n°884 (du 17 au 23 juin 1968) à 540 000.

359 Marc MENTRE, « *Paris Match* : le magazine "institution nationale" », *Media Trend*, 22 avril 2009. <http://www.themediatrend.com/wordpress/?p=799>.

360 Jean Durieux annonce une vente de 130 000 exemplaires sur Paris en juin 1968. Jean

Enfin, *Paris Match* est également important dans le milieu professionnel de l'époque : il est prestigieux de travailler à « Match »³⁶¹ et avec « Match », comme en témoigne le directeur d'agences Hubert Henrotte. Dans ses mémoires, il mentionne rarement le titre des magazines dans lesquels sont publiés les photographies et les reportages vendus à la presse par l'agence, à l'exception notoire des publications dans *Paris Match*, systématiquement associées au succès – voire à la consécration – du photographe ou même de l'agence³⁶². *Paris Match* s'impose ainsi comme le magazine de référence au sein duquel il est prestigieux et gratifiant de publier ses images ; il domine la presse magazine d'actualité au printemps 1968 et se distingue par un usage conséquent de la couleur.

DURIEUX, Patrick MAHÉ, *Les Dossiers secrets de Paris Match*, Paris, Robert Laffont, 2009. p. 135. Bernard Boller indique un tirage à 830 000 exemplaires de *Paris Match* en juin 1974, p. 104. Bernard BOLLER, *La Lutte sociale dans l'industrie graphique (les imprimeurs du groupe Néogravure) (1973-1980)*, mémoire dirigé par Alain Touraine, soutenu en 1981 à l'EHESS, Paris.

361 Entretien téléphonique avec le photographe Henri Bureau, mardi 12 janvier 2010. « En tant que photographe, à qui vend-on ses photographies à cette époque ? A quelle presse (*Nouvel Observateur*, *Express*, *Paris Match* ?... quotidiens/hebdomadaires ? presse militante, etc.) ? (quelles étaient les principales publications de l'époque ?) Quelle est l'importance de *Paris Match* à l'époque ? Par rapport aux autres magazines ?

HB : *Paris Match*, ... à peu près les mêmes qu'aujourd'hui... *Le Point* n'existait pas encore à l'époque mais *Nouvel Observateur*, *L'Express*...

La presse quotidienne ? la presse militante ?

HB : Non. Vraiment très peu, quantité négligeable. ».

Cf. aussi l'entretien avec Dominique Brugière, laborantin à *Paris Match* qui exprime la même fierté.

Ces entretiens sont reproduits en annexes.

362 L'épopée de Gamma (1967-1973) commence à l'aune de la bienveillance du magazine : « Nous avons le nom, les statuts, il ne manque que les locaux. La chance va nous servir. [...] il présente deux avantages inestimables. D'abord, il est à peu près dans nos prix ; ensuite, il se situe au 4 de la rue Auguste-Vacquerie, entre les avenues d'Éléna et Marceau, à cinq cents mètres de *Paris-Match*. En trois minutes, le vendeur de l'agence peut gagner la rédaction du plus grand magazine du monde, un atout qu'on ne refuse pas. », *Ibid.* p. 19.

Puis, pour ne considérer que la période consacrée à l'agence Gamma (1967-1973), Hubert Henrotte écrit : « Consécration suprême, *Paris-Match*, qui possède pourtant sa propre et brillante équipe de photographes, ne se contente plus d'acheter un reportage qui lui plaît, mais consent désormais des garanties à nos photographes : le reporter sait, avant de partir qu'il amortira son sujet ! » (p. 21) [on est ici en 1967, année de démarrage de l'agence Gamma] ; « rapportant les clichés fameux qui feront dix-huit pages de *Paris-Match* » (p. 27) ; « Les films de Raymond Depardon parviendront bien à Paris, et feront 10 pages dans *Paris-Match!* » (p. 60) ; « Ses photos paraîtront dans *Match* et tous les magazines : Christian Simonpiétri vient d'entrer à Gamma. » (p. 72). Enfin, l'ensemble du chapitre 8 est dédié à « Roger Théron, le géant de *Paris-Match* » (p. 77-87) qui s'ouvre sur cette affirmation : « Roger Théron fut le plus grand patron de magazine du monde. Sans le *Paris-Match* de Roger Théron, les trois agences françaises ne seraient sûrement pas devenues ce qu'elles ont été. » (p. 77)

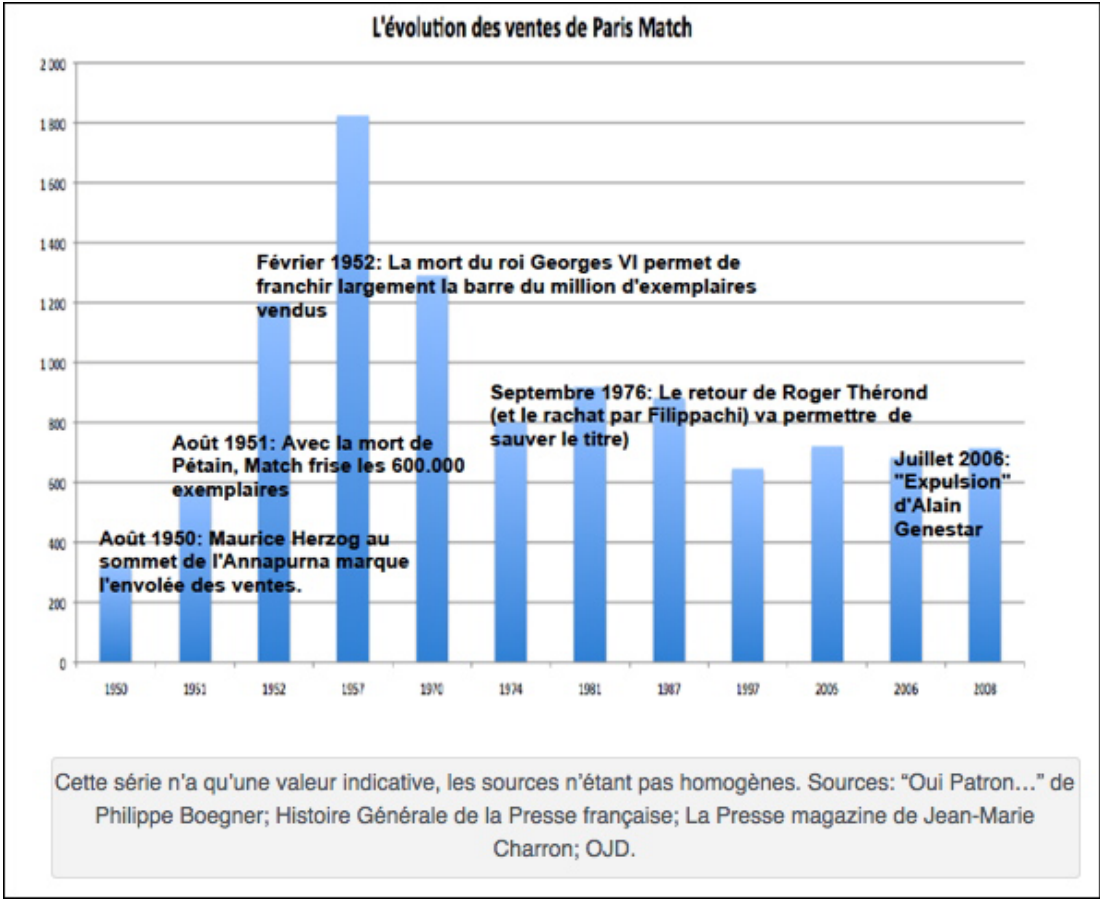


Diagramme des ventes de Paris Match. Marc Mentre, Media Trend, 22 avril 2009.

B. Questions méthodologiques

1. Feuilletage des publications et témoignages de professionnels

a. Feuilletage et conservation de la presse

« Consommée au quotidien, la photographie de presse fait partie de notre paysage visuel depuis bien plus d'un siècle. [...] D'emblée, ses frontières paraissent vastes, et on ne saurait les limiter à l'activité considérée comme la plus noble dans ce domaine, le photoreportage. [...] La difficulté majeure ne vient pas pourtant de la seule délimitation du terrain d'étude, mais se situe avant tout dans le fait que cet objet a souvent été appréhendé par le versant de sa production première, celle qui est due à l'acte photographique. [...] Or, il me semble que, bien au contraire, la photo de presse se définit principalement par sa forme finale, celle qui se matérialise lors de sa publication. [...] L'aboutissement ultime de la photographie de presse [...] ne survient qu'après l'impression finale, mécanisée et sérielle, sur le papier léger d'un journal illustré ou d'un quotidien. L'arracher de son support pensé pour être éphémère, l'isoler de la composition complexe d'une double page de magazine ou du grand format d'un quotidien, c'est en faire autre chose, c'est la dénaturer³⁶³. »

L'ouvrage collectif dirigé par l'historien et sociologue des médias Gianni Haver – *Photo de presse. Usages et Pratiques* – défend le parti de l'occurrence éditoriale. De manière significative, ce recueil d'articles se termine par un texte coécrit sur la base d'un entretien par le chercheur avec un professionnel (photojournaliste puis rédacteur en presse) : « Maîtriser l'image : du clic à la rotative³⁶⁴ ».

En effet, pour reconstruire de façon très pragmatique les étapes de conception et de fabrication des images photographiques de presse et/ou du magazine, dont il considère qu'elles interviennent dans la constitution d'un récit visuel sur les événements médiatisés, le chercheur recourt principalement au feuilletage des publications et à l'entretien avec des professionnels. Méthodes

363 Gianni HAVER (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, éditions Antipodes, 2009. Introduction, p. 7-8.

364 Gianni HAVER, Jean-luc ISELI, « Maîtriser l'image : du clic à la rotative » *op. cit.*, p. 261-269.

de travail auxquelles s'ajoutent l'observation de terrain et/ou la consultation d'archives quand il en a la possibilité.

Le feuilletage et la manipulation manuelle des magazines supposent de travailler sur les numéros publiés et conduisent principalement à des observations sur ces publications. La recherche se place ici du côté de la circulation des images³⁶⁵. Cette méthode requiert d'avoir accès aux objets (journaux, magazines, revues,...) dans leur état d'origine, ce qui n'est pas sans poser d'importantes questions de conservation. Le principe du microfilm, longtemps adopté, dénature considérablement ces objets et s'affirme en définitive comme une non archive de l'image³⁶⁶.

Les bandes en bobines se consultent par projection sur un écran. La piètre qualité des microfilms, surtout après plusieurs (années de) consultations et de visionnages, s'accompagne en général d'un éclairage imparfait. Poussières, rayures, éléments effacés, zones d'ombre, manque de lisibilité... correspondent à une première perte d'informations pour celui qui doit consulter la presse et ses images sous cette forme (cf. figures p. 154 à 156).

En noir et blanc, ils ne permettent pas de savoir si les photographies étaient publiées en noir et blanc ou en couleur dans la maquette d'origine. Or, la couleur est une information visuelle en soi et c'est une perte de signification que de ne pas y avoir accès³⁶⁷. Les dimensions fixes de l'écran de projection entravent la délimitation claire des pages et des photographies dont les cadres sont peu lisibles ; les doubles pages (horizontales comme verticales) débordent l'écran qui, ce faisant, empêche d'en mesurer l'impact à la lecture. De même, il est difficile de percevoir les relations éventuelles entre les éléments qui composent les pages (entre photographies, entre textes et images)

365 Cf. partie II chapitre 5.

366 Cf. le compte-rendu par André Gunthert de la thèse de Myriam Chermette, « Donner à voir ». *La photographie dans Le Journal: discours, pratiques, usages (1892-1944)*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Christian Delporte, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, soutenue le 16 novembre 2009 (jury: Christian Delporte, André Gunthert, Dominique Kalifa, Pascal Ory, Elisabeth Parinet) sur L'Atelier des icônes, Culture visuelle, 18 décembre 2009. <http://culturevisuelle.org/icones/277>.

367 Comment repérer qu'un magazine construit de façon systématique sa Une en couleur et mesurer les écarts, par exemple, ou repérer certains usages des images comme dans la Une du n°1000 de *Paris Match*, dernier numéro du printemps 1968 à consacrer un long reportage aux événements du mois de mai et dans laquelle il est possible d'en voir une métaphore ? Cf. partie II chapitre 5.

Ces conditions fixes de consultation d'objets variables génèrent l'uniformisation de ceux-ci et entrent en contradiction avec la réalité de leur matérialité : journaux de différentes tailles, qualités de papier diverses, pages et images en couleur ou en noir et blanc... La forme microfilms interdit toute manipulation physique des objets originaux dont il est impossible de feuilleter les pages, comme il est pourtant d'usage lorsqu'on lit la presse. Ce mode de conservation ne permet pas de prendre la mesure de la qualité du papier, d'observer des séquences ou la continuité des sujets traités, de percevoir les impératifs techniques et de mesurer la construction du magazine et de sa maquette, alors même que celle-ci (le chemin de fer, lorsqu'elle est en cours d'élaboration) est soigneusement conçue en fonction de l'usage qui en sera fait, c'est-à-dire une publication lue par feuilletage. Lorsque les pages défilent sur l'écran de projection des microfilms, il devient difficile – voire impossible – de se rendre compte d'éventuelles ruptures dans la pagination, à moins de connaître la publication originale et de savoir ce que l'on cherche ; ce qui, en général, n'est précisément pas le cas quand on consulte des documents en bibliothèque (cf. figures p. 158-159).

Les contextes culturels, enfin, président aux choix de conservation, si bien que des collections entières de titres de presse sont absentes des fonds de conservations publiques. Le recours à la collection personnelle s'affirme alors souvent comme une alternative nécessaire³⁶⁸.

Plus récemment, la numérisation des fonds – Institutionnels³⁶⁹, industriels³⁷⁰, en *open access*³⁷¹ ou amateurs³⁷² – est venue enrichir ces collections, selon

368 Intervention de Gianni HAVER (Université de Lausanne/École polytechnique), « Dix mille semaines d'images. Questionnements de méthode autour d'une démarche d'analyse de la presse illustrée en Suisse », au colloque international « Les *Visual studies* et le monde francophone », organisé par Gil Bartholeyns (chaire Culture visuelle/Visual Studies, CNRS-Lille 3), les 6 et 7 janvier 2011, Musée du Quai Branly, Paris. Alexie GEERS, « BNF ou brocante ? », *L'Appareil des apparences, Culture visuelle*, 20 avril 2012.

<http://culturevisuelle.org/apparences/2012/04/20/bnf-ou-brocante/>

369 À l'exemple de la base de données Gallica de la BNF pour ce qui est de la presse et des revues : <http://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens>. Cf. aussi les principes des programmes de numérisation de la presse à la BNF :

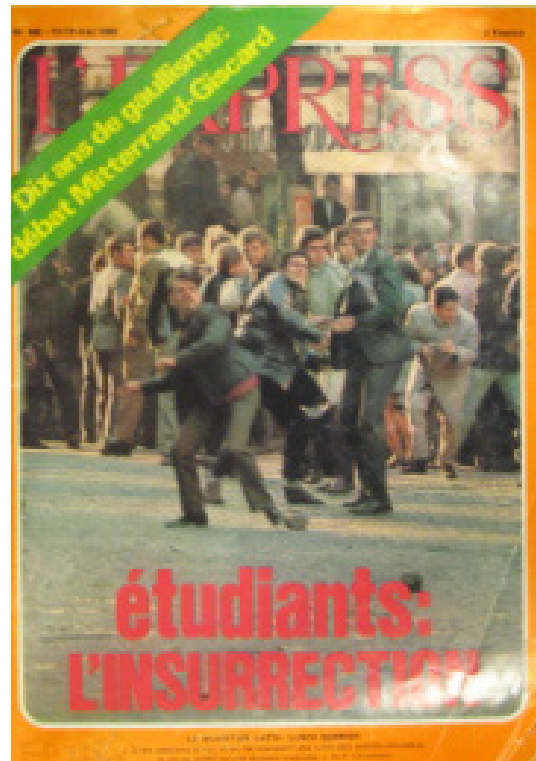
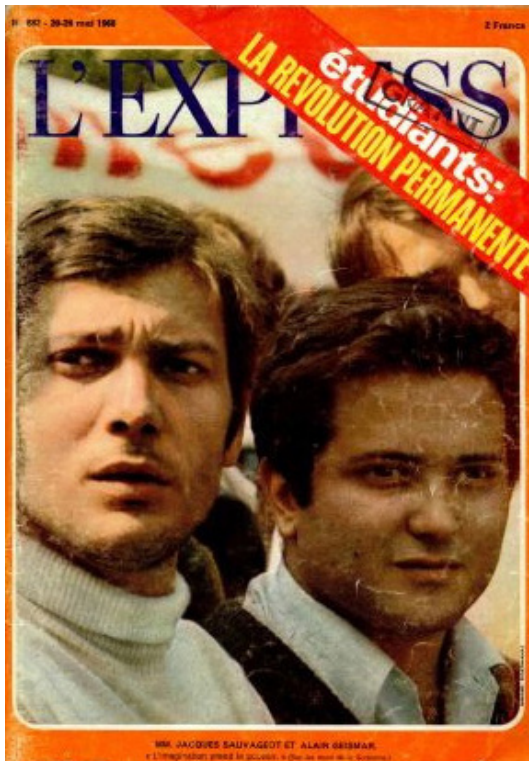
http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/presse/s.presse_numerisee.html?first_Art=non

370 *Life Magazine* sur Google Books, par exemple.

371 <https://archive.org/details/texts>.

372 Cf. le carnet de recherche en ligne de Patrick PECCATTE, *Déjà vu*, Culture visuelle, largement consacré à ces questions : <http://dejavu.hypotheses.org/>. Par exemple, « Que cent projets d'amateurs s'épanouissent », *Déjà vu*, 23 octobre 2012, <http://dejavu.hypotheses.org/1222>.





Extraits de L'Express n°882 et n°883, de Paris Match n°997 : conservation sous forme de microfilms ; publications originales. Dégradation des images.



*Extraits de Paris Match n°999 : conservation sous forme de microfilms en noir et blanc ;
publication originale en couleur.*

des principes et des conditions d'accès variables, en utilisant notamment les potentialités offertes par le web³⁷³.

b. Témoignages professionnels

Une autre source réside dans les témoignages professionnels. Quelques ouvrages ont été publiés concernant les agences de photographies, principalement le livre d'Hubert Henrotte (fondateur de l'agence Gamma puis de Sygma) en 2005³⁷⁴. De même, les ouvrages que d'aucuns ont appelé leurs « fabuleuses années Paris Match » (Nicolas de Rabaudy) ou leur « fabuleuse aventure de Paris Match » (Guillaume Hanoteau) concentrent les souvenirs de journaliste à *Paris Match* en accordant une place à la question des images³⁷⁵. Ces textes oscillent entre témoignages et discours d'autolégitimation.

La description pragmatique de l'organisation de l'agence de photographie ou de la photothèque d'un magazine reste cependant peu courante. Dans un chapitre prévu et finalement non publié – ce qui en soi est significatif de la vulgate commune véhiculée sur le photojournalisme – pour son ouvrage, Hubert Henrotte traçait les grandes lignes de ce fonctionnement selon un point de vue qu'il souhaitait pragmatique : « Comment ça marche ? »³⁷⁶.

« [...] Les émotions n'ont pas manqué dans ce récit, depuis la naissance de Gamma. Les choses sont allées si vite que je n'ai guère eu le loisir de m'attarder sur le fonctionnement d'une grande agence photographique. Autant le public sait à peu près comment les choses se passent dans un quotidien, notamment grâce aux nombreux films de cinéma dont les héros sont des journalistes, autant il ignore comment s'organise une agence photo. C'est assez complexe, et tout s'articule autour de deux objectifs essentiels : rapidité (donc efficacité), et qualité. En ce sens, du reste, nombreux sont les points communs avec l'organisation d'un journal³⁷⁷. »

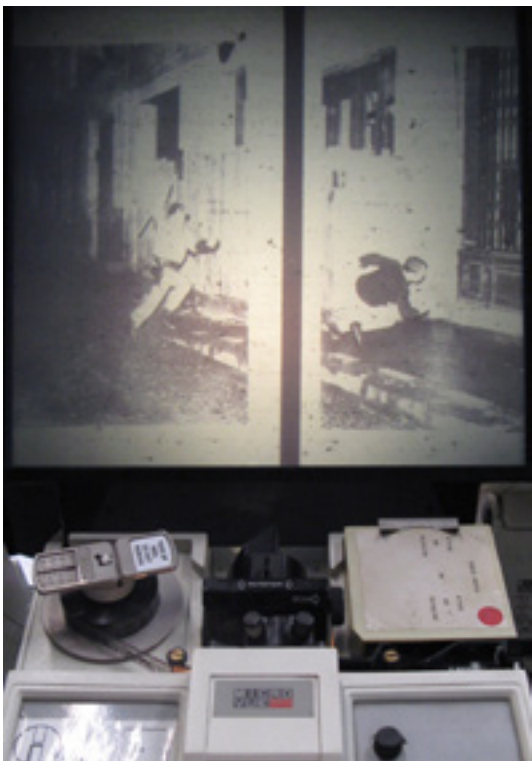
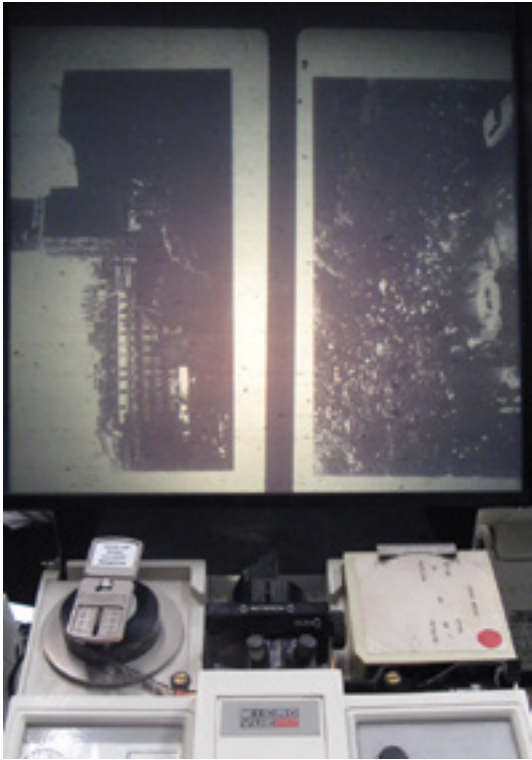
373 Cf. Patrick PECCATTE, *Déjà vu*, Culture visuelle. Par exemple, « Images numériques et images publiées », *Déjà Vu*, 27 octobre 2014, <http://dejavu.hypotheses.org/1677>.

374 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005.

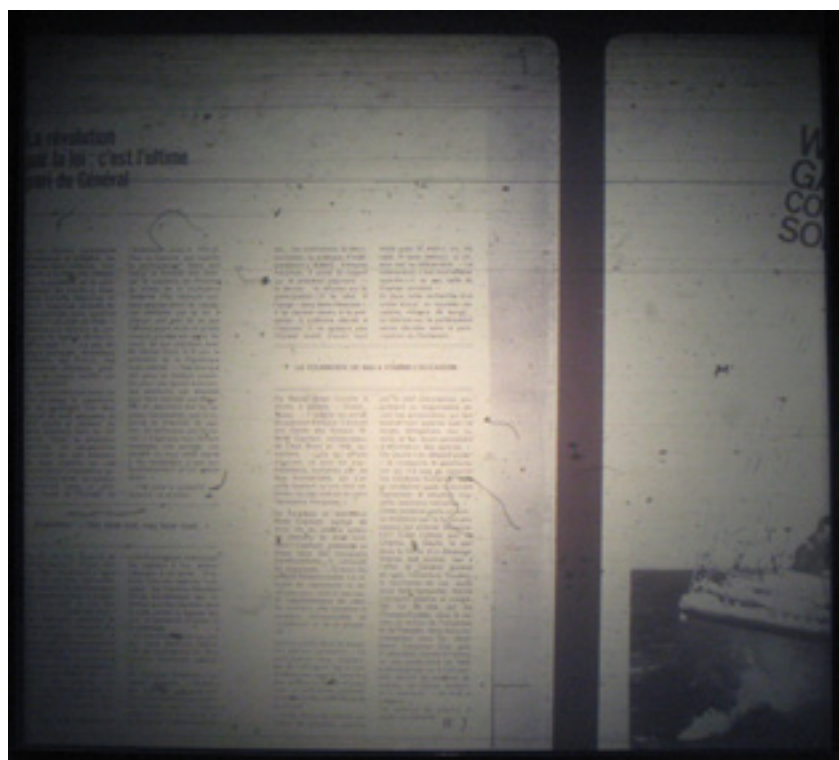
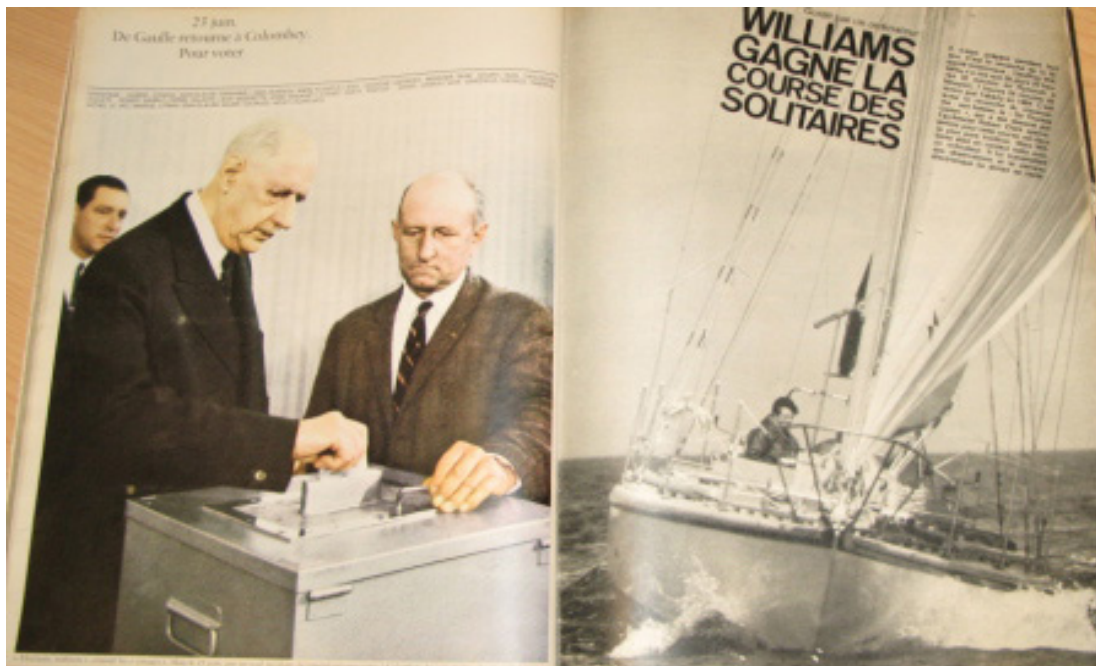
375 Nicolas de RABAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Paris, Scali Document, 2007. Guillaume HANOTEAU, *La Fabuleuse aventure de Paris-Match*, Plon, Paris, 1976.

376 Chapitre « Comment ça marche ? », paginé 136-142, écrit mais non publié dans la version finale de l'ouvrage *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*. Si l'on suit la pagination de l'ouvrage publié, ce chapitre se serait intercalé entre le chapitre 14 « Un play-boy chez les baroudeurs » et le chapitre 15 « La révolution de l'informatique » qui développe les débuts de l'informatisation chez Sygma.

377 *Ibid.*, p. 136.



Extraits de Paris Match n°999 : conservation sous forme de microfilms et consultation sur écran à dimensions fixes ; publication originale avec variation des dimensions d'images.



Extraits de Paris Match n°999 : publication originale et conservation sous forme de micro-films avec l'ensemble du reportage sur Mai 68 qui manque.

Organisé autour de grands pôles signifiant pour l'agence, ce chapitre revient ainsi sur : « La rédaction ; Les photographes ; Le traitement de la photo ; Le noir et blanc ; La couleur ; La diffusion à Paris ; La vente à l'étranger ». Son témoignage propose des repères qui correspondent aux postes clés d'une agence vue depuis l'intérieur : les rédacteurs ; les photographes ou la prise de vue ; le laboratoire avec des traitements différents pour le noir et blanc et la couleur ; la vente des images. Le paragraphe le plus court dans cette chaîne est celui consacré aux photographes, dont il parle abondamment dans d'autres chapitres. S'il livre des remarques qui permettent de comprendre certaines logiques à l'œuvre dans l'agence, ce témoignage homogénéise cependant les pratiques en un écrasement temporel des différentes époques de l'histoire de l'agence, notamment par l'usage d'expressions floues comme « à cette époque ». De même, certaines pratiques sont décrites comme permanentes (modes de classement ; outils utilisés ;...) quand une consultation du fonds montre, au contraire, que plusieurs façons de faire se sont succédées dans le temps et correspondent à des étapes de structuration successives de l'agence. Enfin, plusieurs postes professionnels sont à peine évoqués quand certains n'apparaissent pas du tout. Cette description simplificatrice de pratiques professionnelles ardues et pas toujours faciles à restituer est en partie due à une volonté pédagogique de se faire bien comprendre. Ce faisant, elle fait cependant l'impasse sur les évolutions et l'histoire de l'agence.

c. Les entretiens et enquêtes anthropologiques

La difficulté de disposer d'une description complète d'un processus dans un contexte professionnel est un paramètre qui n'est pas exceptionnel et que les historiens ou les chercheurs en sciences sociales doivent apprendre à gérer. Le recueil de données au travers d'entretiens menés avec des professionnels qui racontent leur quotidien fournit des informations complémentaires, se situant du côté de la fabrication ou de la production des images³⁷⁸. Il s'agit d'une source d'informations précieuse, notamment pour ce qui concerne l'écriture visuelle des événements dans et par la presse.

Dans le contexte médiatique, une partie du processus de production ou de fabrication est volontairement mise en retrait, de manière à objectiver ou à naturaliser l'information produite. L'opacité apparaît ainsi comme une caractéristique du système médiatique. Les résultats obtenus par la sociologie des

378 Ces entretiens sont reproduits en annexe.

médias³⁷⁹ ainsi que par des enquêtes et observations anthropologiques des agences ou des rédactions de presse permettent d'observer les multiples opérations et opérateurs à l'œuvre, en situation et au fur et à mesure de leur intervention – les processus de sélection étant souvent complexes et dépendants de nombreuses contingences. De telles enquêtes, peu évidentes à mettre en place dans un milieu professionnel qui a en partie tendance à s'extraire du regard extérieur et résiste à la divulgation d'informations sur ses pratiques, visent à prendre en compte l'intégralité du processus et du contexte de production, sélection et publication des images médiatiques.

L'image éditée est souvent décrite comme image, et seulement comme image, sans que le contexte médiatique soit pris en compte, comme s'il s'agissait d'un intermédiaire transparent. Comprendre le rôle de ce processus ne signifie pas nécessairement que l'on dispose à chaque fois de sa description exhaustive, mais que l'on intègre à l'interprétation le fait qu'il existe un filtre et qu'un acteur différent du photographe est responsable du choix de l'image qui apparaîtra aux yeux du public. Cette vérité simple modifie évidemment le cadre théorique qui préside à l'interprétation des images. Le professionnel d'une époque raconte, en effet, comment se passaient les séances de reportage, le développement des films, leur traitement en rédactions presse... ; il indique le matériel utilisé par les photographes et par les imprimeurs, les contraintes techniques d'un moment donné, etc. ; et valide éventuellement, au détour d'une phrase, ce que le chercheur avait reconstitué suite à de longues manipulations et qu'il ne pouvait poser que sous la forme d'hypothèses.

Être attentif aux logiques qui les guident et échanger avec des professionnels permet, par ailleurs, d'identifier les impératifs de ces professions et de comprendre des raisonnements régis par d'autres priorités que celles du chercheur, qui possède alors des éléments de comparaison entre la réalité des pratiques et les discours qui les accompagnent. Les limites méthodologiques sont alors tout autant la nécessité de distinguer l'information de l'anecdote personnelle à teneur affective que la vigilance à accorder aux reconstructions du souvenir, ces formes de témoignage étant elles-mêmes soumises à des représentations

379 Cyril LEMIEUX, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Collection Leçons de choses, Éditions Métailié, 2000. Éric LAGNEAU, « L'objectivité sur le fil. La production des faits journalistiques à l'Agence France-Presse », thèse de doctorat, IEP de Paris, 2010. <http://www.sudoc.fr/148389805>.

culturelles³⁸⁰. La date à laquelle l'entretien est fait – son époque – est naturellement une donnée fondamentale. Cependant, ces « écarts » renseignent tout autant que l'information brute fournie, en particulier sur la puissance des récits culturels qui entourent les pratiques et, partant, sur leur importance³⁸¹.

La pratique précoce du *blogging* académique au sein du Lhivic, à la suite du blog d'Actualités de la Recherche en Histoire Visuelle tenu par André Gunthert³⁸², a bénéficié de l'espace de liberté donné par cette nouvelle pratique, avant sa reprise en main par certaines autorités et logiques. L'expérience du média social d'enseignement et de recherche Culture visuelle (2009/10-2014)³⁸³, plateforme d'échanges et ferme de blogs de recherches propices aux réflexions communes et soumis à un comité éditorial pour sa page « magazine » a consolidé ces pratiques³⁸⁴. La publication de billets a ainsi favorisé des échanges et conversations avec les milieux professionnels des images, sous forme de dialogues via les commentaires de billets notamment. S'en sont suivis des rencontres, des entretiens voire l'accès à certains fonds de photographes et/ou d'agences³⁸⁵. Ces échanges et l'accès aux archives ont

380 Lorsque Patrick Chauvel affirme, par exemple, que les photographies d'Abou Ghraib ont été prises au *camphone* [<http://www.radio.cz/fr/article/121534>], il se souvient d'un geste : celui de sortir facilement son appareil photo de la poche. Mais si en 2009, l'appareil photo que nous avons dans la poche est notre *camphone*, ce ne pouvait – technologiquement – pas être déjà le cas en 2003.

André GUNTHERT, « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraib », *Études Photographiques* n°15, novembre 2004, p. 124-134. <http://etudesphotographiques.revues.org/398>. Ou cette remarque de Jean-Marc Yersin : « Ce bref itinéraire [il ne parle ici que de l'étape de la prise de vue photographique] esquisse certains des rapports entre techniques et pratiques. Si le choix d'une technique spécifique peut dépendre d'intentions, de désirs ou d'un concept, et que ce choix participe à la définition d'une pratique photographique et au final du contenu visuel de la photographie, alors la définition de la « bonne photographie » est à chercher à la croisée des possibilités offertes par une technologie et les réinvestissements pratiques de celle-ci. », Jean-Marc YERSIN, « Considérations sur l'outil du photoreporter », *op.cit.* p. 259.

381 Cf. la bibliographie proposée par Lucile Dumont dans le cadre de son séminaire « L'enquête sociologique par entretien », EHESS, 2014-2015. <http://www.ehess.fr/fr/enseignement/enseignements/2014/ue/1286/>.

382 <http://www.arhv.lhivic.org/>, à partir d'octobre 2005. Le blog des étudiants du Lhivic, L'Atelier du Lhivic : <http://lhivic.org/atelier/> (2008-2009). Puis le media social d'enseignement et de recherche culturevisuelle.org, de janvier 2010 à octobre 2014.

383 culturevisuelle.org.

384 Culture visuelle a migré en 2014 sur la plateforme de recherche Hypothèses.org. Les blogs sont individualisés, leur contenu agrégé : <http://culturevisuelle.hypotheses.org/>.

385 Mon carnet de recherche témoigne des bénéfices de ces échanges, en particulier autour de Corbis Sygma : <https://clinoeil.hypotheses.org/>. Cf. aussi le travail d'enquête de Valentina Grossi, « Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie », master, Lhivic/EHESS, sous la direction d'André Gunthert, 2011.

ouvert de nouvelles perspectives. Les informations recueillies restent cependant lacunaires, imposant souvent de recomposer des logiques³⁸⁶. Le fonctionnement effectif d'une agence n'est pas non plus facile à décrire à partir des archives dont l'accès est difficile, rare et souvent partiel. La matérialité des images photographiques s'avère alors un puissant atout pour comprendre ces processus aux multiples étapes dans le fonctionnement des agences.

2. L'objet photographique : la matérialité des images comme marqueur historique

Pour aborder les images du photojournalisme et s'interroger en historien sur la façon dont elles fixent un événement, il est nécessaire de se défaire du récit défendu par la doxa des professionnels dont le métier est, par définition, la médiatisation et la construction de récits ou de figures³⁸⁷ ; récit qui isole, par ailleurs, l'image et le photographe comme entités autonomes. Il est ainsi nécessaire :

« [d']entreprendre à travers l'archive une véritable archéologie du document photographique. [...] [non pas] réduire la photographie à un simple rectangle ou carré-image qui contiendrait en son sein l'ensemble des éléments nécessaires à son approche. Chaque image possède un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique. [...] C'est à ces conditions que la photographie devient, à part entière, matériau pour l'historien³⁸⁸. »

Or, dans les entreprises privées que sont les entreprises du photojournalisme (agences de photographies, rédactions presse), les archives (livres de comptes, contrats, facturations, comptes-rendus d'Assemblée Générale, stocks de photographies disponibles, planches contact, sélections sous la forme de tirages de presse, cahiers d'enregistrement des films,...) relèvent du secret industriel et sont soumises à accord préalable pour leur consultation³⁸⁹. Par ailleurs, ces

386 Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Seuil, coll. Point histoire, Paris, 1989.

387 Michel GUERRIN, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1988.

388 Ilse ABOUT, Clément CHÉROUX, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 8-33 ; Pascale GOETSCHER, « Les usages de l'image en histoire », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 21-41.

389 Cf. les difficultés rencontrées par Michel Setboun pour son projet de livre sur l'agence Gamma telles qu'elles sont relatées par Michel PUECH, « "Génération Sipa" : après le livre,

entreprises n'ont pas une vocation patrimoniale : la gestion de leurs propres fonds – qui prend aussi le nom d'archives des événements représentés – répond à une volonté commerciale et doit assurer une rentabilité d'ordre financier. Quand ce n'est plus le cas, les fonds sont liquidés³⁹⁰. Par conséquent, ces archives sont lacunaires (éparpillements, défauts de conservation, etc.). Et certaines informations ne sont compréhensibles ou connues que de ceux qui s'en sont occupés et servis ; elles restent donc difficiles à déchiffrer sans leur aide. Les couches de manipulations successives se superposent (traces des différents classements adoptés ou des choix opérés, par exemple) : elles traduisent les adaptations de l'entreprise au cours du temps (en particulier techniques et économiques). L'ensemble de ces facteurs rend peu aisées la reconstitution et la compréhension du fonctionnement effectif d'une agence de photographies. C'est à la faveur d'une période de crise de ces agences et de bouleversements importants, en grande partie liés à la dite révolution numérique, qu'il a été possible de consulter une partie des fonds indexée « Mai 68 » des agences fondées dans les années 1960-70 ainsi que certaines de leurs archives d'entreprise ; en particulier, pour ce qui est de Corbis Sygma.

Pour travailler sur ces événements historiques, les sources sont alors autant les conditions de fabrication et d'usages des images que le corpus d'images photographiques consultables de Mai 68. En effet, comprendre le système dont elles émanent participe à la bonne lecture de ces images. Les traces laissées dans la matérialité de ces objets photographiques par leur fabrication et par leurs usages dans le système médiatique permettent de comprendre – au moins en partie – leur impact dans l'élaboration médiatique. La matérialité de l'objet photographique sert de marqueur historique. Son observation et son accès montrent d'autres logiques à l'œuvre dans la gestion des images qui participent à l'élaboration du récit médiatique. Fort de leur compréhension dans la gestion et la fabrication du matériel iconographique utilisé dans la fabrication du récit médiatique des événements historiques, le retour sur le corpus des images de Mai 68 proposé n'en est que plus riche et permet de dépasser leur seule lecture iconologique.

l'exposition », À l'œil, 9 octobre 2013, <http://www.a-l-oeil.info/blog/2013/10/09/generation-sipa-apres-le-livre-lexposition/>. Et Michel PUECH, « Deux livres en préparation sur les agences de photojournalisme », A l'œil, 13 janvier 2014.

390 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images », *Études photographiques*, n° 24, 2009, p. 150-181. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2828.html>.

Par ailleurs, la photographie, processus d'enregistrement d'une image fixe, est basée sur le principe de reproductibilité depuis ses origines et génère différents supports : négatifs, tirages, diapositives, fichiers numériques,... Les expositions et travaux récents sur la matérialité des images photographiques³⁹¹ montrent à quel point il est intéressant de s'interroger sur leur nature précise. La mise au point d'un vocabulaire technique commun³⁹² a permis de préciser les procédés et les usages relatifs aux objets photographiques que l'on appréhende maintenant en trois dimensions. Le verso d'un tirage photographique ou les marges d'un négatif, par exemple, donnent des informations utiles à la compréhension du contexte de production des images. Les supports d'édition ne donnent souvent à voir qu'une partie de la photographie, l'information visuelle qu'elle véhicule, et se préoccupent rarement de la nature de l'original et de sa provenance. Au contraire, les repères techniques datent le matériel et le support. Les traces matérielles des diapositives, par exemple, traduisent les différentes époques de l'agence. La matière du cache (carton, plastique), une inscription manuscrite, au tampon à encre ou à la machine (qui permet d'homogénéiser la trace de l'information), sont autant de signes de la systématisation progressive des principes de classement des images et de leur épaisseur historique. Ces traces peuvent aussi correspondre à l'absorption de différents fonds *a posteriori*, à l'exemple de cette photographie du fonds Mai 68, qui date, par définition d'avant la création de l'agence Sygma. Elle porte la mention manuelle « Sygma » ainsi que celle de l'événement et la date ; le copyright, lui, est indiqué par un tampon à encre. Plus tardivement, la mention « Sygma » sera imprimée par une machine sur le cache, désormais en plastique, des diapositives (figures p. 167).

Enfin, dans le cadre de leur démarche commerciale, ces entreprises privées mettent aujourd'hui à disposition une partie de leurs fonds photographiques, sous forme de base de données sur un site web dont l'accès est plus ou moins réservé aux circuits professionnels. Ces sélections de photographies proposées à la vente relèvent d'un choix éditorial de l'agence. L'objet numérique, tout en étant fluide³⁹³ et propice à la circulation, a également une existence

391 Anne CARTIER-BRESSON, Françoise PLOYE, *L'Objet photographique, une invention permanente*, Photopoche, Actes Sud, Paris, 2012, d'après une exposition à la Maison européenne de la photographie du 20 avril au 19 juin 2011.

392 Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Paris, 2007.

393 André GUNTHERT, « L'image conversationnelle. Les Nouveaux usages de la photographie

matérielle. Une réelle traçabilité des générations d'images et des fichiers numériques réalisés à partir d'une image originelle devrait ainsi pouvoir être proposée. Celle-ci est rendue concrète par une identification de la provenance et une mention datée de la version employée. La numérisation d'un support photographique n'est souvent pas la reproduction stricte de l'original : inversion des valeurs pour les négatifs ou recadrage sont des pratiques courantes réalisées par des opérateurs pour la lisibilité et la commercialisation des images. Ces modifications, qui engendrent de nouvelles versions d'images, doivent donc être documentées³⁹⁴.

3. L'histoire mal connue des agences de photographies au XX^{ème} siècle

L'histoire des agences de photographies est une histoire, dans l'ensemble, assez mal connue³⁹⁵. L'attention qui leur est portée et la description de leur fonctionnement rejoignent les réflexions qui prennent en compte la commercialisation – voire l'industrialisation – des images, c'est-à-dire un pan de l'histoire de la photographie assez peu développé d'une manière générale.

a. Avant les années 1960

À l'émergence d'un marché de la photographie de presse au début du XIX^{ème}, répond la naissance des agences de photographie et de la figure du photographe de reportage d'actualités³⁹⁶. « [Différents] types de producteurs d'images (agences, amateurs,...) [...] se partagent [en effet] le marché de l'information visuelle³⁹⁷ » au tournant du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. De nouvelles en-

numérique », *Études photographiques* n°31, Printemps 2014. <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>.

394 Patrick PECCATTE, « Pour une diplomatie des images numériques », Du bruit au signal (et inversement), 02/09/2009. <http://blog.tuquoque.com/post/2009/09/02/Pour-une-diplomatique-des-images-num%C3%A9riques>.

395 Des travaux ponctuels sur les fonds conservés viennent étayer leur connaissance. Par exemple, Anne ROEKENS, « Les Archives photographiques de l'Agence Siphos. Un fonds bien plus complexe qu'il n'y paraît... », Bulletin n°40 du CEGES (Centre d'études et de documentation Guerre et Sociétés contemporaines), Juin 2007, Bruxelles, Belgique, p. 37-41.

396 Parfaitement incarnée en la personne de Jimmy Hare pour Thierry GERVAIS, « Le plus grand des photographes de guerre. Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle », *Études photographiques* n°26, novembre 2010, p. 10-35. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3110.html>

397 Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. Introduction, p. 14.



Diapositive vintage de l'époque de Gamma avec cache en carton. Fonds Corbis Sygma.
Diapositive d'époque plus tardive (duplicata) avec cache plastique ronéo et impression mécanique. Fonds Corbis Sygma.

treprises se développent pour faire commerce des images photographiques et la presse illustrée figure parmi les marchés récents et fructueux pour celles-ci³⁹⁸.

Pour l'historienne Françoise Denoyelle, quatre agences du début du siècle forment un groupe de précurseurs : Rol (1904), Meurisse (1904), Trampus (1905) et Henri Manuel (1900). Pour ce qui est de la presse, Maurice-Louis Branger fonde l'une des « premières agences de photographies de presse³⁹⁹ », sensiblement au même moment que Rol et Chusseau-Flaviens. Thierry Gervais esquisse les modes de fonctionnement de cette dernière agence à la lumière de fonds d'images conservés à la George Eastman House et au musée Nicéphore-Niépce de Chalon sur Saône⁴⁰⁰. Des éléments sur le classement des images, l'équipe de photographes, la diffusion des images (tampons d'agence, signature, partenaires ou correspondants,...) ainsi que sur les éventuelles spécialisations dans les images produites (un certain type d'actualités et pas d'autres) et le type d'événements couverts le conduisent à distinguer deux principaux types de fonds : les « photographies événementielles » et la « documentation photographique »⁴⁰¹.

398 Pour une analyse d'un autre marché de l'image – le tourisme –, cf. Marie-Ève BOUILLON, « Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont-Saint-Michel à la fin du XIX^e siècle », *Études photographiques* n°30, décembre 2012, p. 155-174. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3334.html>. Ou Marie-Ève BOUILLON, « Tourisme, faïence et industrialisation de l'image photographique : Neurdein frères et la manufacture de Sarreguemines », *Photogenic*, 24 juin 2012. <http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/107>. Plus généralement, *Photogenic* son blog carnet de recherche : <http://culturevisuelle.org/photogenic/>.

399 Thierry GERVAIS, *op.cit.*, p. 281-316.

400 Thierry GERVAIS, *op.cit.*, p. 284-316.

401 « Ainsi, la production des images est réalisée à 50 % par des "photographes associés". L'iconographie conservée relève à 60 % d'une "documentation photographique" dont les formes permettent une plus grande liberté d'usage quant au rythme de l'actualité. Enfin, plus de 87 % des photographies concernent des personnalités publiques et viennent assouvir le besoin iconographique clairement exprimé par *L'Illustration* dès son premier numéro : « Nous voulons qu'avant peu il n'y ait pas en Europe un seul personnage, ministre, orateur, poète, général, d'un nom capable, à quelque titre que ce soit, de retenir [sic] dans le public, qui n'ait payé à notre journal le tribut de son portrait. », p. 298.

Il conclut : « Le nombre de photographies conservées de l'agence Chusseau-Flaviens n'atteint pas celui des structures plus connues comme Rol ou Meurisse. À partir de ce corpus, il est cependant possible de tirer quelques conclusions sur le fonctionnement de ces premières agences de diffusion de photographies et sur les attentes de la presse à leur égard. La diversité des opérateurs recensés dans les collections conservées et l'absence répétée de la mention du crédit dans la légende de l'image publiée révèlent une attention minimale portée à l'auteur de la photographie. Si le photographe Simons apparaît comme un reporter aventureux dans les premières années du XX^e siècle il semble que les agences comme celle de Chusseau-Flaviens viennent combler un autre besoin illustratif qui ne s'appuie pas sur l'intrépidité de l'opérateur. En effet, dans l'ensemble d'images concernant la Belgique de la collection du

Cependant, le fonctionnement artisanal et les raisonnements de ces entreprises demeurent ceux « d'hommes du XIX^{ème}⁴⁰² ». Seul Meurisse comprend l'intérêt de prendre soin de son fonds iconographique pour l'exploitation éventuelle de ses archives. Ces agences déclinent à partir de 1929, souffrant de la concurrence liée à la « création de nouvelles agences photographiques dont les moyens financiers sont beaucoup plus considérables⁴⁰³ ». En 1934, Pierre Robert, un publiciste de « l'agence Meurisse » s'associe « avec les agences Rol, Mondial et Photo-Press pour former le S.A.F.A.R.A., [qui] devient ensuite le S.A.F.R.A. (Service des agences françaises de reportages associés). »⁴⁰⁴. Françoise Denoyelle insiste sur la dimension économique de ces entreprises tout en déplorant l'absence de documents comptables qui permettraient d'en établir clairement l'histoire économique⁴⁰⁵. D'une manière générale, l'absence d'archives lui impose un travail de recherche à partir d'entretiens avec les photographes et de sources de presse spécialisée, c'est-à-dire à partir d'objets déjà médiatisés ou du moins édités. Sa description de la mise en place, dans ces années d'entre-deux-guerres, d'un système d'exploitation des images par des agences montre une « organisation du travail » pour la presse qui se structure selon une chaîne professionnelle. Le photographe est un maillon de cette chaîne⁴⁰⁶, dans un modèle d'entreprise plutôt stable, aux

musée Niépce, 60 % relève de la "documentation photographique", 87 % concernent des personnages publics et plus de 40 % des photographies sont des portraits. L'usage répété des mêmes images par la presse explique en partie cette répartition puisqu'il constitue pour l'agence une ressource financière importante. Par ailleurs, ces chiffres sont assez proches de ceux établis à partir des "gravures d'après photographie" sur la période 1843-1859. En effet, le genre du portrait et l'attention portée aux personnalités politiques et militaires sont déjà largement utilisés. Le rôle de l'agence Chusseau-Flaviens n'est pas de renouveler par la photographie les genres iconographiques de l'actualité, mais bien au contraire, de répondre à une attente illustrative établie de longue date. Dans ce cadre, les photographies apparaissent comme un matériau qui intègre le processus d'illustration. », Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007, p. 314. Thierry Gervais définit l'appellation « documentation photographique » comme des photographies qui répondent à des besoins d'illustration, ce qui les oppose aux photographies document (p. 307).

402 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris*, tome II, *Les Usages de la photographie (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, 1997. « Les agences photographiques », p. 68-96.

403 Françoise DENOYELLE, *op.cit.*, p. 68-96.

404 Françoise DENOYELLE, *op.cit.*, p. 68-72.

405 Françoise DENOYELLE, *op.cit.*, p. 62.

406 À propos du photographe : « Les photographes travaillent pour une agence photographique, pour un journal ou de manière totalement indépendante. En l'absence de statistiques, d'archives, il est difficile d'avoir une idée précise de leur nombre et de leur répartition. Leur nombre augmente, surtout à partir de 1930, d'une part parce que le marché se développe et d'autre part parce que de nombreux émigrés d'Europe de l'Est arrivent en France et embrassent cette profession par nécessité plus que par goût ou compétence. En

mécanismes très rentables pour ces entreprises mais beaucoup moins pour les photographes qui peinent à toucher leurs droits d'auteur.

Les sujets traités sont variés et les professions s'inventent au gré de l'histoire, fonction de la circulation des personnes et des héritages professionnels. Les agences étendent leur réseau de diffusion de leurs images (de Paris à la province comme AGIP ; puis de France à l'International) selon des stratégies d'entreprises liées au coût de l'image⁴⁰⁷. La gestion et la rentabilisation des archives sont des questions qui se posent rapidement : Meurisse en fait l'une de ses préoccupations majeures et réfléchit à l'exploitation de ses archives ; de son côté, le studio Henri Manuel monte une branche d'édition dans cette optique⁴⁰⁸. Avec le temps, des habitudes et des mécanismes se consolident face à l'amplification de ces fonds : augmentation du nombre d'images, augmentation des coûts, augmentation de la concurrence⁴⁰⁹. Dans l'entre-deux-Guerres (1919-39), en effet, les agences se multiplient pour une image désormais présente au quotidien dans la presse :

« Cette expansion économique de l'image publiée pousse la profession à s'organiser. [...]. Les agences qui se créent et se développent jouent le rôle d'intermédiaires entre le photographe et le journal illustré. Partenaires professionnels des photographes, elles se chargent notamment de diffuser les images et leur assurent une forme de rentabilité en fournissant la grande majorité des clichés publiés. Déjà

ce qui concerne leur nombre dans les agences, dans les journaux, là encore il n'est possible que d'avancer des hypothèses. Les journaux ont tendance à embaucher des photographes mais les coûts de revient élevés pour obtenir des documents intéressants, les font se tourner vers les agences. Quant aux photographes indépendants, il semble qu'ils soient les plus nombreux même s'ils ne fournissent pas la plus grande part de la production et privilégient la photographie d'illustration pour la presse magazine. Mais ceci n'est que le reflet d'articles et d'entretiens avec les photographes de l'époque. (...) Dans l'immédiat après-guerre, le reporter d'agence travaille comme un artisan. », Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris*, tome II, *Les Usages de la photographie* (1919-1939), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 58-59.

cf. aussi « Le circuit de l'image », in *La Presse à la Une. De la Gazette à Internet*, sous la direction de Philippe MEZZASALMA, avec la collaboration de Benjamin PRÉMEL et Dominique VERSAVEL, Paris, BNF, 2012, p. 103-107.

407 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris*, tome II, *Les Usages de la photographie* (1919-1939), Paris, L'Harmattan, 1997. p. 63.

408 *Ibid.*, p. 73.

409 *Ibid.* p. 67-68. Simon DELL, « Médiation et immédiateté : la presse, le Front populaire en France et la guerre civile espagnole », in Cynthia YOUNG (dir.), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, New York, ICP, New York/Steidl Publishers, Göttingen, 2010. Version française : *La Valise mexicaine. Capa, Chim, Taro. Les négatifs retrouvés de la guerre civile espagnole*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 37-49. Myriam CHERMETTE, « Du *New-York Times* au *Journal*. Le transfert des pratiques photographiques américaines dans la presse quotidienne française », *Le Temps des médias* n°11, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008/2, p. 98-109.

existante, l'agence de presse Keystone qui siège à New York et dispose de bureaux à Paris, Londres et Berlin fournit *Vu* et *L'Illustration*. Entre 1930 et 1934, une vingtaine d'agences photographiques se crée comme Fulgur et Interpress (1933), et certaines se spécialisent dans l'illustration : Rapho (1933) gère les archives de photographes indépendants (Brassaï, Ergy Landau, Nora Dumas) et Alliance Photo (1934) se constitue autour d'un noyau de photographes amis (Pierre Boucher, René Zuber, Denise Bellon, Pierre Verger, etc.). Dépositaires de clichés génériques (portraits, paysages, images exotiques de voyage, photographies d'enfants, sport et activités de plein air), les agences proposent les images aux magazines en fonction de leur orientation. Avec la nécessité d'assurer aux images de multiples publications, les archives sont parfois diffusées des années après la prise de vue. Ainsi, *Vu* publie le 23 juin 1937 une image prise par Denise Bellon en 1934. Pour s'assurer une production dans le champ de l'actualité, Alliance Photo collabore épisodiquement avec les photoreporters Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Gerda Taro et Chim. Entre 1934 et 1939, trente-quatre revues françaises et étrangères publient des photographies de l'agence parmi lesquelles des revues d'actualité (*Regards*, *Vu*), des revues de prestige (*Arts et métiers graphiques*), des périodiques consacrés à la mode et à la femme (*Votre Beauté*, *Excelsior Modes*) et des publications touristiques (*Plaisir de France*, *Visages du monde*). Dans cette économie concurrentielle de la production et de la diffusion des images, les agences de presse (AP, Keystone) cherchent à restreindre le temps nécessaire à la transmission des photographies, notamment par l'utilisation de la valise bélinographique⁴¹⁰. »

Après la Seconde Guerre mondiale, les sept agences de photographie qui ont collaboré sont fermées. Certains photographes ont parfois été échaudés par les usages propagandistes de leurs images pendant la guerre⁴¹¹. De nombreux fonds ou agences sont rachetés. Les personnes circulent, faisant circuler leur savoir-faire. L'exploitation des archives se systématise et les marchés se diversifient (secteur pub, etc.). La période est, de plus marquée, par la création de la coopérative Magnum en 1947 ; l'émergence des agences anglo-saxonnes et

410 Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, chapitre 6, *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 : p. 327. Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010), « Pas de journaux sans images », chapitre 2 « Le Tournant de l'information moderne », p. 71-75. Puis, p. 355, le récit des dérives économiques et commerciales des agences de photographie (avec la prépondérance de la presse *people*) et dont le rachat par de grands groupes est la preuve. Myriam CHERMETTE, « Transmettre les images à distance. Chronologie culturelle de la téléphotographie dans la presse française », *Études photographiques*, n°29, mai 2012. p. 136-169. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3291.html>

411 Françoise DENOYELLE, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, éditions du CNRS, 2003. Françoise DENOYELLE, « De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs à l'heure de l'imprimé », dans le catalogue de l'exposition codirigée par Laure BEAUMONT-MAILLET, Françoise DENOYELLE, Dominique VERSAVEL, *La Photographie humaniste, 1945-1968*, Paris, Édition BNF, 2006. p. 35-53.

la concurrence de l'AFP, agence filaire. Ces descriptions montrent une place relative du photographe au sein d'une entreprise qui fonctionne grâce à de nombreux autres postes de travail, aux effets certains sur les images. À la fin des années 1960, en France, trois agences vont se créer sur la base d'une double réaffirmation culturelle : celle d'une photographie document dans la presse et celle du photographe comme acteur majeur du photojournalisme.

b. Au tournant de 1960 et 1970 : les trois A : Gamma, Sipa, Sygma

Après la Seconde Guerre mondiale, certaines agences reprennent, à l'exemple de Rapho ; d'autres se créent selon les anciens modèles (Apis, Dalmas, Reporters Associés,...) ; d'autres en revanche prônent de nouveaux modèles, en particulier Magnum, fondée à New York en 1947, qui revendique la place du photographe au cœur du système. En France, les années 1950 voient ainsi émerger les agences Apis, Dalmas, Reporters Associés, Europress,... avant qu'à la fin des années 1960, une nouvelle génération d'agences surnommées *a posteriori* les « Les trois A » prenne place. Ces trois grandes agences de photographies règneront sur le marché et dans l'histoire dominante du photojournalisme dans les décennies suivantes. Gamma est fondée en 1967 par Hubert Henrotte, Raymond Depardon, Hugues Vassal et Léonard de Raemy, bientôt rejoints par Jean Monteux et Gilles Caron. Sipa suit en 1969, officiellement fondée en 1973 par Göksin Sipahioglu. Puis, Sygma en 1973 fondée par Hubert Henrotte après la scission d'avec Gamma. « Les trois A », éclipsent à elles trois toutes les autres agences de la période et font de Paris la « capitale du photojournalisme » dans les années 1970 et 1980. Associée, en effet, à un renouveau florissant du photojournalisme, l'histoire de ces trois agences, aux noms siamois, est souvent racontée comme une seule et même histoire homogène, écrasant les spécificités de l'une ou de l'autre d'entre elles⁴¹². Et ce, d'autant plus que Sygma naît de la scission de la première, Gamma⁴¹³.

L'histoire de ces agences et leur fonctionnement sont encore principalement racontés par leurs acteurs qui, à travers leurs témoignages et souvenirs, insistent sur l'idée d'un modèle d'entreprise inédit : « J'ai été le témoin et l'un

412 Encore récemment, Michel Setboun expliquait en ces termes son projet éditorial autour de trois livres consacrés aux trois agences : « *J'avais déjà ce projet en tête parce que les trois agences ont partagé la même histoire.* ». Cf. <http://www.a-l-oeil.info/blog/2013/10/09/generation-sipa-apres-le-livre-lexposition/>

413 Pour ce qui est des agences de presse, telles AP, Reuters ou AFP, cf. Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988. Chapitre 3 « Le poids des agences de presse », p. 82-101.

des acteurs de cette fantastique épopée qu'ont été la naissance et l'extraordinaire réussite des agences de presse photo françaises⁴¹⁴ ». Aujourd'hui, la figure du photographe est centrale et la photographie ou l'image photographique est souveraine dans la description des agences, réduites à la réalisation des bonnes photographies journalistiques. Ces agences éditent elles-mêmes des livres de compilations ou albums qui, entre outils de promotion culturelle et volonté de faire histoire, mettent principalement en avant les « bonnes photos », voire les icônes contenues dans leurs fonds⁴¹⁵. Ces publications partagent un même récit construit autour de certains événements phares, de grandes figures ou grands noms, d'anecdotes désormais célèbres dans le milieu. Elles isolent les images à destination de la presse de tout contexte éditorial et de toute fabrication et production. Elles valorisent la « bonne photo »⁴¹⁶

414 Entretien avec Hubert Henrotte, à la sortie de son livre en 2005 : <http://www.revues-medias.com/Le-photojournalisme-en-danger-de,123.html>.

415 Pour l'agence Gamma, par exemple : Michel CABELLIC, Christian PARIS, Geneviève SCHURER, *Gamma. 30 ans de photoreportage*, Paris, Larousse-Bordas, 1997 ; *Gamma. Un an de photojournalisme. Un témoignage sur l'actualité à travers une rétrospective de l'année 1980*, Editions Clétrat/Gamma, Paris, 1980.

Clara Bouveresse consacre actuellement une thèse à l'agence Magnum, sous la direction de Michel Poivert, Paris I Sorbonne. Cf. la bibliographie à propos de Magnum, recensée dans son article, Clara BOUVERESSE, « Le Ransom Center écrit une nouvelle page de l'histoire des archives photographiques », *Transatlantica* n°1, 2013. <http://transatlantica.revues.org/6434>.

416 « Qu'est-ce qu'une bonne photo ?

- Nous allons rester sur le photojournalisme puisque c'est ce que je connais le mieux. Une bonne photo est une photo qui raconte tout à la première lecture et permet de réfléchir sur ce que l'on ne voit pas. C'est le résumé et la preuve d'un événement. Elle est faite avec un regard sans complaisance et une grande dose d'émotion. On peut se contenter de la légèrer par le lieu, la date, l'heure et le nom des individus. Et c'est une preuve ad libitum puisque, contrairement à l'image de télévision, la photo de presse reste et que l'on peut la reprendre à l'infini. Une bonne photo est une photo historique au sens littéral du terme.

- Cette photo n'est-elle pas sujette à caution puisqu'elle est quand même fonction du regard, de la culture, de l'histoire personnelle, de l'opinion politique du photographe ?

- Il m'est arrivé, tant à Gamma qu'à Sygma, de refuser de diffuser des images que je trouvais partiales. Là encore, un vrai photojournaliste doit garder le regard propre, mais il ne peut le faire que si ses photos sont le fruit d'une enquête et ne sont pas seulement faites sous le coup de la nécessité. On risque là de tomber dans le domaine de la manipulation de l'information. Le livre regorge de témoignages de grands photojournalistes qui ont quitté le devant de la scène pour garder une certaine distance par rapport à l'événement. Il y a une grande différence entre le photojournalisme et le spectaculaire.

- A Gamma, à Sygma, qu'attendiez-vous d'un reportage que l'on vous soumettait ?

- La fiabilité de l'histoire et l'originalité de l'angle d'attaque, l'honnêteté du photographe, la rigueur de son regard et la qualité de son travail. Un grand reportage suit une ligne droite qui passe par le cerveau, l'œil et le cœur.

[...] Mais encore une fois, la presse n'a pas tous les torts. Il faut aussi s'interroger sur le regard que nos sociétés portent sur les événements et la façon dont ce regard a été éduqué. », entretien avec Hubert Henrotte à la sortie de son livre en 2005, <http://www.revues-medias.com/Le-photojournalisme-en-danger-de,123.html>.

et le *news*, présenté comme le cœur de leur activité ; les activités *people* et d'illustration étant décrites comme périphériques. Les fonds sont présentés comme très distincts et apparemment hermétiques les uns aux autres, en une description très hiérarchisée – le *news* n'étant pas le *people*. Ces fonds prennent par ailleurs aisément l'appellation d'archives, au nom de la volonté revendiquée de documentation photographique de l'actualité des agences.

Leur fonctionnement est difficile à décrire en-dehors de ces retranscriptions professionnelles. Entreprises privées, l'accès à leurs archives est complexe, tout particulièrement pour ce qui concerne les archives de leurs activités économiques confinées au secret industriel. Certains éléments parviennent ponctuellement à filtrer. Les documentaires de Raymond Depardon en 1981, *Reporters*, sur Gamma ou de Patrick Chauvel, *Rapporteurs de guerre*, dans lequel il interviewe Göksin Sipahioglu à Sipa, donnent des aperçus cinématographiques sur les agences (figure p. 175).

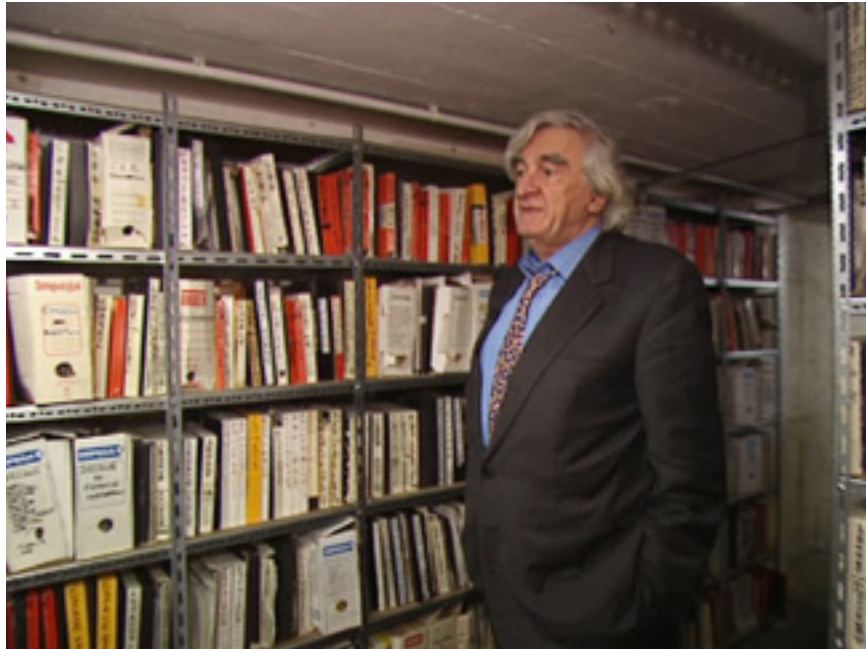
Le journaliste Michel Puech suit avec attention et détermination, depuis de longues années l'évolution de ces agences au sein desquelles il a de nombreux collègues. Ses chroniques et son travail constant de collecte sont importants⁴¹⁷. Il suit avec le même souci le chapitre actuel de l'histoire de ces agences de photographie en proie à des liquidations progressives, à l'heure où leurs économies vacillent. Ces « fleurons de l'histoire du photojournalisme » sont en effet dépassés, depuis les années 2010, par d'autres logiques dans un nouvel environnement technologique et culturel.

Si les agences de la fin des années 1960 s'énoncent comme de nouveaux modèles, les fonds explorés laissent transpirer une vraie continuité de fonctionnement avec ce qui a été mis en place par les agences précédentes ; la rupture venant sans doute davantage du discours qu'elles portent sur elles-mêmes que de leur mode de fonctionnement effectif.

L'accès partiel et ponctuel aux fonds de ces agences a été rendu possible par les bouleversements professionnels. A cette occasion, Il est devenu envisageable de décrire un peu plus précisément ces agences « mythiques » de la fin des années 1960 et du début des années 1970, en dépassant les

417 Michel PUECH, À l'œil. <http://www.a-l-oeil.info/blog/editorial/michel-puech/>.

Blog relayé sur Mediapart : <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech>.



Göksin Sipahioglu dans le Fonds de Sipa Press. Capture d'écran, 35mn58 du documentaire de Patrick CHAUVEL, Antoine NOVAT, Rapporteurs de guerre, Paris, MK2Doc, 1998, moyen-métrage.

quelques phrases générales qui les racontent dans les historiographies autour de quelques poncifs ou éléments plutôt succincts. Un panorama rapide des différents fonds consultés, et des conditions dans lesquelles il a été possible de les consulter, permettra de revenir avec clarté sur leur rôle dans l'écriture des événements historiques en deuxième partie de cette thèse.

C. Conditions de consultation de certains fonds photographiques Mai 68, matériel consulté et entretiens

Les photographies noir et blanc sont conservées sous forme de planches contact. Dans le jargon professionnel ces planches contact sont parfois nommées « contacts » mais pour plus de lisibilité, on notera ici PC en général.

1. Fonds d'agences ou de photographes

a. Fonds des agences Sygma, Apis, Reporters Associés et Gamma, exploités par Corbis

En janvier 1967, l'agence photographique française Gamma est officiellement créée. Puis, en mai 1973, suite à la scission de Gamma, Hubert Henrotte fonde une seconde agence : Sygma. Certains photographes quittent Gamma pour Sygma avec une partie de leur matériel, sans rachat à proprement parler de ces fonds⁴¹⁸. Le fondateur de la nouvelle agence rachète, par ailleurs, le fonds et les locaux de l'agence Apis (l'Agence Parisienne des Informations Sociales). Le classement des photographies est d'abord très empirique : numérique (par

418 Plusieurs récits circulent sur les conditions rocambolesques de cette récupération des fonds. Cf. Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005, chapitre 10 « Le clash », p. 95-103, notamment p. 99.

ordre de numéro de reportage) pour le noir et blanc et thématique pour la couleur.

En 1999, Corbis rachète l'agence photographique Sygma pour inclure ce fonds à l'immense banque numérique d'images que l'entreprise souhaite mettre en place, en utilisant les potentialités offertes par le web et les ressources du numérique (figures p. 178 des locaux à Paris de Corbis Sygma)⁴¹⁹. Il s'agit alors de commercialiser ces photographies et de les diffuser. En décembre 2001, le fonds de l'agence Sygma est fermé, le staff de photographes est licencié : Sygma n'existe plus en tant qu'agence en activité, ne produit plus de nouvelles images mais exploite le fonds existant, auquel s'ajoutent les autres fonds rachetés. Le projet de numérisation du fonds Sygma par Corbis débute en 2002. En 2004, un budget spécifique est alloué à l'editing et à la conservation de ce fonds : The Sygma Preservation and Access Initiative⁴²⁰. Entre 2004 et 2009, les éditeurs de Corbis en charge du fonds Sygma réalisent un nouvel editing de celui-ci : ils reprennent l'ensemble des images présentes et proposent une nouvelle sélection de photographies à la vente, fonction des ambitions et projets de Corbis et les numérisent. Afin d'éviter les doublons, d'enlever les images jugées inutiles et de créer le moins de disparités possibles dans l'editing, ils veillent, par ailleurs, au « nettoyage » de la première base numérique, mise en place en 1994-95 par l'agence Sygma elle-même. Dans ce cadre, il s'est, de plus, avéré nécessaire de reclasser la plupart du fonds. Selon la législation française, les photographies appartiennent aux photographes si bien qu'en rachetant le fonds Sygma, Corbis a fait l'acquisition de la structure mais a dû négocier les droits d'exploitation de leurs images avec chaque photographe ou ayant droit pour respecter le droit d'auteur français. Le classement initial – numérique pour le noir et blanc et thématique pour la couleur – est alors abandonné au profit d'un nouveau classement par auteur, qui facilite la mise en place de ces contrats d'exploitation et démantèle, par conséquent, l'ancienne organisation du fonds⁴²¹.

419 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009, p. 150-181.

420 <http://corporate.corbis.com/news/press-releases/2009/corbis-opens-sygma-preservation-and-access-facility/>.

421 Ce choix s'est appliqué aux fonds conséquents qui composent cet ensemble : fonds des agences Sygma, Kipa, TempSport. Pour les fonds moins volumineux, tels que celui d'Apis et Europress, ils ont été conservés dans leur classement d'origine.



Photographies des locaux Corbis Sygma, Paris, en 2009.

On distingue ainsi le fonds argentique, qui correspond aux images dans leur matérialité originale (négatifs, planches contact, diapositives, etc.), de la base de données numérique, dématérialisée, constituée par les images éditées et numérisées du fonds argentique et/ou des images nativement numériques éditées par Corbis. L'argentique requiert des conditions de conservation précises aussi bien du point de vue technique (température, hygrométrie, espace, etc.) que du point de vue de l'organisation et du classement. En 2007, la direction de Corbis annonce la construction d'un centre de préservation spécifique pour le fonds argentique Sygma. Conçu avec l'aide d'Henry Wilhelm et construit par la société Locarchives⁴²², ce centre d'archives est inauguré au printemps 2009 (le 15 mai) (figures p.180).

La prise en charge du fonds de l'une des trois plus grandes agences françaises de photojournalisme a fait l'objet d'une large communication tant sur la mise en place du projet *Sygma initiatives* que sur la conception du centre d'archives spécialement consacré à ce fonds, en insistant sur la dimension culturelle d'une telle entreprise. Le communiqué de presse⁴²³ de l'inauguration du « centre de préservation et d'accès à Sygma » annonce ainsi :

« Le nouveau site situé près de Paris conservera l'extraordinaire collection Sygma pendant des siècles et offrira un accès aux photographes, chercheurs, iconographes, historiens et créatifs du monde entier. PARIS (15 mai 2009) – Corbis (www.corbis.com), fournisseur de ressources visuelles pour la communauté créative [...] Aboutissement de plus de cinq ans de travail, le centre de préservation et d'accès Sygma est la garantie que les 50 millions de négatifs, tirages, films inversibles et planches contact de la collection seront soigneusement conservés et facilement accessibles pour les photographes, chercheurs, iconographes, historiens, ainsi que les éditeurs et directeurs artistiques. »

Cinq ans de travail, cinquante millions de documents, huit cents mètres carrés de surface d'archivages, sept mille mètres linéaires, plus de dix mille photographes et contributeurs, indique ce document promotionnel⁴²⁴. La valeur culturelle attribuée à un tel fonds de photographies d'agences repose sur la renommée internationale de Sygma ainsi que sur la quantité de fonds d'autres

422 <http://www.locarchives.fr/solutions/references-clients-locarchives.html>.

423 www.locarchives.fr/pdf/communique_corbis_21_02_07.pdf.

424 La vidéo promotionnelle de l'inauguration le 15 mai 2009 du site Garnay transmet les ambitions qui soutiennent un tel projet et donne une idée des locaux mis en place pour la conservation du fonds photographique (salles et classements de l'archive argentique) : http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=cykhdTvoaQ.



Centre d'archives de Corbis Sygma à Garnay. Captures d'écran de la vidéo de promotion de Corbis « Corbis Opens Sygma Preservations and Access Facility in Garnay, France » à 30' et 1mn 53' ; photographie.

agences plus petites et moins puissantes que la direction de Sygma a rachetés au cours de son histoire :

« Sygma est l'une des plus grandes collections de photographies de reportage. Elle constitue un témoignage historique inestimable sur les grands personnages et événements de la France, de l'Europe et du monde. Elle est composée de neuf collections distinctes qui ont pris naissance au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Certaines des photographies des années 50 et 60 proviennent des agences Apis, Universal Photo, Interpress, Spitzer, Reporters Associés et d'autres. Les collections des années 70 et au-delà comprennent les fabuleuses photographies de news, magazines, photojournalisme, célébrités et portraits de l'agence Sygma, ainsi que des images de plateaux de télévision et de cinéma de Kipa, et des événements sportifs de Tempsport. »

À quoi s'ajoute le petit fonds Gamma des photographes ayant suivi Hubert Henrotte avec leurs photographies personnelles lors de la scission d'avec Gamma, en 1973. Les cahiers d'enregistrement des films à Gamma ont été recopiés à la main, ce double permettant l'exploitation de cette partie du fonds par Sygma (figures p. 182).

En 2009 et 2010, plusieurs échanges ont eu lieu entre les étudiants du Lhivic et des éditeurs impliqués dans *The Sygma Preservation and Access Initiative*. Ils ont d'abord pris la forme de rencontres avec Sébastien Dupuy, rédacteur en chef des collections et photographes Sygma Initiative chez Corbis et Vincent Motron, rédacteur et éditeur photographie du fonds Sygma. Une visite du site de conservation des archives argentiques du fonds Sygma, mis en place par la société Corbis à Garnay, a ensuite eu lieu le 8 juin 2009.

Suite à ces premiers échanges collectifs, le travail s'est poursuivi de façon plus individualisée avec Sébastien Dupuy. Estelle Blaschke a restitué dans sa thèse consacrée à la gestion et la diffusion numériques des archives visuelles, les enjeux et les questions soulevées par la numérisation d'un tel fonds⁴²⁵. J'ai pour ma part pu travailler sur les parties indexées « Mai 68 » dans l'ensemble du fonds. Les événements du printemps 1968 ont eu lieu cinq ans avant la fondation de cette agence. Les photographies exploitées par Corbis Sygma

425 Estelle BLASCHKE, *Photography and the Commodification of Images. From the Bettmann Archive to Corbis (1924-2010)* [La Photographie et l'industrialisation des images], thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011, 280 p. Jury : Matthias Bruhn, François Brunet, André Gunthert, Olivier Lugon, Michel Poivert. En ligne : <http://issuu.com/lhivic/docs/blaschke>. Compte-rendu d'André Gunthert, L'Atelier des icônes, Culture Visuelle, 15 décembre 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/2252>.



1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100
1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100
1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100
1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100

Photographies des cahiers d'enregistrement de Gamma recopiés à la main pour Sygma. Fonds Corbis Sygma. Photocopie de ceux de Gamma. Archives Fondation Caron.

proviennent ainsi principalement des parties de fonds des agences Apis, Reporters Associés et Gamma, récupérées par Sygma. La consultation des photographies de Mai 68 exploitées par Sygma s'est ainsi faite dans le cadre de son exploitation *a posteriori* par l'agence Corbis. De nombreuses conversations explicatives avec Sébastien Dupuy ont été particulièrement bienvenues et indispensables pour comprendre les logiques professionnelles à l'œuvre dans la gestion de ce fonds de photographies d'agences⁴²⁶. La prise de note visuelle/photographique de ce matériel – principalement iconographique dans un premier temps – était autorisée. La consultation d'autres documents de fonctionnement de l'agence (fichier d'indexation des reportages de l'agence Apis ; fiches cartonnées de ce fichier ; cahiers d'enregistrement des reportages Gamma puis Sygma ; textes des rédacteurs ; plaquettes promotionnelles de l'agence ; documents internes à l'entreprise quant au fonctionnement de la photothèque ;...) ainsi qu'un travail collaboratif avec S. Dupuy ont constitué un second temps de travail, complété par plusieurs visites dans le fonds d'archives argentiques conservé à Garnay⁴²⁷.

b. Fonds de l'agence Sipa Press

Fondée par Göksin Sipahioglu en 1969 et officialisée en 1973, l'agence Sipa est sous la direction de Béatrice Garette (directrice, administration) et Mete Zihnioglu (directeur général adjoint Sipa Press, rédaction et véritable mémoire de l'entreprise) en 2009⁴²⁸.

• Une agence de photographies en activité

À la différence de Corbis Sygma, Sipa Press est une agence photographique en activité en 2009 : à la gestion, la diffusion et l'exploitation de son fonds d'archives s'ajoutent la production et la gestion quotidiennes de reportages photographiques sur l'actualité. La gestion d'images à flux tendu implique leur editing et leur vente au quotidien. Sipa Press gère, par ailleurs, les photographes sur le terrain : Mete Zihnioglu annonce vingt cinq à trente photographes en activité en 2009. L'agence fonctionne sept jours sur sept, en fonc-

426 Qu'il soit ici de nouveau chaleureusement remercié pour cette aide précieuse.

427 « Agences photographiques et matérialité de l'image. L'exemple du fonds Sygma », intervention dans le séminaire d'André Gunthert, Paris, INHA, avec Sébastien Dupuy – rédacteur en Chef, Collections et Photographes, Sygma Initiative, agence Corbis – en mai 2011.

428 Un premier entretien pour travailler sur le fonds Mai 68 de Sipa Press s'est fait le 14 décembre 2009 au sein des locaux de l'agence. Mes remerciements vont à Jacky Perrault, alors éditeur au sein du projet *Sygma initiatives* à Corbis, pour son aide dans cette démarche.

tion de l'actualité. L'entreprise est soumise à un raisonnement pragmatique et à des logiques de vente liés à ce rythme : le travail des éditeurs et la gestion du commerce avec la presse, au jour le jour, sont primordiaux. L'editing est différent selon les thèmes abordés et les types de presses (actualités, people, sport etc.). Il est également fonction de la destination des images, avec un traitement différent pour la presse papier et pour le web. Une telle répartition suppose, par conséquent, différentes rédactions et différentes stratégies au sein de Sipa Press. Certains *scoops* ne sont pas immédiatement proposés aux rédactions presse et font l'objet de négociations. L'agence compte trois éditeurs et de nombreux rédacteurs ; l'entreprise semble compter autour de 50 à 70 collaborateurs.

Pour l'offre de photographies à destination des rédactions de la presse papier, quelques exemples d'images de la sélection faite⁴²⁹ sont imprimés et reproduits sous forme de petits dossiers papier⁴³⁰. Ces échantillons visuels de ce que l'agence propose pour une actualité sont envoyés ou emportés par les vendeurs aux différentes rédactions presse. Tous les documents (numériques ou papiers) portent le logo Sipa Press. Cette stratégie de vente repose sur l'idée que la trace physique et la manipulation de ces versions papier facilitent la mémorisation par les rédactions presse des images proposées. Confrontées à un flux d'images considérable, il leur est devenu impossible de voir « la bonne photo » dit Mete Zihnioglu. Les dossiers sont réalisés par demi-journée (un le matin ; un l'après-midi) et sont à la disposition des vendeurs à l'agence. Une double page vide signifie à l'équipe que tous les exemplaires d'un dossier ont été distribués. Les vendeurs peuvent alors demander de nouveaux tirages de certains sujets s'ils jugent que c'est pertinent pour leur travail. Les sujets *people* sont les plus nombreux⁴³¹. Par ailleurs, Sipa assure la diffusion en France des images de l'Agence Press avec laquelle elle a passé un accord. Si elle double un sujet, Sipa Press assure alors la diffusion de ses propres photographies dans le monde, hors la France, marché pour lequel elle sert

429 Elles sont majoritairement en couleur en 2009.

430 Ils se présentent sous la forme d'une feuille A3 pliée en deux pour former une pochette qui contient ainsi quelques feuilles A4, correspondant aux tirages (souvent de simples photocopies couleur).

431 Par exemple, le 14/12/09 (en fin d'après-midi), jour de ce premier entretien, les sujets proposés sont : l'agression de Berlusconi ; le médecin chirurgien de Johnny Halliday ; Israël / Palestine ; Cuba ; Sommet de Copenhague sur le changement climatique ; Johnny Halliday : la photo de son départ à L.A. a été retrouvée et est mise en attente, en fonction des demandes à venir de la presse.

d'intermédiaire à la diffusion des images d'AP sur ce sujet.

Les murs de la salle de travail (principalement en *open space*) et les quelques bureaux fermés, dans lesquels s'empilent les trophées des prix de photojournalisme, sont couverts de coupures de presse ; unes et autres coupures de publications de photographies exploitées par l'agence. Différentes publications presse, françaises comme étrangères, envahissent les locaux : un portant pour la presse quotidienne et hebdomadaire est installé à proximité des bureaux des deux directeurs et des piles de publications jonchent de nombreux bureaux. Celles-ci sont soigneusement feuilletées par certains membres du personnel, chargés de repérer des photographies du fonds Sipa Press qui auraient été publiées mais n'auraient pas été correctement créditées ni payées. Sipa Press est une grosse rédaction. Pour ses directeurs, les liens entre ces images de presse et la mémoire des événements historiques est une évidence : les agences de photographies sont des gardiens de la mémoire historique et culturelle.

- **Visite rapide des archives**

En 2009, Sipa annonce douze mille photographes en diffusion et vingt millions d'images. Un reclassement des archives par photographes, à l'image du choix fait par Corbis dans le cadre du projet *Sygma Initiative*, semble inenvisageable pour le fonds de Sipa Press. Les archives matérielles sont conservées dans le même bâtiment, porte de Saint-Cloud ; locaux dans lesquels l'agence est implantée depuis vingt ans. Les bureaux sont installés au deuxième étage. Les fonds d'archives sont principalement conservés au sous-sol (surnommé le bunker et fermé par une porte de chambre forte) et au troisième étage pour les fonds les plus mobilisés. Cette salle immense est équipée de plusieurs *cardex* pour le classement des images produites par Sipa et accueille, de plus, d'autres fonds acquis par l'agence, conservés dans leur classement d'origine. L'ensemble traduit une utilisation massive des documents iconographiques. Le matériel est assez abîmé, vieux parfois. Il est évident qu'il est beaucoup et souvent manipulé. Le désordre ambiant témoigne de ce que ce n'est pas là un centre d'archives à vocation de conservation patrimoniale mais bien le fonds de commerce d'une entreprise en activité.

Les salles en sous-sol – le « bunker », système assez labyrinthique de caves,

achetées au gré des besoins de stockage⁴³² – contiennent une importante quantité de rangées de boîtes d’archives. Lors des rachats de fonds photographiques, les archives sont conservées en l’état et leur rangement est fonction de leur état d’origine : ils s’empilent les uns sur les autres. Quand un reportage « remonte », c’est-à-dire est utilisé, un numéro lui est réattribué par rapport à son utilisation par Sipa Press.

La conservation des fonds argentiques est l’une des préoccupations de Sipa Press qui observe avec intérêt les choix d’archivage soigné donc coûteux – un entrepôt spécifique à Garnay – faits par la concurrence, Corbis Sygma⁴³³. Questionner la validité, la rentabilité et la fonctionnalité d’un tel choix confirme combien le problème de stockage et de la bonne conservation des fonds matériels de photographies argentiques est au cœur des préoccupations de ces entreprises⁴³⁴.

Enfin, une salle entièrement vitrée – bloc informatique au cœur de la salle des bureaux à l’étage, visible de tous avec badge magnétique à l’entrée – réunit tous les serveurs et le matériel numérique de l’entreprise : matériel de stockage et de sauvegarde mais aussi de transmission et de réception des données. Mete Zihnioglu conserve (comme archive et relique) le premier disque numérique de l’agence ainsi que la machine pour le lire (qui ne fonctionne cependant plus), matériel qu’il date de 1994⁴³⁵.

- **Accès aux fonds et matériel consulté**

Le fonds Mai 68 de Sipa Press a été constitué après les événements de Mai 68 (l’agence est fondée en 1969). Il se compose principalement des photographies prises par Göksin Sipahioglu lui-même lors des événements en tant que correspondant pour le quotidien turc *Hürriyet*. Les rachats *a posteriori* de certains fonds Mai 68 (tels que le fonds couleur du photographe Hubert Le Champion) complètent ce fonds principal. La consultation des photographies

432 Acquisitions de fonds et productions de l’agence.

433 En 2009, Gamma est en grande difficulté. François Lochon rachète l’agence en 2010. Cf. Michel PUECH, « Un patron-photographe à l’agence Gamma-Rapho », À l’œil, 25 avril 2010. <http://www.a-l-oeil.info/blog/2010/04/25/un-patron-photographe-a-lagence-gamma-rapho/>.

434 Le site de conservation à Garnay est toujours dans l’incertitude de son devenir en 2015.

435 Ce premier disque numérique de l’entreprise est un disque dur doré, d’une circonférence proche de 70 cm et composé de quatre disques en métal type « vinyles » mais plus épais et reliés entre eux.



Photographie de l'agence Sipa Press, Porte de Saint-Cloud, Paris, en 2010. Capture d'écran, 35mn58 du documentaire de Patrick CHAUVEL, Antoine NOVAT, *Rapporteurs de guerre*, Paris, MK2Doc, 1998, moyen-métrage, 34mn 13'. Photographie de Laurent Troude, octobre 2012.

de Mai 68 exploitées par Sipa s'est faite dans le cadre de l'exploitation *a posteriori* des photographies comme archives par Sipa Press.

Ferit Düzyol est l'éditeur et responsable du fonds Göksin Sipahioglu, et mon principal interlocuteur. Quatre cents images numérisées et disponibles dans la base sont le résultat de son editing du fonds Göksin Sipahioglu de Mai 68 en 1998. Ferit Düzyol les a légendées lui-même en se renseignant sur les événements. Il est attaché au principe de la belle photographie, un peu moins sensible au processus de prise de vue du photographe (comme la façon de tourner autour d'un sujet, par exemple, en partie lisible dans les planches contact). Celles-ci sont compilées, accompagnées des négatifs des films noir et blanc du photographe, dans deux gros classeurs : « Mai 68 I » et « Mai 68 II ».

Pour l'éditeur Ferit Düzyol, les photographies de Sipahioglu sur Mai 68 ont véritablement commencé à circuler à partir de 1998, après son propre travail d'editing et, par conséquent, de mise en valeur du fonds à l'occasion des trente ans des événements. Auparavant, Sipahioglu était essentiellement connu par le milieu professionnel comme directeur d'agence. La publication en 2008 de son livre *Mai 68. L'histoire en photo* consacre ensuite son travail de photographe⁴³⁶.

Des discussions, notamment sur l'usage de la couleur dans le photojournalisme en 1968 et sur certaines images publiées et créditées Sipa press observées dans la presse magazine de 2008, ont conduit à la consultation de deux autres fonds acquis *a posteriori* par l'agence pour enrichir sa photothèque en images de Mai 68 : l'editing numérisé des photographies (principalement couleur) de Hubert Le Champion ainsi que les photographies (noir et blanc) de Philippe Johnson⁴³⁷. Hubert le Champion travaille vraisemblablement à l'agence Reporters Associés en 1968. En vente sur la base d'exploitation Sipa Press, ce fonds comprend quarante huit images numérisées dont trente-huit sont en couleur⁴³⁸ et dix en noir et blanc. Elles couvrent plusieurs semaines de Mai 68

436 Göksin SIPAHIUGLU, *Mai 68. L'histoire en photos*, Paris, Scali, 2008. Publié sous la direction de Bernard Siegel, préface de Bernard Kouchner (ministre des Affaires étrangères), avant-propos de Jean Bertolino.

437 L'éditeur n'a pas su dater ces rachats.

438 Hubert Le Champion ne fait pas partie des photographes les plus connus de Mai 68 et n'apparaît pas dans le choix de photographes publiés dans le chapitre « Oser la couleur » du magazine *Photo* 1978 « Spécial les inédits de mai 68 » (avec Bruno Barbey, Patrice Habans, Claude Dityvon, Michel Piquemal).



« Photos Goskin Sipahioglu Planches contacts n&b négatifs
 Mai 68 I. de n°2048 à 2092 ; + n°3235: conf. de presse de De Gaulle ;
 + sans n°: repro coupure de presse ; (n°2090, 3 = pas de 1, et 2) »
 « Mai 68 II. n°93 944 945 puis de 986 à 1010 Manquent 989 1001 »

et l'editing montre une sélection d'ordre narratif par rapport aux événements. Datées « 05 1968 » dans la base de Sipa, ces approximations temporelles se retrouvent dans leurs occurrences éditoriales, notamment dans le hors-série de mars-avril 2008 du *Monde* 2⁴³⁹.

Le photographe amateur Philippe Johnson travaillait, quant à lui, au quartier latin pendant les événements de Mai 68 qu'il a photographiés depuis sa fenêtre (figures p. 193). Ses bandes de négatifs⁴⁴⁰ sont soigneusement numérotées (bandes de 2770 à 2967 soit quarante et une planche contact). Une partie de ces photographies a été publiée dès 1968, avec un accent mis sur leur valeur documentaire :

« Le film des événements du 3 mai au 16 juin 1968 »

« Ce qui arrive sur cette planète n'est que voulu, consciemment ou non, par ses habitants. Quand bien même ils se justifient les uns et les autres au nom d'une théorie politique, d'un programme économique ou social. En publiant ces 94 *documents*, nous avons essayé de *rester objectifs*, au-delà de la couleur des partis politiques. Nous voulons *simplement*, grâce à ce dossier, *informer* tous ceux qui ont vécu cette révolution, parfois sans la voir...⁴⁴¹ ».

La minutie des archives a été un autre argument pour son rachat par Sipa, qui en gère la diffusion, après avoir fait les planches contact nécessaires à son exploitation : les traces d'editing (crayon gras rouge) restent relativement sobres et correspondent visiblement à un seul editing. Ce matériel semble assez peu manipulé aujourd'hui. Ces achats indiquent que l'iconographie de Mai 68 est suffisamment rentable pour justifier l'investissement (achat, editing, indexation, archivage) dans d'autres fonds photographiques des événements.

439 *Le Monde* 2 hors série de mars avril 2008, p. 15 (x2) ; p. 26 ; p. 29 ; p. 48 ; p. 51 (n&b). Intitulé « 1968 Révolutions », la conception de ce hors-série traduit une volonté certaine d'originalité dans l'approche des événements, lisible notamment dans le choix du traitement de l'ensemble de l'année 1968, dans l'adoption d'une perspective internationale et dans la construction thématique du numéro (« révolutions sociales », « révolutions politiques », « révolutions culturelles »), qui facilite les comparaisons par pays. Recourir au fonds couleur Hubert Le Champion participe de cette tentative de renouvellement du traitement médiatique (à l'iconographie majoritairement en noir et blanc) lors de ce quarantième anniversaire de Mai 68. La rédaction (qui utilise plusieurs fonds d'images : Sipa press, Getty Images, Magnum,...) ne met cependant pas en scène la présence de cette iconographie moins connue des événements (pas de discours sur l'inédit, par exemple). Cf. partie 3, chapitre 8.

440 Pellicules Ilford FP3 fine grain panchromatic, noir et blanc.

441 Edouard DEJAY, Philippe JOHNSON, Claude MOLITERNI, *Paris mai juin 1968, 94 documents*, Paris, Éditions S.E.R.G., 1968. Présentation de Claude Moliterni, datée « Paris, le 18_6_1968 ». Je souligne.



No. 418471 001 - Date: 30/05/1968 - Credit: LZ CAMPION/SIPA
Media: P&W - P&W 62 - Pan-Rotation sans autres Brevets
Caption: PARIS - Rue 69 - Manifestation aux portes de la Sorbonne

Sipa Press



**RÉVOLUTIONS
POLITIQUES**

En France, les accords
de Grenelle inaugurent
un nouveau dialogue
social, dans le rat,
les étudiants quittent
le stade
et le accord
de consommation.
Aux Etats-Unis, le rêve
de Martin Luther King
est accompli.

Photographie couleur de Hubert le Campion, Mai 68. Et sa publication dans Le Monde 2
Hors série, mars-avril 2008. Fonds Sipa Press.

À la consultation de ces éléments iconographiques se sont ajoutées celles des livres de G. Sipahioglu, notamment *Mai 68. L'histoire en photo* (2008), de Philippe. Johnson (1968) et de photocopies de photographies. Il a été possible de photographier le matériel mis à ma disposition ainsi que de disposer d'une série de scans en basse définition d'une sélection des photographies numérisées de Sipahioglu.

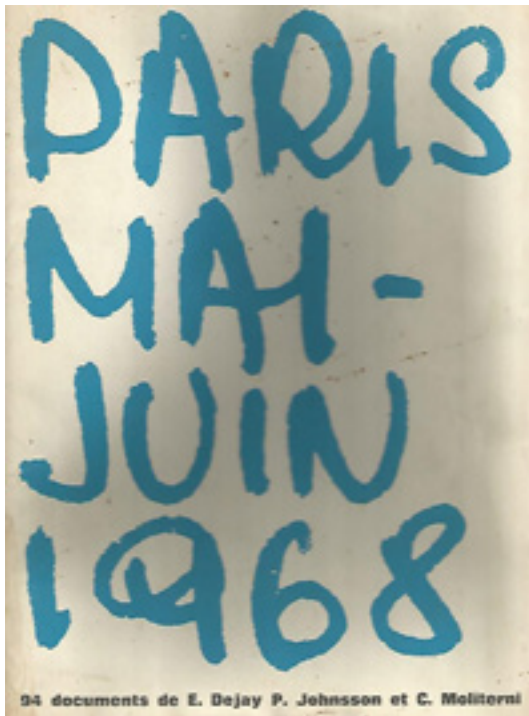
- **Le fonds Mai 68 de Göksin Sipahioglu**

C'est le fonds Mai 68 principalement valorisé et exploité par l'agence Sipa Press. Directeur de l'agence, Göksin Sipahioglu rejoint par ailleurs la figure professionnelle du photojournaliste de terrain : les photographies qui attestent de son tabassage en Mai 68 sont mises en avant dans l'editing et fonctionnent comme des éléments clés de l'adéquation du photographe au mythe. Alors qu'il est correspondant pour le journal *Hürriyet*, les images de Sipahioglu sont en partie diffusées par l'agence Gamma en 1968 ; ses initiales apparaissent dans les cahiers d'enregistrement de l'agence. En 1969, Il travaille ensuite à l'agence Vizo. C'est ensuite sa propre agence qui gère et exploite son matériel iconographique⁴⁴².

Le premier corpus de travail qui m'est proposé correspond aux quelques quatre cents images éditées (choix, légende), indexées, numérisées et proposées à la vente sur le site de l'agence. Réflexe professionnel caractéristique qui considère que l'intérêt de la photographie réside en elle-même et non dans sa matérialité ni ses usages, j'aurai accès au matériel argentique sur ma demande (deux classeurs de PC et négatifs). Ces 408 photographies sont classées dans la base de données par auteur – le numéro d'auteur de Sipahioglu étant le 0000285. Certaines légendes sont en anglais visant une diffusion internationale des images. Ce travail numérique a permis de récupérer des images que la prise de vue rendait difficilement lisibles (par trop de contrastes, par exemple).

Les photographies sélectionnées, dont les légendes sont inégalement développées et parfois très succinctes, sont de bons embrayeurs de narration, propices à l'anecdote ; par exemple

442 Michel PUECH, « Göksin Sipahioglu, un pape de l'image à Perpignan », À l'œil, 5 juin 2008, <http://www.a-l-oeil.info/blog/2008/06/05/goksin-sipahioglu-un-pape-de-l%E2%80%99image-a-perpignan/>.



Photographies de pages du livre de Édouard DEJAY, Philippe JOHNSON, Claude MOLITERNI, Paris mai juin 1968, 94 documents, Paris, Éditions S.E.R.G., 1968. Fonds Sipa Press.

Deux gros classeurs Mai 68 compilent, par ailleurs, les planches contact dans des pochettes perforées en plastique, les bandes de négatifs correspondants dans des pochettes cristal qui leur sont associées. Rangés, ils forment un matériel relativement fiable au contraire des diapositives couleur, « éparpillées au troisième étage » et dont l'attribution pose problème. Des coupures de presse, leur photocopie ou des photographies légendées qui correspondent à une image de la PC l'accompagnent souvent sans que la source de la coupure ou le titre de la publication dans laquelle l'image est parue ne soient systématiquement mentionnés⁴⁴³. Comme les autres photographes de presse de la période, Sipahioglu utilise plusieurs boîtiers d'appareil – comme l'atteste la photographie de Sipahioglu blessé, bardé de ses différents appareils. Une même planche contact peut donc correspondre à des moments différents, le photographe ayant pu terminer un film commencé la veille. Les négatifs indiquent l'usage (attendu) de la pellicule Kodak TRI X PAN, pour le noir et blanc.

Les archives Mai 68 de Sipahioglu portent les traces observées sur l'ensemble des fonds d'archives d'agence consultés. Les traces d'editing traditionnelles marquent le matériel (nombreuses annotations, recadrages, indications sur *post it*, tag « Sipa Online », etc.) et trahissent une utilisation répétée de ce fonds. Ce matériel semble avoir été beaucoup manipulé comme en atteste son désordre manifeste. Les numéros des planches contact sont aléatoires et confus : ils ne se succèdent pas selon l'ordre chronologique des événements (il n'existe apparemment pas de carnet d'enregistrement de ces films) et ne correspondent pas non plus à l'ordre d'arrivée des films en agence. Sipahioglu n'était pas soigneux et il n'hésitait pas, en tant que patron d'agence, à refaire faire, par ailleurs, ses planches contact à chaque fois qu'il le lui semblait nécessaire, le labo étant sous ses ordres. Sur les PC, l'ordre numérique des vues par bandes de négatifs n'est pas respecté non plus. Les dates de prise de vue des photographies ne figurent pas sur les pochettes cristal de négatifs et ne sont pas fiables sur les PC qu'il est parfois difficile de dater. Il est impossible de reconstruire la chronologie des prises de vue ni même de celle des événements tant les films sont désorganisés.

443 Des coupures de presse de publications des photographies en 1968 sont parfois accrochées aux planches contact dans les classeurs : *Bunte*, 22 mai 1968 ; l'hebdomadaire *Le Soir illustré* n°1875, 30 mai 1968 ; l'hebdomadaire *Le Patriote illustré* n°23, 9 juin 1968, par exemple.



Photographies de Mai 68 de Göksin Sipahioglu : barricade la nuit du 10 mai, PC n°2057 ; Paris, Rue des Saints Peres, 11 juin 1968 ; Mai 68. Fonds Sipa Press.

L'éditeur s'appuie sur d'autres ressources pour clarifier et dater les images qu'il édite. C'est souvent par recoupement qu'il procède. Ferit Düzyol est un puriste : soigneux, il est soucieux d'une datation convaincante quand bien même le chemin pour y arriver est complexe. Il se passionne pour ce fonds et se construit une culture rapide sur les événements de Mai 68 (il souligne le fait que certains soirs, les délais d'impression des journaux sont bouleversés).

c. Fondation Gilles Caron

Fondée le 19 décembre 2007 sur une initiative familiale – sa veuve Marianne Caron-Montely, présidente ; son gendre Louis Bachelot, directeur ; et ses filles Marjolaine et Clémentine, membres fondateurs⁴⁴⁴ –, la Fondation Gilles Caron se consacre à la conservation et à la valorisation du travail de ce photographe :

« 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 presse⁴⁴⁵. »

Ce fonds d'archives est très différent des deux précédents. La fondation se concentre sur un photographe de presse autour du travail duquel elle réunit le plus de documentation possible ; la démarche ne relève pas seulement de l'exploitation du fonds de photographies. Le matériel comporte des documents iconographiques et textuels. Les membres de la Fondation ont en effet choisi de conserver tout ce qui a trait au photographe : films ; planches

444 Cf. le site de la Fondation : <http://www.fondationgillescaron.org/fondation-gilles-caron.html>. Marianne Caron-Montely, présidente ; Marjolaine Bachelot-Caron, artiste contemporain et illustrateur de presse ; Clémentine Caron Seguin, institutrice ; Franck Séguin, rédacteur photo ; Christine Cibert, secrétaire, commissaire d'exposition indépendante ; Louis Bachelot, artiste contemporain et illustrateur de presse, directeur.

445 <http://www.fondationgillescaron.org/fondation-gilles-caron.html>.



Planches Contact de Mai 68 de Göksin Sipahioglu avec traces d'édition. Fonds Sipa Press.

contact ; carnets ; notes personnelles ; correspondances (avec différents professionnels ou personnelles) ; coupures de presse conservées par Gilles Caron ;... De même, elle collecte et conserve les publications presse et les occurrences publiées des images du photographe ; les justificatifs de presse ; éditions et livres de photographies ; entretiens ; documents de préparation d'expositions ;... Ces archives concernent, par conséquent et par ricochet, les agences – principalement Apis et Gamma – et les rédactions presse pour lesquelles le photographe a travaillé. Plusieurs contacts avec des éditeurs de l'agence Gamma pour négocier un accès éventuel aux fonds de photographies Mai 68 de cette agence ont été infructueux. Le fonds Gilles Caron réuni par la Fondation s'est donc avéré particulièrement précieux pour comprendre un peu du fonctionnement de Gamma, l'une des agences de photographies les plus importantes sur le marché lors des événements du printemps 1968.

Ainsi minutieusement constitué, ce fonds d'archives permet, en effet, de travailler avec précision sur les photographies de Gilles Caron⁴⁴⁶ et de comprendre des pratiques professionnelles peu connues, régulièrement soumises aux mêmes récits historiographiques ; autrement dit, de construire – ou d'amorcer – une vision plus complexe et plus consistante aussi bien de la profession photojournalistique que du photographe lui-même⁴⁴⁷ (cf. figures p. 199).

d. Fonds de la photographe et théoricienne de la photographie Gisèle Freund (1908-2000), conservé à l'IMEC de Caen⁴⁴⁸

Photographe de presse et membre de Magnum, Gisèle Freund est un témoin précieux des pratiques photographiques de son époque. Son fonds réunit des témoignages de sa pratique, des correspondances avec différents professionnels, des documents techniques tels que les justificatifs de presse, tableau de tarifications, commandes etc. Elle a été, par ailleurs, très active quant à la reconnaissance institutionnelle de la photographie à partir des années 1970 et son inscription progressive dans le champ culturel français⁴⁴⁹.

446 Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013.

447 CR détaillé et inventaire des documents consultés reproduit en annexe.

448 <http://www.imec-archives.com/>. Processus de numérisation et restauration du fonds : <http://www.imec-archives.com/les-collections/restauration-photos-gisele-freund-rmn/>.

449 La photographe ne date en général pas et ne source pas les documents qu'elle conserve ou alors ponctuellement (coupures de journaux, ses propres tapuscrits etc.). Le fonds a, par



Photographies des locaux de la Fondation Gilles Caron, Dijon, 2010.

- **Matériel consulté**

Ces archives encore en cours d'inventaire ont pu être consultées à titre exceptionnel pendant trois jours du 24 au 27 août 2010 après une première visite en juillet 2010. Ce travail s'est concentré sur les éléments concernant le parcours de photographe de presse de Gisèle Freund.

Trois boîtes d'archives papier⁴⁵⁰ qui, d'après le pré inventaire, contenaient des textes en rapport avec le photoreportage et des manuscrits. Le fonds n'étant que peu classé, elles contenaient différents documents désordonnés : très nombreux tapuscrits⁴⁵¹, éléments de correspondances, fascicules, cartons d'invitation à des expositions ou autres manifestations culturelles et mondaines, etc. Quelques ensembles un peu plus thématiques se détachaient parfois. D'autre part, plusieurs revues spécialisées auxquelles il est rare d'avoir accès étaient conservées sous leur forme originale et en bon état : *Camera* ; *Journalistes, Reporters, Photographes* ; numéro spécial de *Paris Match* année 1968 publié début janvier 1969 ; numéro spécial de *Life* année 1968 publié fin décembre 1968 ; le Hors Série spécial Photo n°1 du *Nouvel Observateur* en 1977, etc.

- **Importance de la bibliothèque de Gisèle Freund pour l'histoire de la photographie**

Gisèle Freund conservait beaucoup et vivait à l'échelle du monde, sur plusieurs continents. Elle possédait ainsi une riche collection de revues spécialisées en photographie, dans plusieurs langues différentes, sans former cependant de collections complètes (il manque souvent de nombreux numéros⁴⁵²). Lectrice assidue de ces revues, Gisèle Freund possédait, de plus, les numéros auxquels elle avait participé (publication de ses photographies, de ses reportages ou de ses textes sur la photographie). Encore peu ou pas systématiquement conservées par les institutions⁴⁵³, ces revues spécialisées jouent un rôle déterminant dans la circulation et la diffusion des idées autour de la photo-

ailleurs, un côté très répétitif. En particulier, du point de vue de ses propres écrits (articles ou livres) qui existent souvent en de très nombreuses versions à différentes étapes de traductions ou traduits en différentes langues, etc. Ils sont en général sans date ni lieu et sans indication de destinataires.

450 Cotes B6, B7, B30.

451 Textes écrit à la machine à écrire, synthèses de ses notes.

452 Cf. listing des revues élaboré par Lorraine Audric.

453 Bibliothèques, lieux consacrés à la photographie.

graphie et dans l'institutionnalisation culturelle du médium. Les différentes revues de photographie lancées ou tentatives (avortées rapidement parfois) de la période 1965-85 figurent ainsi dans le fonds. Et ce, pour différents pays et continents (France, Allemagne, Espagne, USA, Mexique, Argentine, Japon,...). Elles constituent en soi un témoignage important de l'activité éditoriale autour de la photographie ainsi que de sa constitution en objet culturel majeur à cette époque⁴⁵⁴.

Les nombreux livres de photographie constituent l'autre intérêt de la bibliothèque de Gisèle Freund, en particulier pour ce qui est des publications des années 1960-75-80 qui marquent les débuts de l'institutionnalisation de la photographie dans le champ culturel français. Éditions à tirage réduit, aujourd'hui souvent difficiles à trouver, ces livres ont marqué l'histoire de la photographie. La photographe en a acquis de nombreux à l'époque : édition originale du livre des photographes Raymond Depardon, David Burnett et Chas Gerretsen sur le coup d'état d'Augusto Pinochet et la fin du régime de Salvador Allende au Chili, en septembre 1973 : *CHILI*, Paris, publication Gamma, 1973, par exemple⁴⁵⁵.

- **Conservation, patrimonialisation et exploitation de la photographie**

La photographe conservait, par ailleurs et avec soin, tout ce qui concernait la vie culturelle du médium photographique ; en particulier pendant la période des années 1960-80, encore mal connue du point de vue de l'histoire de la photographie en France (fascicules, revues, livres sur la conservation des photographies, programmes ou cartons d'exposition, articles de presse, etc.). Beaucoup de ces documents concernent son propre travail, raison principale de leur collecte. Cependant, ils sont autant de traces de la valorisation ou du dédain dont la photographie a fait l'objet à ces époques.

Elle-même écrit plusieurs textes sur les questions de conservation et d'exploitation des fonds photographiques et rédige des synthèses des différentes initiatives qui favorisent et participent à la patrimonialisation du médium :

454 Pour un historien de la photographie, le fonds Gisèle Freund peut, par ailleurs, réserver des « hasards heureux » et permettre d'accéder à certaines publications déterminantes pour une recherche : les numéros spéciaux Mai 68 de *Paris Match* et *Life* faisaient tous deux parties des séries de numéros disparates de l'un et l'autre magazines que G. Freund avait conservés, par exemple.

455 Raymond DEPARDON, David BURNETT, Chas GERRETSEN, *CHILI*, Paris, publication Gamma, 1973.



Photographies du fonds Gisèle Freund, IMEC, Caen, 2010. Matérialité des images photographiques.

« Plaidoyer pour la photographie », article quart de page qu'elle signe dans *Le Monde* du 27 mars 1974⁴⁵⁶ ; tapuscrit « Pour une véritable politique culturelle de la photographie », sans date ; « Intervention de Jack Lang sur les nouvelles orientations de la politique pour la photographie », au ministère de la culture datée du 2 juillet 1982 ;... par exemple⁴⁵⁷. Elle dénonce les difficultés des institutions publiques à prendre la mesure des enjeux économiques liés à la reproduction photographique et à prendre au sérieux la conservation de ces fonds visuels alors même que leur exploitation économique (via leur commercialisation) est dans le même temps parfaitement maîtrisée par des entreprises privées, à savoir les agences de photographies. Elle déplore l'inconséquence d'une telle gestion de la photographie par l'État, qu'elle compare à « une poule assise sur des œufs d'or ». Elle conserve, par ailleurs, de nombreux articles de presse de journaux français et étrangers qui médiatisent ces questions de politiques culturelles, notamment ceux datant des années Mitterrand⁴⁵⁸.

• **Photographe de presse : corps de métier et documents professionnels**

La photographe organise l'archivage et la gestion de son fonds sur le modèle des agences de photographies. Et conserve, par ailleurs, les traces de son travail avec la presse, donnant des chiffres et des indications d'échelles de prix, ce qui rend perceptibles des pratiques professionnelles : délais, relations et échanges avec les rédacteurs en chef (correspondances), avec Magnum, tarifs et prix de vente des photographies dans le contexte de différentes publications ou usages (cf. cartons de justificatifs presse, annotations manuelles de chiffres, grilles de références fournies par la profession etc.)⁴⁵⁹.

456 Chapô : « L'injuste dédain dont la photographie souffre en France considérée comme forme d'expression plastique, motive le signal d'alarme déclenché par G. Freund, que ses reportages et ses portraits d'écrivains et d'artistes ont rendu célèbre, et qui vient de publier « Photographie et société » (*Le Monde* du 28 février dernier). Le sauvetage d'une partie de notre patrimoine est en jeu. ».

457 Lettre officielle du cabinet du premier ministre, direction de la Documentation Française, du 15 décembre 1982, signée par Geneviève Dieuzeide : « Madame, Monsieur, Vous avez reçu au début du mois de novembre un questionnaire destiné à faire figurer votre collection dans la nouvelle édition du Répertoire des Collections Photographiques en France, et dans la base d'information ICONOS. Etc. » ; « la forêt, pas les arbres » ou « ~~une bonne affaire~~ ». G. Freund hésite entre plusieurs titres et plusieurs versions de ce texte (institutions patrimoniales *versus* agences de photographies). Visiblement pour publication dans « Libres Opinions ».

458 « Une minute pour une image », demi-A4 publiés dans *Libération* semaine début février (du 3 au 7 apparemment) ; « Impressions of an Art Reporter », article pleine page by Michael Brenson dans *The New York Times*, le 16 janvier 1983 ;...

459 Lettre à Roger Théron (1982) pour lui proposer un texte sur James Joyce (« je vous

Passionnée et très impliquée dans sa profession, elle milite enfin pour la constitution d'une identité professionnelle et participe aux débats qui visent à construire un corps de métier : signature des photographies (crédit et droit d'auteur), reconnaissance professionnelle du photographe de presse, distinction entre amateurs et professionnels,...

La reconnaissance d'une spécificité et d'une identité professionnelles s'avère être une véritable urgence et un combat important dans les années 1960 pour les photographes, y compris pour elle qui travaille avec Magnum. Au début des années 1960, la nécessité de se voir clairement attribuer ses propres photographies dans la presse est un vrai problème : plusieurs lettres et correspondances ainsi que des annotations manuscrites par la photographe dans des revues en témoignent. On pense aussi aux articles qui ponctuent des revues spécialisées telles que *Reporters*, *Journalistes*, *Photographes* ou à la création de l'agence Gamma sur le principe de la revendication du droit d'auteur en 1967 en France, vingt ans après la mise en place de ce système par Magnum aux États-Unis.

2. Fonds iconographiques de magazine

a. La photothèque de Paris Match

Un entretien avec Yvo Chorne, responsable de la photothèque de *Paris Match*, Lagardère Active – Hachette Filipacchi Presse, ainsi que la visite guidée rapide de cette photothèque ont permis plusieurs observations quant à la gestion des ressources iconographiques du magazine *Paris Match*. Il n'a pas été possible de prendre des photographies du lieu ni de consulter les documents.

laisse toute liberté pour vous en servir comme bon vous semble, en coupant des passages, etc.... [...] Pour le moment je garde les photos mais elles sont à votre disposition... ») ; de l'agence Graziella Negri en Italie ; lettre à Erich Lessing, Président de Magnum Paris (1975) pour demander à ne pas payer de droits sur les photos publiées dans son livre *Photographie et Société* ; ou lettre de Cornell Capa qui l'informe de la décision de l'agence quant à une série de photographies qu'elle a envoyées (ici, refus) ; lettre à différents commanditaires pour réclamer (et évaluer) les droits dont ils doivent s'acquitter pour l'utilisation de ses photos dans leurs publications ; correspondance pour proposer ses reportages à des rédactions...

Des documents similaires témoignent de sa pratique artistique de la photographie : bons de commande de la galerie Agathe Gaillard ; contrat de cession de droits du portrait du président François Mitterrand avec la Documentation française (mention explicite de la retouche ; du choix fait par le président lui-même ; du prix etc.) ; etc.

Le magazine bénéficie d'un fonds iconographique constitué par les photographies prises par le staff de photographes de *Paris Match*. Par ailleurs, la rédaction fait régulièrement appel aux agences de photographie. L'usage veut que ces images achetées aux agences soient intégrées à la photothèque du magazine⁴⁶⁰. La photothèque est gérée à la manière d'un fonds de photographies d'agence : les images sont classées, indexées et organisées de façon à pouvoir les retrouver rapidement pour permettre leurs réutilisations. En 2010, le service de la photothèque compte neuf personnes. C'est un service conséquent du magazine qui a toujours fait de l'image une de ses caractéristiques majeures. Ces images sont conservées physiquement (le matériel est en grande partie argentique) dans les locaux de la photothèque. Elles sont rangées dans des boîtes d'archives pour ce qui est des planches contact et des tirages. Sous ces étagères, des tiroirs horizontaux conservent à plat les négatifs et les diapositives. Ces archives ne bénéficient pas de conditions particulières de conservation (température ou hygrométrie) ; seul le sol est renforcé pour en supporter le poids. Le classement des boîtes reprend la logique informatique, c'est-à-dire le contenu du magazine. Un cardan au centre de la pièce centrale permet d'accéder aux fiches manuelles cartonnées d'indexation.

- **L'organisation de la photothèque de Paris Match : indexation et bases de données**

La logique du classement des archives de *Paris Match* répond à la forme du magazine lui-même : parcourir la photothèque de *Paris Match*, c'est comme feuilleter le magazine. Trois axes de classement reprennent en effet les principales rubriques du magazine : célébrités (classement alphabétique) ; pays (classement alphabétique) avec certains sous-titres ou sous thèmes (ex. « politique intérieure » sous « France ») ; grands thèmes (« accidents », « criminalité », « mode », « sport », « spectacle »,...).

L'indexation des images est faite à la photothèque. Elle a connu plusieurs formes⁴⁶¹. Yvo Chorne travaille à la photothèque de *Paris Match* depuis 1983,

460 Une fois payée, la photographie peut-être réutilisée, en redemandant en principe l'autorisation à l'agence. Mais à *Match*, comme c'est *Match*, il semble que cela relève davantage de la politesse que de questions de droits. Cf. aussi l'entretien avec le Richard Melloul, reproduit en annexe.

461 Chronologie rapide reproduite en annexe.

époque à laquelle il n'y a pas encore d'ordinateur dans le service : la photothèque fonctionne alors sur la base d'un référencement manuel mis en place dès les débuts du magazine en 1949 et qui perdure jusqu'en 1984. Ces fiches manuelles cartonnées sont rangées dans dix-huit plateaux de six bacs chacun et sont toujours utilisées. Dominique Brugière, laborantin à *Paris Match* pendant cette période (entre 1968 et 1971), raconte ses souvenirs de l'archivage des films dans ce cardan⁴⁶².

Entre 1985 et 2002, une première base de données rudimentaire, nommée Synbad, est mise en place. Les images ne sont pas dans la base qui fonctionne avec une description textuelle des reportages en deux lignes et sans mots clés. À partir de 2002 et en parallèle, une base numérique des photographies a commencé à être constituée. Le projet est de réunir ces deux bases numériques en une seule uniformisée. En effet, le groupe Lagardère Active – Hachette Filipacchi Presse a fait le choix d'investir pour une base numérique propre et complète des trois photothèques les plus utilisées dans le groupe : à savoir, celles de *Paris Match*, *Elle* et *Télé7jours*. À la mi-novembre 2009, la migration des descriptions textuelles des reportages enregistrés dans la base Synbad (1984-2002) de *Paris Match* dans la nouvelle base numérique est annoncée comme terminée. La numérisation des images elles-mêmes est, elle, encore en cours en 2010⁴⁶³.

En 2010, le personnel de la photothèque de *Paris Match* travaille avec tous ces outils d'indexation. Dans la base de données numérique les images entrées depuis 2002 sont numérisées ainsi que certains fonds spécialement numérisés en réponse à des demandes particulières, pour des commémorations ou dates anniversaires par exemple. Les descriptions textuelles des reportages entrées entre 1985 et 2002 sont utilisées quand l'image correspondante n'a

462 « [Les négatifs accrochés aux planches contact avec un trombone pour que tout reste ensemble] sont archivés au sous-sol, dans un truc dont on était très fiers à l'époque, il y en avait très peu dans le monde, peut-être au *Time* ou je ne sais pas où... des casiers en A4, 20/30, boîtes dans lesquelles on mettait cinquante planches contact avec les négatifs accrochés. Pour le 4/5 inch' (10/15), c'était les mêmes feuilles plastique mais on en mettait quatre d'un coup pour les archiver parce que deux fois dix ça fait vingt. Et deux fois quinze, ça faisait 30 donc pour les 10/15, on en avait quatre dans ses feuilles-là. Et pour le 6x6, on en avait trois je crois. Le film, 6x6, ça fait 36. T'en avais haut comme ça et les négatifs, la planche contact etc. alternativement dans des tiroirs comme ça alignés avec un grand bordel, sur deux étages en sous-sol. C'était pas de l'informatique mais des cartes à trous. [...] Tout était archivé sur place. ». Entretien avec Dominique Brugière, laborantin à *Paris Match* entre 1965 et 1971, reproduit en annexe.

463 Intervention de François Chahuneau, Directeur des Technologies de la société DIADEIS, colloque « Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels », au Sénat, les 29 et 30 mars 2010.

pas encore été numérisée : l'icône Synbad apparaît alors à la place de l'image elle-même pour signifier la présence d'un élément de cette première base numérique. Pour les images antérieures à 1985, les fiches manuelles sont toujours utilisées, ce qui suppose une bonne connaissance de cette partie du fonds. Par ailleurs, le projet de numérisation de l'ensemble du fonds de certains photographes importants, reconnus et dont les droits ont été rachetés, est en cours en 2010 : l'exploitation de ces fonds en fait l'une des lignes directrices du projet de numérisation confié à la société DIADEIS.

- **Fonds Mai 68 et editing des images**

Le matériel photographique « Mai 68 » dans les archives physiques de *Paris Match* correspond à une dizaine de boîtes d'archives, classées en « politique intérieure » sous le grand thème « France ». Les inscriptions sur ces boîtes reprennent mimétiquement les propositions publiées du magazine. Cette photothèque d'un des magazines illustrés d'information les plus importants en France pour la deuxième moitié du XX^{ème} siècle est caractéristique des conditions d'accès et de conservation des fonds photographiques liés à la presse. Propriété industrielle privée, le fonds est d'abord un outil de travail : son accès n'a pas été possible pour des recherches universitaires plus approfondies et s'il bénéficie d'une réflexion particulière quant à sa conservation et/ou sa valeur patrimoniale, c'est dans le cadre des logiques d'évolution et d'investissement de l'entreprise dont il est un outil de travail.

C'est donc par une consultation rapide de la base de données et des fiches manuelles avec son responsable Yvo Chorne qu'il a été possible d'avoir un aperçu du fonds Mai 68 de la photothèque de *Paris Match*.

Des photographies noir et blanc et couleur

Dans la base numérique, la requête « France mai 1968 » donne à peu près sept pages de réponses de la base de données numérisée, dont cinq et demi de photographies relatives aux événements de Mai 68. La requête « France juin 1968 » donne deux pages mais au sein desquelles seules trois ou quatre photographies renvoient véritablement aux événements⁴⁶⁴. Les images en couleur sont très nombreuses et sont majoritaires par rapport au noir et blanc. Cependant, la base numérique ne correspond qu'à une partie du fonds iconographique « Mai 68 » du magazine.

464 La plupart correspondent à une prise de vue avec Catherine Deneuve, couleur doublée en noir et blanc. Ce reportage a été en partie publié dans *Paris Match*.

De leur côté, les deux fiches cartonnées indexées sous le mot clé « Mai 68 » de l'ancien référencement manuel (1949-1985) affichent, au recto comme au verso, de nombreux numéros et peu de mots clés. Or, avant 1985, l'enregistrement des reportages est thématique pour le noir et blanc et alphanumérique pour les diapositives. Au moment des événements, le magazine compte donc de nombreux reportages couleur. Quelle proportion du fonds Mai 68 représentent les fiches d'enregistrements vues ? Il n'a pas été possible de le savoir clairement ni de conclure à une proportion sûre de photographies couleur sur l'ensemble du fonds. Il est cependant clair que *Paris Match* dispose de nombreuses photographies couleur des événements de Mai 68 dans sa photothèque, et ce dès le mois de mai 1968.

D'après Yvo Chorne, les diapositives arrivaient en rouleaux au service photo : celui-ci faisait mettre sous cache celles qui étaient choisies mais elles n'étaient pas nécessairement publiées. Une diapositive sous cache estampillée *Paris Match* est donc une image sélectionnée par la rédaction suite à un editing⁴⁶⁵. Ce survol permet de voir plusieurs photographies connues, publiées dans *Paris Match* ou vues dans d'autres fonds (à l'image d'une photographie couleur croisée dans la base de Sipa Press où elle était attribuée à Göksin Sipahioglu).

Un editing en 2008 pour les quarante ans des événements de Mai 68

Pour ce qui est de 2010, l'editing est fait, d'une manière générale, par le service photo. Dans certains cas, le service de la photothèque l'aide. Il arrive, par exemple, que pour les dates anniversaires d'événements, le service photo ne demande pas à voir tout le matériel iconographique du fonds mais, au contraire, les meilleures photos [sic] uniquement. Dans ce cas, le personnel de la photothèque fait lui-même un pré choix. Par ailleurs, les photographes de *Paris Match* ne travaillent déjà plus du tout en argentique. Ils procèdent à un premier editing de leur fonds photographique, proposé au service photo qui procède lui-même à une deuxième sélection. Ce deuxième choix d'images revient ensuite à la photothèque qui l'indexe et le range ; que le sujet ait été publié ou pas. Il est fait, de plus, un editing pour Scoop c'est-à-dire le service de diffusion des photographies en syndication, soit la revente des images à la presse étrangère.

465 Corbis conserve de nombreuses diapositives et duplicatas du photographe Henri Bureau d'images prises au cours des événements du printemps 1968. Certaines sont sous des caches estampillés *Paris Match*, *Marie-Claire*, *Télé7jours*.



Exemple des diapositives vintage d'Henri Bureau avec caches en carton estampillés Groupe Prouvost. Fonds Corbis Sygma.

En 2008, le site web de *Paris Match* proposait quatre vidéos⁴⁶⁶ thématiques, construites sous la forme d'une succession d'images fixes en couleur. Pour Yvo Chorne, ces photographies ont été numérisées et ont été demandées ensuite par les rédacteurs à l'occasion des quarante ans de Mai 68 mais elles n'ont pas été utilisées en 1968 parce qu'on imprimait peu ou pas du tout en couleur à l'époque (*Paris Match* était plutôt noir, dit-il)⁴⁶⁷. Il trouve que ces traitements formels modifient la perception des événements : pour lui, le noir et blanc dramatise beaucoup plus, il est « percutant, abstrait, emblématique »⁴⁶⁸.

b. Le Nouvel observateur et L'Express

Un entretien était prévu avec Pierre Langlade, responsable du service photo au *Nouvel Observateur* (format papier) en juillet 2010. Une première fois reportée, suite à des soucis de santé de Pierre Langlade en automne 2010, cette rencontre n'a jamais eu lieu. Seul un court entretien téléphonique a permis de glaner quelques maigres informations concernant la gestion du fonds iconographiques, en particulier de Mai 68, au sein du magazine⁴⁶⁹.

D'après Pierre Langlade, le magazine *Le Nouvel Observateur* ne dispose pas de photothèque. Depuis l'arrivée du numérique, les fichiers circulent, pas les tirages ni les duplicatas. Il mentionne un dossier Mai 68, maigre a priori. Le principal photographe du *Nouvel Observateur* en 1968 est Serge Hambourg⁴⁷⁰, lié avec le photographe Gérard Aimé, présent lors du 22 mars à Nanterre, et avec d'autres photographes de l'époque. Là encore, les démarches pour rencontrer ces deux photographes sont restées sans suite. De même, bien que plusieurs échanges avec Nicole Nogrette, chef du service photo à *L'Express*, aient été très engageants, ils n'ont finalement pas aboutis

466 Exemple d'une des quatre vidéos d'alors et aujourd'hui resté en ligne: <http://www.parismatch.com/Actu-Match/Politique/Videos/30-Mai-1968.-De-Gaulle-n-est-pas-seul.-72254/>

467 Le magazine *Marie-Claire* appartient au même groupe : il est imprimé dans la même imprimerie que *Paris Match* et est déjà très coloré à cette époque. Alexie GEERS, « Un magazine pour se faire belle. *Votre Beauté* et l'industrie cosmétique dans les années 1930 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n°40, 2014. <http://clio.revues.org/12177>.

468 Cf. partie III, chapitre 8. Ancien directeur de l'agence Gamma et ancien rédacteur en chef à *Paris Match*, Dider Rapaud a fait l'editing photo d'un livre sur Mai 68 publié en 2008 : <http://www.photographie.com/news/vu-par-didier-rapaud-de-paris-match-a-saint-brieuc>

469 Conversation téléphonique le 1er juillet 2010. Cf. questionnaire en annexe.

470 Une partie des photographies ont été exposées en mai 2008 dans une galerie du quartier Montparnasse, Paris. Cf. http://www.serge-hambourg.com/Serge_Hambourg/Actualites.html



Captures d'écran des vidéos sur Mai 68 proposées par la rédaction web de Paris Match au printemps 2008.

sur une rencontre effective⁴⁷¹.

3. Fonds d'institutions : le fonds iconographique du Général de Gaulle aux Archives Nationales

En juillet 2011, le fonds du Général de Gaulle est encore en cours d'inventaire aux Archives Nationales sous la direction de Mme Nicole Even⁴⁷². Cependant, il a été possible de consulter la partie des archives iconographiques concernant l'année 1968, mise à ma disposition dans la salle désignée pour. Les notes photographiques, à usage strictement réservé dans le cadre de mes recherches universitaires, étaient autorisées. Ce fonds se compose alors de deux boîtes d'archives⁴⁷³, contenant chacune plusieurs pochettes : dans la première boîte, les tirages d'agences de photographie ou d'agences de presse correspondant principalement à des portraits du président⁴⁷⁴ ; dans la seconde, les photographies du service interne de l'Élysée⁴⁷⁵.

a. Photographies et portraits d'agences

Ces « docs entrés par voix extraordinaire, 1989. (Photographies du général de Gaulle (1958-1969)) » ont été achetés en vente publique. L'ensemble se compose de onze photographies, en noir et blanc aux formats standards des tirages de presse fournis par les agences pour proposer leurs images à la vente. Chacune porte le tampon de l'agence de provenance et un court texte rédigé au verso⁴⁷⁶. Ce corpus circonstanciel fait apparaître une grande diversité d'agences de photographies de l'époque et leurs différents tampons pour droit d'exploitation ; certains mentionnant le nom du photographe à côté de

471 Dans le cadre de son master au Lhivic (2011), Valentina Grossi a réalisé plusieurs entretiens avec les professionnels de la photographie de presse. S'ils portent principalement sur les questions de retouche et de la gestion contemporaine des photographies par les rédactions, il en ressort des informations sur la gestion plus ancienne des fonds des magazines. Valentina GROSSI, « Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie », master, EHESS/Lhivic, sous la direction d'André Gunthert, 2011.

472 Qu'elle soit ici chaleureusement remerciée pour sa confiance et sa disponibilité aux chercheurs dans sa volonté de mettre à leur disposition le fonds Charles de Gaulle au plus vite. Mes remerciements vont également à Marie-Ève Bouillon pour son aide précieuse.

473 La cote 5 AG 1. 1057 : photographies du service interne de l'Élysée. Cote 5 AG 1 [Supp.5] [cote provisoire] : portraits de de Gaulle. L'inventaire en annexe.

474 Cote 5 AG 1 [Supp.5] [cote provisoire].

475 Cote 5 AG 1. 1057.

476 cinq en format 10/18 ; cinq en format 20/30 ; une en format 15/20.

celui de l'agence : Agence de presse Illustration d'actualité RECORD 5 ; ASSOCIATED PRESS PHOTO DE PARIS ; AGIP Robert Cohen Reportages photographiques ; VIP PRESS AGENCY MENTION OBLIGATOIRE Photos PHILIP LETELLIER ; « REPORTERS ASSOCIÉS » ; APIS-PARIS ; « AGENCE DALMAS » (figures p. 215). Ces photographies constituent pour l'essentiel des portraits du général dans ses fonctions présidentielles lors de manifestations plus ou moins renseignées au verso de l'image : « Le général DE GAULLE prononçant le discours de clôture de la journée Nationale du R.P.F., à la porte de Versailles » ou « Conférence de presse du 9 septembre 1968 », par exemple.

b. Photographies du service interne de l'Élysée

Les photographies du service interne de l'Élysée suivent une présentation protocolaire : conservées au format 6/6 sous forme de tirages de lecture collés sur des planches cartonnées, elles sont scrupuleusement datées, numérotées, tamponnées et légendées ; selon un ordre chronologique. Chaque photographie est elle-même numérotée. Ces planches de photographies choisies sont le résultat d'une sélection par le service photographique interne de l'Élysée pour leur archivage. Plusieurs planches montrent que des tirages de mauvaise qualité ou qui font doublon avec une autre image ont été évincés et rayés. Certaines photographies montrent d'autres photographes (d'agence ou de presse sans doute) travailler :

Quarante-six planches couvrent ainsi les huit premiers mois de l'année 1968 (planches n°1999 à 2045 ; photographies n°15 213 à 15 741) dont vingt-sept consacrées aux quatre premiers mois (soit un peu moins de sept planches par mois entre janvier et avril). Elles consignent principalement l'accueil et/ou le départ de représentants de gouvernements étrangers sur le perron de l'Élysée. Ces photographies de politique étrangère montrent la présence de la presse pour enregistrer la vie diplomatique. En intérieure, les prises de vue ont toujours lieu dans les mêmes salles de réception (les canapés pour les tête-à-tête ou grandes salles). D'autres images montrent des traditions qui ponctuent la vie annuelle de l'Élysée : photographies de chasse dans les différentes forêts en région parisienne ; remise du muguet le 1^{er} mai, par exemple. La succession régulière des planches de photographies s'interrompt entre le 25 mai et le 29 juin 1968 (planche n°2033 et n°2034). Ces dates coïncident avec les mouvements de grèves qui entravent le fonctionnement régulier des imprimeries et de la presse, en particulier de la presse magazine⁴⁷⁷. Neuf

477 Cf. partie II, chapitre 5.

planches couvrent à elles seules les mois de mai et juin 1968, correspondant principalement aux premières semaines du mois de mai. Enfin, dix planches couvrent les mois de juillet et août (figures p. 216-127). La documentation photographique de la vie diplomatique s'interrompt ou n'est pas conservée selon le même protocole entre les 25 mai et 29 juin. Il est possible que le service photographique de l'Élysée ait été perturbé dans son travail par des soucis de ravitaillement (en papiers photo, produits chimiques ou autres) comme il est possible que l'activité de ce service pendant cette période de crise qui voit remettre en cause l'autorité du Président n'ait pas été conservée sous ce même mode.

Cette première partie pose ainsi les cadres d'analyse choisis pour ce travail ; à commencer par la remise en perspective de la conception réductrice de la photographie – « documentaire » – par le photojournalisme. Celle-ci conduit à aborder l'ensemble de l'écologie éditoriale de la publication presse à laquelle la photographie participe – sous la forme d'occurrence éditoriale – à la médiatisation des événements historiques, en l'occurrence de mai-juin 1968. Cette étude de cas a, en effet, la notoriété suffisante pour observer des mécanismes médiatiques à grande échelle (l'échelle de l'évènement) et dont la diversité s'inscrit dans la durée (répétitions, rétrospectives, anniversaires). Par ailleurs, les strates d'interprétations contradictoires qui caractérisent l'historiographie des événements de mai-juin 1968 désignent explicitement l'univers médiatique comme l'un des porte-voix stratégiques de récits réducteurs qui les circonscrivent à quelques poncifs régulièrement répétés dans l'espace culturel. Ils s'affirment ainsi comme un cas exemplaire possible des interactions entre mises en forme médiatiques et récits historiens dans la perception d'événements historiques. D'autant plus Mai 68 marque, par ailleurs, le monde du photojournalisme, dont il s'avère être une borne remarquable pour son histoire de la seconde moitié du XX^{ème} siècle en France. Au croisement de plusieurs points nodaux d'histoires – histoire de la photographie, histoire du photojournalisme, Histoire voire historiographie – une telle étude de cas permet sans doute de mesurer l'impact des images et des médias dans l'écriture de l'histoire, répondant ainsi à une partie du programme des sciences humaines concernant ces événements.



Planches n°2026 1er mai 1968 et n°2027 du 3 mai « Accueil de M. Houphouët-Boigny » [Côte d'Ivoire]. Fonds De Gaulle, Archives Nationales.



Planches n°2034 du 29 juin « Allocution radiotélévisée du Général » et n°2037 du 13 juillet « présentation du nouveau gouvernement (Mr Couve de Murville) ». Fonds De Gaulle, Archives Nationales.

PARTIE 2
LE PHOTOJOURNALISME
COMME ÉLABORATION
DU RÉCIT DE L'HISTOIRE
DE MAI 68 EN 1968

Revenir sur la médiatisation des événements du printemps 1968 par la presse magazine en s'appuyant sur les recherches et historiens précédemment cités – André Gunthert, Françoise Denoyelle, Mathias Bruhn,... –, implique d'observer et d'interroger le rôle dévolu aux photographies, considérées non pas comme représentations autonomes des événements mais comme éléments constitutifs de l'élaboration photojournalistique. Ces événements se déroulent sur plusieurs semaines : ils permettent d'observer les réactions médiatiques à leur égard sur une certaine durée¹ et de suivre leur gestion quotidienne par les entreprises du photojournalisme. Les événements ne se présentent pas comme tels mais se construisent au jour le jour, de la production de leurs images à leur fixation par la publication d'un récit médiatique.

Dans le discours professionnel, qui tient encore souvent lieu d'histoire au photojournalisme, l'image photojournalistique de *news* acquiert son importance par l'affirmation de son évidence lors des événements et sa légitimité culturelle repose sur son rôle historique voire, plus récemment, sur des qualités formelles. Le photojournalisme s'énonce, en effet, partie prenante de l'histoire au nom de son rôle de documentation historique (revendiquant la valeur documentaire attribuée à la photographie) et, par ailleurs, en ce que certaines de ses images se distinguent comme des représentations exceptionnelles et durables d'événements remarquables : images célèbres du photojournalisme ou les dénommées « icônes ». Il en est ainsi, de la dite « Marianne de Mai 68 » ou du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un C.R.S., pour ce qui est des événements de Mai 68 en France, par exemple². « Images qui ont fait l'histoire », « images événement », « photographies historiques » – pour reprendre quelques-unes des expressions utilisées à leur égard –, elles sont le produit du système médiatique particulier que constituent le photojournalisme et de la presse magazine³.

Si ce qui est habituellement nommé « photojournalisme » est ainsi principa-

1 Cf. Marie-Françoise LÉVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux*, n° 90, juillet août 1998, p. 95-117.

2 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2008. p. 141-144 ; Vincent DUCLERT, « L'engagement des photographes : le photojournalisme en action », in Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 390-394.

3 Régis DURAND et Michel POIVERT (dir.), *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan/éd. Jeu de Paume, 2007. Catalogue de l'exposition présentée au Jeu de Paume du 16 janvier au 1^{er} avril 2007, à Paris.

lement ramené à la seule figure professionnelle du photographe, à l'origine de la photographie, le geste photographique ne suffit pourtant pas à faire exister une image dans l'espace public. De nombreux acteurs professionnels interviennent dans ce qu'il convient de nommer une élaboration progressive d'un produit que le lecteur reçoit comme fini : la publication presse. Le trajet de l'image photographique s'avère long du « clic à la rotative⁴ » jusqu'au lecteur à qui elle parvient insérée dans des publications⁵. Les autres acteurs professionnels que regroupe cette pratique sont mal connus, de même que leur rôle dans la fabrique de l'information. Le récit professionnel défendant un rapport direct entre l'image de l'événement et l'événement, il fait abstraction de toute la chaîne de fabrication éditoriale par laquelle passe l'image photographique : depuis la gestion de l'image jusqu'à son usage pour l'élaboration d'un récit auquel elle participe. Les instances du photojournalisme recouvrent non pas seulement les photographes mais aussi les agences de photographie – productrices des images – et les rédactions presse – consommatrices. Certaines de ces instances dominent le marché et aujourd'hui l'histoire du photojournalisme.

La fabrication des images, leur indexation, leur valorisation, tout comme les mécanismes qui régissent leur usage et leur gestion dans les rédactions presse sont autant d'étapes de l'élaboration de l'information qui restent confidentielles au milieu professionnel. En agence de photographies, photographes mais aussi éditeurs, rédacteurs et archivistes participent à la fabrication, à l'existence et au choix de l'image. Puis, au sein d'une rédaction presse, son utilisation est décidée à la suite de ce que Marion Fontaine a nommé un « processus de négociation entre journalistes, maquettistes et iconographes, qui doit aboutir à la sélection de certaines représentations, du moins lorsque les questions techniques sont réglées⁶ ». Ces professionnels sont autant de maillons qui, chacun, soumettent la photographie à des processus de gestion et de sélection et contribuent à l'élaboration et à la mise en forme de l'information. Les agences de photographie constituent l'un des pôles forts de cette

4 Jean-Luc ISELI, « Maîtriser l'image : du clic à la rotative », in Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, coll. Médias et histoire, 2009, p. 261-269.

5 Christian CAUJOLLE, Mary PANZER, *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, Londres, Chris Boot, 2005.

6 Marion FONTAINE, « L'œil intelligent. Le choix des photos politiques dans Le Nouvel Observateur », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001/2, p. 307-320 (p. 312).

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_012_0307.

élaboration médiatique. La rédaction presse – à l'œuvre dans la conception du numéro de magazine – constitue l'autre pôle fort de l'élaboration photojournalistique d'un événement⁷.

Cette fabrique quotidienne en une succession de choix consécutifs commence dès la prise de vue (choix des sujets, des lieux, etc.⁸). Le choix de l'approche culturaliste, pragmatique et historienne (voire archéologique), répond au souhait de décrire des fonctionnements habituels, sans s'arrêter aux seuls aspects exceptionnels de la pratique photojournalistique. Dès lors, pour réfléchir aux images du photojournalisme à partir du quotidien d'une pratique, et partant s'intéresser à toutes les images, le recours aux archives (fonds de photographes présents en Mai 68 et/ou fonds d'archives d'agences présentes sur le marché à cette période) s'impose. L'important fonds Corbis Sygma qui gère une partie des images prises au cours du printemps 1968 par les photographes des agences Gamma, Apis et Reporters Associés, est celui sur lequel il a été possible de réunir la documentation la plus conséquente. Le retour sur cet acteur de poids du récit photojournalistique en 1968 qu'est l'agence de photographie permet de comprendre un fonctionnement global d'entreprise et son rôle dans l'élaboration d'un récit médiatique des événements. Une telle description donne, de plus, l'opportunité de dépasser la seule lecture iconologique d'un corpus précis d'images médiatiques – ici, de Mai 68 – et d'interroger le lien entre l'organisation pratique de ces agences et la construction médiatique du récit des événements. L'accès à différents fonds de photographies – d'agences, de rédaction, de photographes et d'institutions – déplace ainsi la compréhension des corpus d'images de Mai 68 en mesurant les négociations professionnelles dont elles font l'objet, soumises aux enjeux des entreprises qui les commercialisent⁹. Produits commercialisés, édités et ajustés pour les besoins de leur emploi, leur ancrage historique n'est

7 Michel PUECH, « Entretien : Guillaume Clavières, rédacteur en chef photo à *Paris Match* (depuis 2002) », *La Lettre de la photographie*, 1^{er} septembre 2011 :

http://lalettredephotographie.com/archives/by_date/2011-09-01/3779/interview-guillaume-clavieres (lien désormais inactif).

Sur le blog de Michel PUECH, À l'œil : <http://www.a-l-oeil.info/blog/tag/clavieres-guillaume/>.

8 En 1968, les photographes sont salariés et appartiennent au *staff* des magazines ou des journaux, sont des photographes d'agence ou sont indépendants.

9 La matérialité des images photographiques devient alors un enjeu intellectuel certain : outil fondamental, elle sert de guide pour une lecture du matériel photographique à comprendre ; et indique les contraintes – techniques et économiques notamment – auxquelles est soumis le commerce des images.

pas l'élément le plus déterminant ni pour leur exploitation en agence ; ni pour leur usage en rédaction presse (soumis qu'ils sont aux différentes interactions avec les éléments qui composent les choix éditoriaux construits par les rédactions presse) ; ni pour leur notoriété quand certaines de ces photographies accèdent au rang d'icône.

CHAPITRE 4.

LES AGENCES DE PHOTOGRAPHIES, ACTEURS DU RÉCIT MÉDIATIQUE

« Trois opérations s'avèrent rigoureusement nécessaires au bon fonctionnement de ces entreprises sur le marché : la collecte, la gestion et l'archivage. Elles garantissent l'exploitation durable des images et constituent la base économique de leur distribution. » [...] « Un mot vaut un million d'images ». Contrairement aux autres fonds et agences photographiques, l'entreprise Bettmann met l'accent, non pas sur ses images les plus remarquables, mais sur son index dont elle présente des extraits en guise d'argument publicitaire.

[...] En valorisant ses services : recherche, analyse, réévaluation des images et création d'un système de classification complexe, le Fonds Bettmann revendique sa supériorité sur les autres fournisseurs de supports visuels.

[...] les prix – qui varient de cinq à cinq cents dollars – ne sont pas plus élevés que ceux couramment pratiqués par les fournisseurs d'images de presse ou de documentation iconographique. Ainsi, ce qui fait la singularité du Fonds Bettmann et la clé de son succès repose tout à la fois sur la rigueur et la pertinence de sa sélection d'illustrations historiques et sur l'accessibilité immédiate des reproductions¹⁰. »

Pour comprendre et analyser le corpus disponible et consultable du fonds Mai 68 dans certaines agences de l'époque – et, en l'occurrence, principalement à Corbis Sygma –, une compréhension plus générale du matériel d'agence s'avère nécessaire et particulièrement féconde. C'est pourquoi ce chapitre s'emploie d'abord à décrire le fonctionnement de l'agence photographique Sygma, tel que son exploitation par Corbis¹¹ a permis de le recons-

10 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181.

11 Corbis Sygma forme une entité juridique.

tituer. Ensuite, nous revendrons sur les classements successifs de ce fonds, qui traduisent, de fait, les choix de l'entreprise pour assurer la meilleure exploitation possible de ses images au cours du temps.

Ces descriptions s'appuient sur un travail de récolte d'informations et d'analyse d'archives mené entre 2009 et 2012, dans un contexte de crise des agences¹². Racheté par Corbis pour son exploitation, le fonds Sygma consulté correspond à un matériel iconographique utilisé et valorisé *a posteriori* de la période d'activité de l'agence¹³. Il présente aussi bien les traces de sa gestion et de son reconditionnement par Corbis que celles des classements adoptés auparavant par Sygma ; autant de traces matérielles à partir desquelles reconstruire des étapes de l'histoire de l'agence. Un dialogue resserré avec Sébastien Dupuy a, par ailleurs, nourri la confrontation directe avec le fonds lui-même et certaines archives de l'agence. D'abord archiviste à Sygma entre 1999 et 2000, puis éditeur à Corbis Sygma et rédacteur en chef des collections et des photographes, responsable du nouvel editing suite au rachat de l'agence par Corbis, son témoignage a été recueilli au cours de nombreux entretiens et travaux en commun¹⁴.

Par ailleurs, peu après le rachat de Sygma, Corbis réalise un inventaire du matériel existant dans le fonds et de son classement. Une première « Étude sur la gestion de la photothèque », document interne à l'entreprise réalisé par la responsable du service des archives Pascale Josserand, date de mars 1999¹⁵ ; un second rapport spécifiquement consacré au fonds de l'agence Sygma date de 2001-2002. À destination du personnel de Corbis en charge de l'exploitation du fonds Sygma ainsi que de son nouvel editing, cet inventaire décrit le classement des archives et en partie l'organisation de l'agence Sygma à cette période. Au quotidien, les traces matérielles des photographies ont été des indicateurs nécessaires sur lesquels les éditeurs (en charge du nouvel editing du fonds en vue de son exploitation par Corbis) se sont appuyés pour dater,

12 Cf. partie 3, chapitre 8 : « L'absence de patrimonialisation des agences » ; L'exemple du procès Aubert et de la liquidation de Corbis Sygma.

13 c'est-à-dire après la période de production, face aux actualités.

14 Pour ce qui est des agences de photographies nées à la fin des années 1960, un travail de collecte d'archives et d'analyse est en cours avec Sébastien Dupuy, ancien rédacteur en chef des collections et photographes Sygma Initiative chez Corbis. Ce travail est soutenu par le laboratoire de recherche en histoire visuelle contemporaine (Lhivic, EHESS) dirigé par André Gunthert.

15 Document réalisé à destination du directeur D. Charlet et du directeur financier J-F. Limelette. « Dossier 1 : Les Archives ; Dossier 2 : Fichiers anciens non numérisés ».

identifier et construire leur sélection d'images proposée à la vente. Ce faisant, ils ont eux-mêmes laissé des traces matérielles de ces nouveaux usages du fonds iconographique. Pour l'historien de la photographie comme pour l'historien, ces éléments très pragmatiques forment autant d'indicateurs quant aux fonctionnements de l'agence et à leur impact dans la médiatisation des événements. Enfin, l'entretien d'Hubert Henrotte mené avec Sébastien Dupuy¹⁶ a donné accès au chapitre resté inédit de son livre, dans lequel il décrit de son point de vue le fonctionnement pragmatique de son agence.

Une chronologie globale en annexe pose les grands repères de l'histoire de Sygma. La description de l'organisation ou structure de l'agence puis les principes de classement adoptés pour les images produites donnent à voir certaines logiques à l'œuvre dans la gestion des images vendues aux rédactions presse. L'exploitation du fonds Sygma par Corbis lors de son rachat, autre pan de l'histoire de l'agence, montre enfin les contraintes à l'œuvre dans une telle démarche ainsi que les limites de la description culturelle actuelle des agences de photographie autour d'une figure du photographe auteur hypertrophiée et anachronique. La compréhension plus générale du fonctionnement des agences de photographies au moment des événements de Mai 68 conduit en effet à prendre la mesure de l'impact de la matérialité et de la commercialisation de l'image photographique dans l'élaboration du récit médiatique et du rôle de l'agence de photographie dans cette élaboration médiatique.

A. L'organisation ou structure de l'agence Sygma et son fonctionnement

« **Le noir et blanc** – Le **laboratoire est toujours sous pression** : la **rédaction** et les vendeurs attendent, stylo ouvert pour les uns, scooter sur le départ pour les autres. Patrice Josserand active ses troupes et dès que les négatifs sont prêts, remet les planches contact sur le bureau de la rédaction. C'est là que les éditeurs entrent en scène, à l'époque Elisabeth Lehalle et le rédacteur en chef. Ils choisissent les photos qui constitueront le « feature » (le sujet présenté aux clients) selon deux critères :

16 Entretien du 27 janvier 2011, reproduit en annexe.



Plaquette de communication agence Sygma 1973-1978 : couverture

Pages intérieures de la plaquette de communication agence Sygma 1973-1978.

des photos qui font le tour du monde

Que la grande ou la petite histoire retienne ou non ces événements, qu'elle leur donne une place modeste ou considérable, il en restera une trace dans la mémoire des hommes qui auront vu ces photos.
Beaucoup les ont vues : elles ont été reprises par d'innombrables journaux et chaînes de télévision, parce qu'elles étaient les meilleures, et parfois les seules.
Beaucoup les verront : par leur caractère exceptionnel, certaines resteront un témoignage capital, plus explicite et plus frappant que tous les récits.
S'il en était besoin, de telles photos justifieraient l'existence d'une grande agence de presse capable d'assurer une couverture mondiale de l'actualité.
Depuis cinq ans, cette agence, c'est SYGMA.

Pages 2 et 3 - News

1		4	6
		5	
2	3	7	

1 - Le Président Carter et le Président Giscard d'Estaing se recueillent sur les plages du débarquement allié en Normandie - Janvier 1978 - photo Henri Bureau.

2 - La plus grande catastrophe pétrolière de l'époque : l'Amoco-Cadiz s'échoue au large des côtes bretonnes, près de Portuall - Mars 1978 - photo Alain Dejean.

3 - Arrivée en Suisse de Soljenitsyne - 1975 - photo James Anderson.

4 - Le Colonel Khadafi et son aide de camp prient dans le désert - 1973 - photo Geneviève Chauvel.

5 - Entée victorieuse des troupes vietcong dans Saigon - Avril 1975 - photo Pavlosky.

6 - Combattant chrétien phalangiste, victime de la guerre au Liban - Mai 1977 - photo Alain Nogués.

7 - Les pays de la zone sahélienne sont touchés par la sécheresse et la famine - Juin 1973 - photo Alain Nogués.

◀ La photo officielle des dix-huit ans de la Princesse Caroline de Monaco - 1975 - photo Norman Parkinson.

une agence de presse organisée comme une entreprise

Si la matière qu'elle traite n'est pas tout à fait comme les autres - elle est éphémère, changeante, imprévisible : elle est l'actualité - une agence de presse ne doit pas moins être gérée et organisée de la même façon qu'une entreprise comme les autres.

Elle réalise : des reportages.

Elle fabrique : des photos en laboratoires.

Elle archive : c'est le classement, dont la qualité et la rigueur sont impératives pour que la diffusion de la production réponde à l'exigence fondamentale des clients, obtenir dans les meilleurs délais, le produit-photo demandé.

Elle vend : à des journaux.

Elle a une comptabilité, pour facturer ses clients, payer ses photographes et son personnel, assurer sa gestion.

SYGMA s'est structurée de telle sorte que ces cinq grandes fonctions, bien individualisées, soient remplies avec l'efficacité optimale.

force et qualité de la photo, et construction d'une histoire complète. Une croix bleue au crayon gras sur chaque image sélectionnée, et la planche retourne au labo, où l'on procède aux tirages manuels, dans les cuvettes traditionnelles : révélateur, lavage, fixateur, re-lavage, séchage et glaçage, les jeux photo sont prêts en général au bout d'une heure¹⁷. ».

L'organisation de l'agence se décline en différents postes de travail, qui sont autant de métiers : les photographes, la rédaction et les éditeurs photo, le service des ventes et les services techniques (laboratoires, finitions et archives)¹⁸.

1. La prise de vue : les photographes

« Le photojournalisme était une aventure. Il l'est toujours, mais plus seulement. Il n'est pas encore une industrie, mais il en prend le chemin. Le photographe était roi en 1968. Aujourd'hui, il n'est qu'un maillon de la chaîne, plus ou moins respecté»,

affirme Michel Guerrin en 1988 dans son récit sur le photojournalisme¹⁹, un récit qui rejoint la perception que le métier a de lui-même. Les années 1960 font figure d'époque bénie d'un photojournalisme idéalisé, détaché de toute contingence économique et dont le photographe était le fer de lance. Pourtant, à l'exemple de ce que montrent les plaquettes de communication de l'agence Sygma, le photographe n'a toujours été que l'un des maillons – plus ou moins valorisé – d'une chaîne de plusieurs métiers nécessaires au fonctionnement d'une agence, entreprise qui fait commerce des photographies. L'étape de l'editing – ou sélection de l'image pour la vente –, sa vente ou son indexation dans les archives par les documentalistes et les archivistes rendent compte d'une relative discrétion du photographe dans l'ensemble du processus de fabrication et de production des images. Ainsi, en 1978, la communication professionnelle présente « l'entreprise » et son « produit-photo » autour de cinq grandes fonctions : « [réaliser] des reportages », « fabriquer des pho-

17 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, écrit mais non publié dans la version finale de l'ouvrage *Le Monde dans les yeux*, etc., p. 139.

18 De nombreuses informations quant à la structure de l'agence Sygma ici proviennent des témoignages et explications détaillées de Sébastien Dupuy, arrivé en 1999 à Sygma. Cette structure se maintient jusqu'en 2002 lorsque, rachetée par Corbis, la production quotidienne d'images est stoppée.

19 Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988, p.12.

tos en laboratoire », « [archiver] » « [vendre] », gérer une « comptabilité ».

Ce discours promotionnel souligne l'importance de la diffusion, qui se doit d'être compétitive ainsi que la gestion économique de l'agence : archives et comptabilité sont les deux nerfs de la guerre.

« Elle archive : le classement, dont la qualité et la rigueur sont impératives pour que la diffusion de la production réponde à l'exigence fondamentale des clients, obtenir dans les meilleurs délais, le produit-photo demandé. [...]

Elle a une comptabilité, pour facturer ses clients, payer ses photographes et son personnel, assurer sa gestion. [...]

SYGMA s'est structurée de telle sorte que ces cinq grandes fonctions, bien individualisées, soient remplies avec l'efficacité optimale. »

De même, elle met en évidence le fait que Sygma vient de s'équiper en outils informatique (1976-1977) pour sa comptabilité et pour l'indexation de ses images – clés de voûtes de la diffusion, l'informatisation permettant de *suivre* le reportage.

« SYGMA est aussi la première agence à avoir tiré parti de l'informatique. Car il ne suffit pas de faire 20 reportages, 3000 photos (ce qui représente actuellement 3.500.000 photos archivées) par jour, pour être une grande agence : encore faut-il que ces images soient réellement utilisables, que chaque document puisse être retrouvé instantanément. L'informatique en donne le moyen, et permet à SYGMA de diffuser sa production à une vitesse inégalée. Si les 2.000 clients de SYGMA apprécient avant tout la qualité de ses reportages, ils sont aussi très sensibles à son efficacité. »

Si, déjà, la communication de l'entreprise insiste sur les photographes et les traditionnelles qualités qui lui sont attribuées et portent le « récit » de la profession – « témoins de l'histoire de notre temps », en « mission », « talent », « intuition – le fameux flair ! », « témoignage [...] toujours « vrai », [...] toujours « vécu » de ce qu'ils ont vu », « courage », qui « perpétuent la tradition du grand reportage », etc. –, d'autres aspects sont décrits et mis en avant. « [Le] politique et le grand « news » ne font pas toute l'actualité : l'actualité, c'est

témoins des grands événements comme de l'actualité "souriante"

Cette disponibilité, ce talent, ce courage sont bien évidemment requis en priorité lorsqu'il s'agit de couvrir les événements brûlants. Mais l'actualité du monde que nous photographions s'étend au quotidien, en la littérature, en la science, en la politique et le grand "news" ne sont pas toute l'actualité. L'actualité, c'est aussi le spectacle, la vie artistique, les manifestations mondaines.

Parmi ceux qui font l'actualité et sur qui nous devons toujours être présents, les gens du cinéma, du show-business et du "jet-set" ne sont donc pas les moindres. C'est pourquoi SYGMA leur accorde une importance toute particulière.

Seule agence photographique de presse à posséder un département spécialisé dans ce domaine, SYGMA consacre un effort exceptionnel aux acteurs de l'actualité "souriante". Elle s'est attachée dans ce but à collaborer avec les plus prestigieuses photographes du monde, dont : Hilmar Newton, Howard Corbett, Tony Korn, Steve Schapiro, Michael Childers, Christian Simonqvist, Leonard de Raiton, Alan Dreyfus, etc.

services spécialisés permanents

- A New York - Michel Brault
- A New York - Yves Couvreur
- A Mexico - René Maestré
- A Paris - Gérard Blotman
- A République - Claude Siffert
- A Catalogne - Roger Bresson
- A Londres - Peter Martin
- A Rome - Fabrice Couvreur
- A Madrid - Christian Springer
- A Tel-Aviv - Willem Karel
- A Stockholm - Hansmann
- A Johannesburg - Sarah Barel
- A New-Deel - Bollen
- A Nairobi - Bill Campbell

New York

Jean-Pierre Laffont, correspondant permanent
Sports et magazines - Great Pictures (agence)

Washington

Francis Tonne (sports et sciences) - Arthur Gross (agence)

Los Angeles

Steve Swaine manager - Martin Malenky
Tony Kando Correspondent reporter photograph
de la ville d'Etat des USA - Steve Schapiro (photo homme)
Michael Childers (littérature et théâtre)
Eva McC High (théâtre) - Nancy Ellison (littérature)
Morgan Brown (littérature)

Atlanta

Karl Hantke (agence)



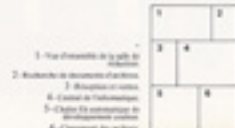
une agence de presse entièrement équipée sur informatique

Comme toute entreprise, SYGMA possède des équipements liés à sa "production" - tous sont en rapport avec le traitement de l'information - et des équipements liés à son administration et à sa gestion. Tous ont été choisis avec des critères de qualité et de rapidité. Ils font de SYGMA l'agence de photos de presse la plus moderne du monde.

- 1 film;
- 100 boîtiers photos, environ 200 objectifs, 100 films noir et couleur par jour;
- 1 machine Kodak Minitrak, pour les tirages noir et blanc;
- 1 chaîne E-D entièrement automatique, pour le traitement de la couleur, le montage des films sous cache, l'impression du nom du photographe et du numéro de reportage sont également automatiques.

- 1 centralité informatique comprenant :
 - 1 central, qui assure séparément la comptabilité et la facturation, ainsi que le relevé des pages (100 par minute) et surtout l'archivage. Toute la production est enregistrée en mémoire sur micro-disques, l'entièrement porte et dispose le matériel de l'image et ses caractéristiques (nom et blanc, no-couleur, date, type de reportage, nom du photographe);
 - 1 écran;
 - 1 écran de recherche;
 - 1 imprimante qui assure directement les factures, des relevés et de toute la comptabilité.

Avec l'informatique, SYGMA s'est dotée des moyens de son ambition : seule agence de photos de presse à l'utiliser, elle est la plus rapide de toutes pour la diffusion de sa "production".



cinq ans pour devenir l'agence la plus efficace du monde

A sa création en Mai 1973, les professionnels auraient jugé bien présomptueux que SYGMA lance un tel pari. Ce pari, SYGMA ne l'a pas pris publiquement. Mais il n'est pas un de ses photographes, pas un de ses responsables, qui n'aient souhaité secrètement le tenir. Cinq ans après, il est gagné.

SYGMA est en passe de devenir la première agence mondiale par son implantation. Cela signifie concrètement que, grâce à ses divers bureaux et à ses correspondants permanents, elle peut aujourd'hui réagir immédiatement sur les événements qui surviennent dans 25 pays. De plus, les 38 reporters de son staff sont toujours prêts à partir là où l'actualité le commande.

SYGMA est aussi la première agence à avoir tiré parti de l'informatique. Car il ne suffit pas de faire 20 reportages, 3.000 photos (ce qui représente actuellement environ 3.500.000 photos archivées) par jour, pour être une grande agence; encore faut-il que ces images soient réellement utilisables, que chaque document puisse être retrouvé instantanément. L'informatique en donne le moyen, et permet à SYGMA de diffuser sa production à une vitesse inégalée. Si les 2.000 clients de SYGMA apprécient avant tout la qualité de ses reportages, ils sont aussi très sensibles à son efficacité.

1	2	
3		7
4	5	
6		

Photos charme

- 1 - Brigitte Bardot présente sa collection - Septembre 1977 - photo Léonard de Raemy.
- 2 - Sylvia Kristel - photo Christian Simonpietri.
- 3 - Richard Burton avec son épouse - Novembre 1977 - photo Alain Dejean.

Photos News

- 4 - Arrestation d'un agent de la police secrète portugaise - Avril 1974 - (world press photo 1975 - catégorie spontaneous news) - photo Henri Bureau.
- 5 - Prisonniers syriens pendant la guerre du Kippour - Juin 1973 - photo Christian Simonpietri.
- 6 - Séance de massage du Président Somoza du Nicaragua dans son palais de Managua - Mars 1978 - photo Jean-Pierre Laffont.
- 7 - Réfugiés rhodésiens en Zambie - Mars 1978 - photo Peter Marlow.

sygma

PARIS
74 bis, rue Lauriston - 75116 PARIS
Tél : 727.70.30
Télex : 630 045

NEW YORK
225 West 57th Street - NEW YORK
N.Y. 10019
Tél : 1 (212) 765.18.20
Télex : 236 303

LOS ANGELES
8533 Sunset Blvd.
Suite 407
LOS ANGELES
CA 90069
Tél : 855.13.40 & 855.13.49
Télex : 215 475

INDUSTRIEL

MAGAZINE

CHARME

NEWS

Grand reporters ou spécialistes de studio — souvent les deux à la fois — les photographes de SYGMA ont tous en commun trois qualités indispensables à la pratique de leur métier de haut-niveau : la disponibilité (ils sont là présentement), le plaisir de l'écouter (ils sont intelligents, compréhensifs) et la totale absence d'infatigabilité, de sensibilité et de technique. Montrer sans altérer, accompagner sans gêner, encourager sans provoquer, un exercice étonnamment difficile. Et dans ce travail la récompense est toute personnelle : car ils sont moins connus que leurs photos, ils sont moins humblesment

News, Entertainment, Features, Industry, SYGMA is all of these but above all SYGMA is a team of photographers, they number 28 on staff in Paris, 7 in New York and 10 elsewhere throughout the world. It is their risk and its rewards throughout the world — to identify our clients' best creative contributions, great moments or studio specialists — wherever at the same time — our photographers share a few qualities indispensable to the top-level performance of their profession — availability, courage and talent. To show without taking sides, to witness without belonging, to create the right image upon which they walk. Their reward? Knowledge of a job well done — for they are far and know: when their photographs, they stand behind their, humbly!

LE XX^e SIÈCLE A SON LANGAGE : L'IMAGE
THE 20th CENTURY'S LANGUAGE : THE IMAGE

C'est par son rôle que l'Agence SYGMA remplit chaque jour sa triple mission d'information, de témoignage et de diffusion de la vie de monde. Une mission poursuivie depuis moins de 13 ans. SYGMA est devenue un moyen de savoir.

Première agence du monde par son implantation, SYGMA compte 10 bureaux partout où il se passe quelque chose. 3.000 photos sont diffusées chaque jour dans 45 pays et continents. 4 milliers de clients et la diffusion plus de 100 millions de tirages.

SYGMA performs through images its daily three-fold mission as witness to the world's events, testimony and dissemination of its history in less than ten years time. SYGMA has provided itself the means to accomplish this global ambition.

Due to the extent of its internationally positioned network SYGMA is considered the number one agency of its kind in the world. Covering the most important and relevant 150 hours, SYGMA disseminates 3.000 photographs in 45 countries providing information through the lens. More than 400,000 photos, magazines and television to an audience of over 100 million.

Plaquettes de communication agence Sygma, années 1980.



Plaquette de communication agence Sygma, années 1995-2000.

aussi le spectacle, la vie artistique, les manifestations mondaines²⁰. ».

Au contraire, les plaquettes suivantes resserrent leur promotion sur la figure idéalisée du photographe et les photographies, en une description hyperbolique de la richesse culturelle des fonds. La dimension entrepreneuriale de l'agence est alors évincée du récit promotionnel qui se répète et se fixe.

Ces plaquettes traduisent en cela – tout comme elles la construisent – l'évolution culturelle du photojournalisme qui recentre sa communication sur la seule figure du photographe et laisse dans l'ombre la dimension entrepreneuriale des agences et les métiers qui la constituent. La production des photographies est réduite à la seule figure porteuse du photographe auteur, maillon le plus visible du travail en agences dans l'histoire consensuelle du photojournalisme.

Par ailleurs, elles construisent une identité visuelle forte et marquée : Sygma devient une marque dont elles décrivent les archives avec une sorte d'homogénéité alors que l'histoire montre des tâtonnements de fonctionnements et diverses tentatives dans la gestion de l'entreprise. Les informations sur le matériel, traces de leurs usages, portent avec elles ces évolutions et cette histoire.

2. La rédaction : rédacteurs et éditeurs photo

a. L'équipe de rédaction et les choix de reportages

La rédaction est un pôle central de l'agence. C'est sous cet angle qu'Hubert Henrotte avait entrepris d'en décrire l'organisation, selon un usage journalistique du terme :

« **La rédaction** – Elle est animée par un responsable, souvent un rédacteur en chef, entouré d'un ou plusieurs collaborateurs, chef des informations et assistants divers. Chacun doit se tenir au courant de l'actualité, être aux aguets de toute information nouvelle, par tous les moyens dont on dispose : revue de presse quotidienne, écoute de la radio, surveillance des dépêches d'agences (*AP, AFP, Reuter,...*) et – c'est un secret de polichinelle – branchement sur la fréquence de la police, etc. Sans compter les informations transmises par les contacts et les rela-

20 Toutes ces citations sont extraites des textes publiés dans la plaquette de promotion de l'agence éditée par Sygma en 1978.

tions, et les spéculations des photographes au retour de leur reportage (« Je reviens de tel pays, attention, coco ! Il va se passer quelque chose ! Faut pas attendre pour y retourner ! »)²¹. »

Trois rédactions a priori équivalentes – le *news*, le magazine et le *people* – assurent le travail de choix dans le flux de l'actualité et dans le type de reportages à produire :

« Il est bien évident qu'une agence ne peut à elle seule couvrir la totalité des événements. Il s'agit donc de faire des choix, chaque jour, en fonction de la spécificité de la production de l'agence, et des chances de bien vendre le sujet. À Sygma, ces choix se font à la conférence quotidienne du matin, qui réunit les trois rédactions (news, people, magazine) et moi-même. Un patron d'agence se doit d'être d'abord un vrai journaliste, au même titre que son rédacteur en chef, et doit savoir trancher en cas d'hésitation ou de litige. Lui seul est apte à décider de prendre un risque sur un sujet douteux ou controversé, car c'est lui qui, ensuite, en assumera les conséquences morales ou financières.

[...] Une autre conférence, hebdomadaire, permet de lancer des sujets « froids » mais liés à l'actualité, qui peuvent aussi bien dépendre du news (close-up sur un homme politique en vue, portrait d'un favori olympique, reportage sur un pays menacé de guerre civile,...), du people²² (les nouveaux grands mannequins, préparation d'un mariage princier,...) ou du magazine (enquête sur un phénomène de société, prochain anniversaire d'une star ou d'un événement,...)²³. »

Sygma se répartit ainsi principalement en trois rédactions : départements *News*, *Magazine* et *People*. Un service Illustration a existé un temps, créée vers le milieu des années 1990 en 1995, qui a pratiquement disparu en 1999. De même, un département TV a été brièvement mis en place avant d'être jugé insuffisamment rentable et par conséquent fermé²⁴.

21 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, écrit mais non publié dans la version finale de l'ouvrage *Le Monde dans les yeux*, etc.

22 Note de Hubert Henrotte : « À l'époque, dans les agences, on dit encore le « charme ». C'est Monique Kouznetzoff qui imposera le terme de « people » (« la vie des gens ») qui ne prête plus à confusion avec un certain genre – parfois douteux – de photo de presse. »

23 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142. op. cit.

24 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005. Chapitre 28 « De la photo à la télévision », p. 219-223.

Les équipes *News* et *Magazine* sont sur le même plateau – rédacteurs et éditeurs s’y côtoient et partagent les permanences du week-end. Ces deux univers sont de fait très perméables dans le choix du photographe, la gestion des reportages et de l’editing. Au contraire, le service *people* est sur un autre plateau (portraits, événements *people*, « tapis rouge », *close up*, etc.). Cette division implique des règles de travail différentes, une culture différente, des photographes attachés à chaque service, sans grande perméabilité entre les équipes *people* et *News-Magazine*. Elle se retrouve également au sein de la structure des archives : les images sélectionnées – points bleus pour le *people* et points rouges pour le *news* et le magazine – étant réparties dans deux zones distinctes. Les vendeurs des « Premières ventes » ou tournée des clients sont spécialisés dans l’un ou l’autre des départements.

Les services annexes et les outils de production sont au contraire communs à ces deux grands pôles de l’agence. Le laboratoire de développement des films (noir et blanc et E6 pour les diapositives), le laboratoire numérique et le service informatique ; le service finitions ; le service textes (préparation des textes qui accompagnent les sujets), les équipes de ventes des « Deuxièmes ventes » ou appels des clients presse et « éditions », l’indexation et les archives sont des services communs aux départements *people* et *news-magazine*.

Cette structure observée en 1999 est ancienne et date très probablement de la création du service *people* et de la spécialisation de la production – voulue et pensée par Monique Kouznetzoff²⁵. Hubert Henrotte est imprécis dans son livre mais sous-entend que cette organisation remonte à la création de Sygma. D’après les fonds, elle est quoi qu’il en soit effective dès le début des années 1980. Elle génère des rapports très différents à la production des images et engendre la spécialisation progressive des photographes qui font exclusivement du *People* et pour certains du *news* ou du magazine ainsi que la spécialisation des éditeurs et des rédacteurs. D’un mode de travail plutôt artisanal dans les années 1960-70 au cours desquelles une petite équipe couvre les besoins de l’agence, on passe en effet à une équipe de quarante et un photographes en 1999 pour gérer l’ensemble de la production de l’agence²⁶. Cette organisation construit des manières de travailler sur les images diffé-

25 Michel PUECH, « Gamma/Sygma : Monique Kouznetzoff l’égérie », À l’œil, 14 mai 2013 : <http://www.a-l-oeil.info/blog/2013/05/14/gammasygma-monique-kouznetzoff-legerie/>

26 À cette période (les années 1990), les photographes assuraient aussi des permanences. C’est ainsi qu’un photographe plutôt *news* comme Langevin se retrouve à couvrir Lady Di, bien qu’il ne soit pas *people*.

rentes, avec des cultures (photojournalisme pour l'éditeur *news* ; *people* pour l'éditeur *people*) et des expériences différentes. Enfin, elle engendre la spécialisation des équipes de premières ventes (la tournée des clients), avec des portefeuilles théoriquement égaux en termes de chiffre d'affaires afférent. S'il est assez clair que le *people* rapporte plus que le *news*, l'absence de chiffres ne permet pas de l'argumenter définitivement²⁷.

Dans la mesure où la gestion des images dites *news* n'est pas différente de celle des autres images (comme le *people*) – le matériel iconographique est techniquement le même –, la différence d'appréciation se fait sur les récits qui entourent ces images, selon des processus de valorisation et de distinction culturelles. Le reportage et le *news* sont toujours mis en avant dans la présentation et la perception des agences de photographies, quand bien même le *news* ne constitue pas la majorité de l'activité de l'agence.

b. Le rôle des éditeurs photo : la sélection des images diffusées

Les éditeurs photo appartiennent à l'équipe de rédaction. Ils lisent rapidement la planche contact pour le noir et blanc, les diapositives pour la couleur et choisissent des images pour documenter les événements photographiés. La mise en série des images construit un reportage, une histoire. Ils sélectionnent ainsi les images qui seront tirées (tirages de presse) ou dupliquées pour être proposées à la vente. Le travail d'editing est toujours contextuel, fonction des attentes et stratégies de l'entreprise pour laquelle il est réalisé. Il existe une véritable culture d'agence qui conduit à la sélection de certaines images plutôt que d'autres. En ce sens, le rapport aux photographies n'est pas seulement informatif, il est aussi culturel. La sélection sert la valorisation du travail et du photographe, comme le traduit exemplairement le principe du *scoop*, sujet sur lequel il n'y a qu'un seul photographe. Le matériel iconographique des agences garde les traces de ces pratiques de sélection ou d'editing. Des indications manuscrites sur le recto des PC indiquent le choix d'images à l'époque du reportage ou des choix effectués *a posteriori*²⁸ : les (traces d')editing successifs se superposent ainsi sans distinctions d'époques.

27 La consultation des facturations de photographies présentes dans certains fonds de photographes (Gisèle Freund ou Gilles Caron, par exemple) donneraient un premier ordre d'idées.

28 Ces inscriptions ne correspondent que très exceptionnellement à des indications du photographe lui-même.



Superposition de traces d'editing : Fonds Corbis Sygma.

Le soin qui est accordé à la réalisation de la planche contact, véritable outil de travail, est souvent minimum ; d'autant que la rapidité de sa réalisation est primordiale si l'agence veut rester concurrentielle sur le marché de l'image d'actualité. A terme, les PC s'abîment, blanchissent, l'argent commence à virer avec le temps²⁹: ces altérations principalement dues à une fixation trop rapide au laboratoire sont aussi la marque d'usages fréquents et répétés. De nombreux contacts sont par conséquent faits ultérieurement par Sygma. Un contact original est perdu, abimé ou illisible : pour ses besoins d'exploitation des images, l'agence re-tire des contacts, postérieurs à la date du reportage. Au contraire, les négatifs, conservés avec soin, à part et peu manipulés, conservent leur qualité.

L'éditeur photo rédige éventuellement les textes d'accompagnement de ces reportages (rédigés au verso des PC et plus tard répertoriés dans des classeurs rangés à part) quand ce n'est pas le rédacteur qui prend en charge cette étape.

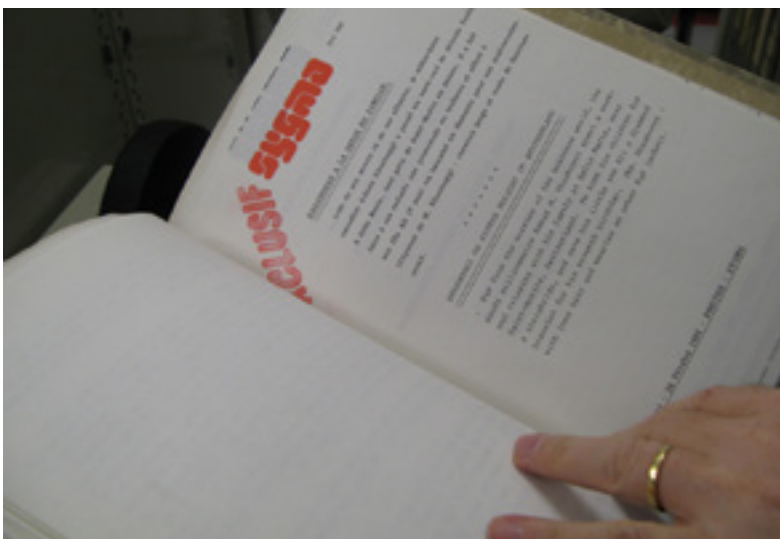
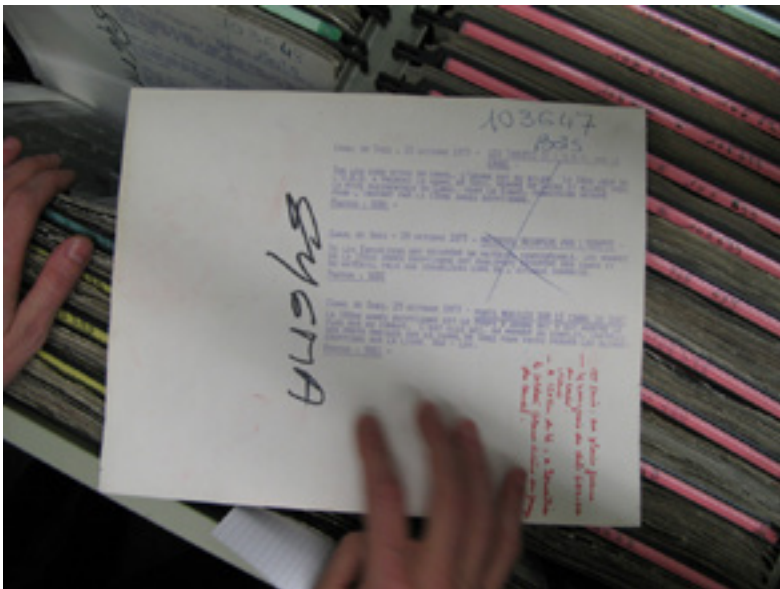
c. La rédaction des textes : mettre en récit ; répondre à une demande des rédactions presse

« les **rédacteurs** écrivent l'article qui accompagnera le sujet. Bref, s'il suffit de situer les photos dans une histoire déjà connue des médias, plus long si c'est une exclusivité ou une affaire maison. Leurs sources d'information proviennent des photographes eux-mêmes, de vive voix s'ils sont là, ou bien par téléphone, ou encore avec les notes qu'ils ont jointes à leurs films. Puis ils rédigent les légendes précises qui seront collées manuellement, ou imprimées au dos des photos sur une antique « ronéo ». Les services textes, au début, se résume à un seul journaliste, mon ami Jean-Louis Gazignaire, dont la rigueur dans l'information, dans le style et les orthographes, affinera l'image de marque de Sygma. Face à l'augmentation permanente de la production, il recevra peu à peu du renfort et dirigera bientôt toute une équipe³⁰. ».

Les rédacteurs ont, par ailleurs, la responsabilité de l'écriture des textes qui accompagnent les images avant leur vente aux rédactions presse, à raison d'un texte par numéro de reportage. Pratique ancienne et commune aux agences de photographies, les archives de Corbis Sygma en conservent la trace.

29 Effet proche de la solarisation sur le noir et blanc.

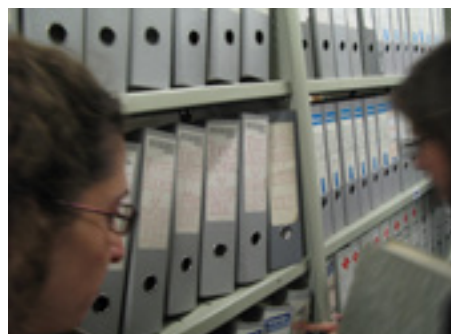
30 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, op. cit. p. 140.



Textes rédigés par les rédacteurs d'agence, au verso des PC puis sur des feuilles à part rangées dans des classeurs.



Exemples de classeurs de rangement (d'époques différentes) de ces textes.



En 1999, un service textes comprend deux journalistes attachés à la rédaction de ces textes. L'amateurisme – l'artisanat au moins – de ces commerces dans les années 1970 a cédé la place à une véritable rationalisation des tâches de l'agence aux dimensions désormais industrielles.

La rédaction de textes est une demande des rédactions de presse. Ils sont comme une histoire et pour le moins un argumentaire commercial. Hubert Henrotte raconte la nécessité pour une agence de se plier à cet usage – nécessité perçue dès la fondation de Gamma.

HH : Très très vite, dans les premiers mois, deuxième, troisième mois, on s'est obligé, forcé à faire un texte avec les sujets qu'on envoyait, texte qui pouvait être court, pour certains sujets une demi page, après c'est devenu une page, c'est devenu deux pages. C'est pour ça qu'a été engagée Monique Kouznetzoff, au titre de rédactrice d'abord, et c'est elle qui écrivait les sujets, sans aller sur les lieux de reportages, avec les informations des journaux et les informations données par les photographes... Le texte a pris au fur et à mesure des années de plus en plus d'importance, Floris de Bonneville, qui a été engagé fin 67 [...] est un très bon rédacteur en chef, il écrivait beaucoup... [...]

SD-AL : C'était vraiment une nécessité dès le départ ?

HH : De toute façon, on nous le réclamait ! Les journaux, les clients nous le réclamaient... ils disaient ah, mais attendez Magnum fait des textes, vous vous n'en faites pas... par exemple, vous voyez... c'est comme ça que ça s'est passé... (silence)... et après on a... (silence)... fait des légendes aux dos des photos, et puis plus tard sur la photo, en bas sur la photo...

SD-AL : C'est quelque chose qui va perdurer jusqu'aux années 1990 ?

HH : Oui, oui.

SD-AL : Cela s'est mis en place dès les débuts de Gamma...[...] Vous dites que c'est une nécessité, c'est-à-dire les rédactions presse vous demandent ces textes pour contextualiser l'image ?

HH : Ah oui, c'est une demande, c'était pas pour nous faire plaisir.

SD-AL : Oui, parce que ça vous rajoute un travail colossal.

HH : ça rajoute un salaire important. Les rédacteurs ont des salaires plus importants. Mais bon, on ne l'a pas regretté, on ne l'a pas regretté... À Sygma, j'ai eu jusqu'à trois, quatre rédacteurs en même temps.

SD-AL : Quand je suis arrivé, il y avait deux personnes...

HH : oui, un peu moins quand vous êtes arrivé

SD-AL : ... qui produisaient deux à trois pages sur certains sujets.

HH : Il y a même eu des sujets de dix pages, quinze pages, voire plus.

SD-AL : Qu'en est-il de la diffusion des photos à ce moment-là ? On sait que AP, UPI proposent essentiellement des images à l'unité, pas de grands reportages, est-ce que dès le début de Gamma...

HH : Ah non, ce sont des reportages ! Des sujets de dix... quinze photos, vingt photos.

SD-AL : des sujets montés. Est-ce que cela vous distingue de Apis, Dalmas, Reporters Associés ?

HH : Non... Non, c'est copié collé de ce que faisaient les autres puisque tous ces garçons venaient de ces agences et moi je ne connaissais pas le métier d'agence. Moi je venais du *Figaro*, je ne connaissais pas du tout le métier d'agence. C'est Léonard de Raemy, mon premier partenaire, mon premier associé, qui m'a inculqué, appris tout ça et en disant il faut ça, il faut ci, il faut ça.

SD-AL : Donc ce sont des sujets proposés qui sont montés.

HH : Voilà !³¹ »

Progressivement, un descriptif du reportage est rédigé au sein de l'agence Sygma. Ces textes, écrits puis imprimés au dos de certaines PC, proposent une histoire qui accompagne les images. Ils ne sont pas imprimés sur les PC avec les mêmes techniques selon les époques. On peut aujourd'hui distinguer des qualités différentes d'encres et de machines : une pratique déjà bien systématisée avec un logo imprimé lui aussi et une mise en page que l'on devine récurrente. La machine utilisée est alors une photocopieuse. Au contraire, un verso ronéotypé, plus ancien.

31 Entretien avec Hubert Henrotte du 27 janvier 2011, reproduit en annexe.



MAY 1968 : LES EVENEMENTS QUI ONT MARQUE LA FRANCE.
 DIFFUSION PARIS 30 MARS 1988

Il y a vingt ans, la France vécut pendant deux mois (entre fin mars et fin mai) son printemps le plus chaud. Parti de la contestation gauchiste étudiante, renforcé par une grève quasi-générale, le mouvement de Mai 68 s'achèvera bientôt sur un triomphe électoral de la droite conservatrice. Mais, porté par une nouvelle conception de la vie, le souffle révolutionnaire se prolongea bien au-delà et marqua profondément l'évolution de la société française.

PHOTO : HENRI BUREAU / SYGMA

Etudiant matraqué par les policiers de Paris le 3 mai, jour des premiers heurts violents entre manifestants et forces de l'ordre.

MAY, 1968 : EVENTS THAT LEFT THEIR MARK ON FRANCE 8049
RELEASE : MARCH 30, 1988

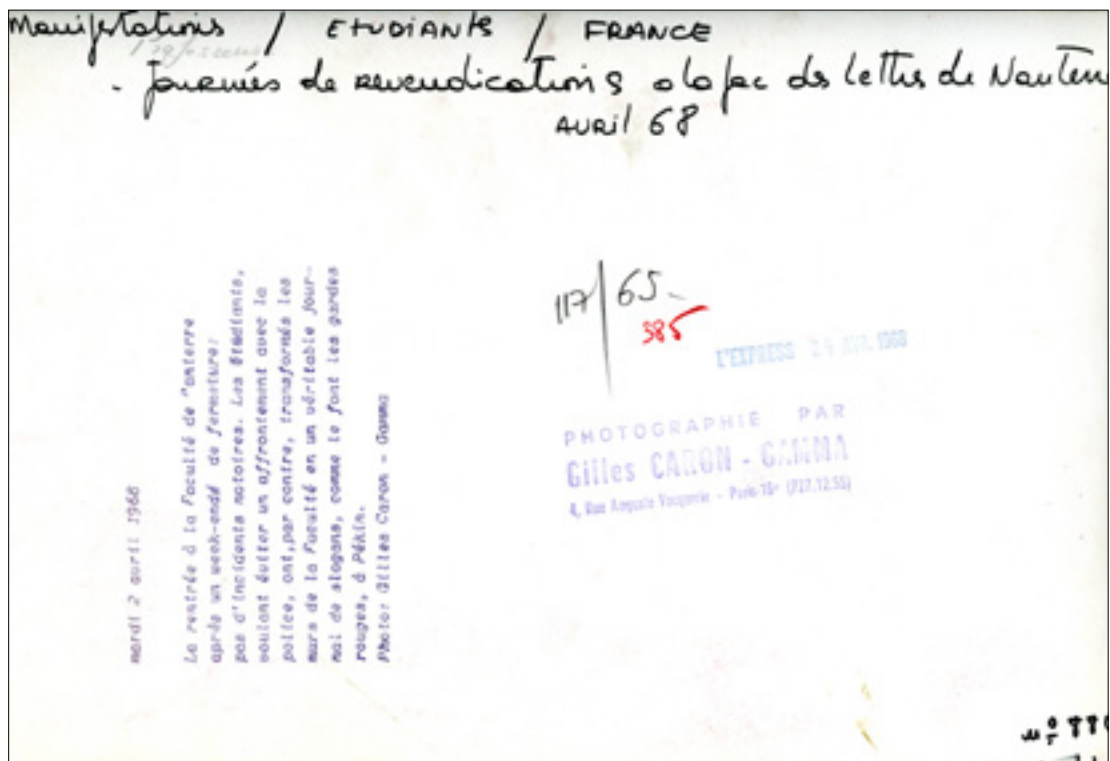
Twenty years ago, France experienced for two months - from the end of March to the end of May, her most passionate spring. A movement that began with protests by leftist student groups was reinforced by an all but general strike. The May 1968 movement soon ended with the electoral triumph of the conservative right. But, upon the wave of a new conception of life, the revolutionary movement continued much longer and profoundly influenced the evolution of French society.

PHOTO : HENRI BUREAU / SYGMA

A student clubbed by the police of Paris on May 3, the day of the first violent clashes between demonstrators and the forces of order.

France (1968) box

Tirages de presse : photographie de Henri Bureau avec texte du réediting de 1988 au verso.



Tirages de presse : photographie de Gilles Caron avec texte du réediting de 1988 au verso.

D'après sa connaissance du fonds Sygma, Sébastien Dupuy décrit d'abord la présence de trois ou quatre lignes ronéotypées au verso des planches contact, qui s'accompagnent assez vite d'un texte plus long, conservé ailleurs, en classeurs. Cette pratique est moins systématique dans les archives Gamma et Apis ; ou peut-être ces textes n'ont-ils pas été conservés³². À partir des années 1990, les informations données avec les reportages sont de plus en plus développées ; en partie, parce que les possibilités techniques (les outils informatiques principalement) facilitent le travail³³.

À la fin des années 1990, au contraire, plus rien n'est indiqué au verso des planches contact en-dehors du numéro de reportage : la base de données nommée Apis, beaucoup plus élaborée, existe alors sur un serveur³⁴. Elle permet le référencement de plus d'informations et, à Sygma, on ne se donne désormais plus la peine de renseigner le contact, en-dehors du numéro et du nom du photographe. Il apparaît éventuellement aussi d'autres mentions telles que « NC » pour « négatifs couleur »³⁵, « inter » pour internégatif ; « NB » pour noir et blanc, etc.

Enfin, ces textes accompagnent des editing contemporains aux événements mais aussi des editing rétrospectifs : les dates anniversaires sont, en effet, des moments propices à un nouvel editing (« réediting ») des images des fonds, tels que Mai 68, par exemple. Les textes proposés s'inscrivent alors dans une perception déjà historicisée des événements. À l'exemple de cette réédition en 1988 du fonds Mai 68 d'Henri Bureau (cf. figures p. 246-247) :

« Mai 68 : les événements qui ont marqué la France

Diffusion Paris 30 mars 1988

Il y a 20 ans, la France vécut pendant deux mois (entre fin mars et début juin) son printemps le plus chaud. Parti de la contestation gauchiste estudiantine, renforcé par une grève quasi générale, le mouvement de Mai 68 s'achèvera bientôt sur un triomphe électorale [sic] de la droite conservatrice. Mais, porté par une nouvelle conception de la vie, le souffle révolutionnaire se prolongea bien au-delà et marqua profondément l'évolution de la

32 Cf. partie I, chapitre 3.

33 Sébastien Dupuy date approximativement ces façons de faire de 1990-1995 ; un accès long aux archives serait nécessaire pour davantage de précisions sur ces évolutions.

34 Cette base de données s'appelle Apis mais n'a rien à voir avec l'agence de photographie du même nom.

35 C'est, en effet, à la même époque qu'ils apparaissent.

société française.

Photo: Henri Bureau / Sygma

Étudiant matraqué par les policiers à Paris le 3 mai, jour des premiers heurts violents entre manifestants et forces de l'ordre. »

Le modèle de fonctionnement de la jeune agence Gamma, et à sa suite de Sygma, est calqué sur celui des agences existantes. Toutes deux s'inscrivent dans la tradition des agences de photographies en place et sont les héritières d'une organisation entrepreneuriale bien implantée. La vente des images s'organise en reportages et leur sens est en partie précisé – et délégué – au texte qui les accompagne. En ne fournissant pas seulement des images mais un reportage, l'agence propose une histoire : elle est un acteur de la mise en récit des événements.

3. La vente et la diffusion des images : vendeurs, service export et iconographes

Gaëlle Morel constate dans son compte-rendu du livre d'Hubert Henrotte la part déterminante de l'économie dans le fonctionnement de l'agence :

« Henrotte, expose de nombreux éléments qui vont à l'encontre des récits traditionnels, affirmant notamment qu'une agence de photographies est avant tout une entreprise économique. Il révèle ainsi l'importance des départements "people", qui assurent la survie économique des agences [...]. [Il] montre comment les photographes, s'ils deviennent célèbres pour leurs images de guerre, partagent leur pratique entre des sujets d'actualité et des photographies de stars, adoptant parfois les méthodes de traque des paparazzi.

[...] Les enjeux économiques constituent bel et bien le fil directeur de [son] ouvrage. [...] Le livre de Henrotte, tout en n'évitant pas les écueils propres à ce type d'ouvrage, constitue un témoignage intéressant sur une période et un sujet finalement peu étudiés par les historiens de la photographie. Presque malgré lui, l'auteur bouscule certaines légendes et permet ainsi d'envisager le sujet avec de nouvelles bases³⁶. ».

36 Gaëlle MOREL, « Jean-Louis Gazignaire, Hubert Henrotte (dir.), Le Monde dans les yeux. Gamma-Sygma. L'âge d'or du photojournalisme », Études photographiques n°18, mai 2006. <http://etudesphotographiques.revues.org/2453>.

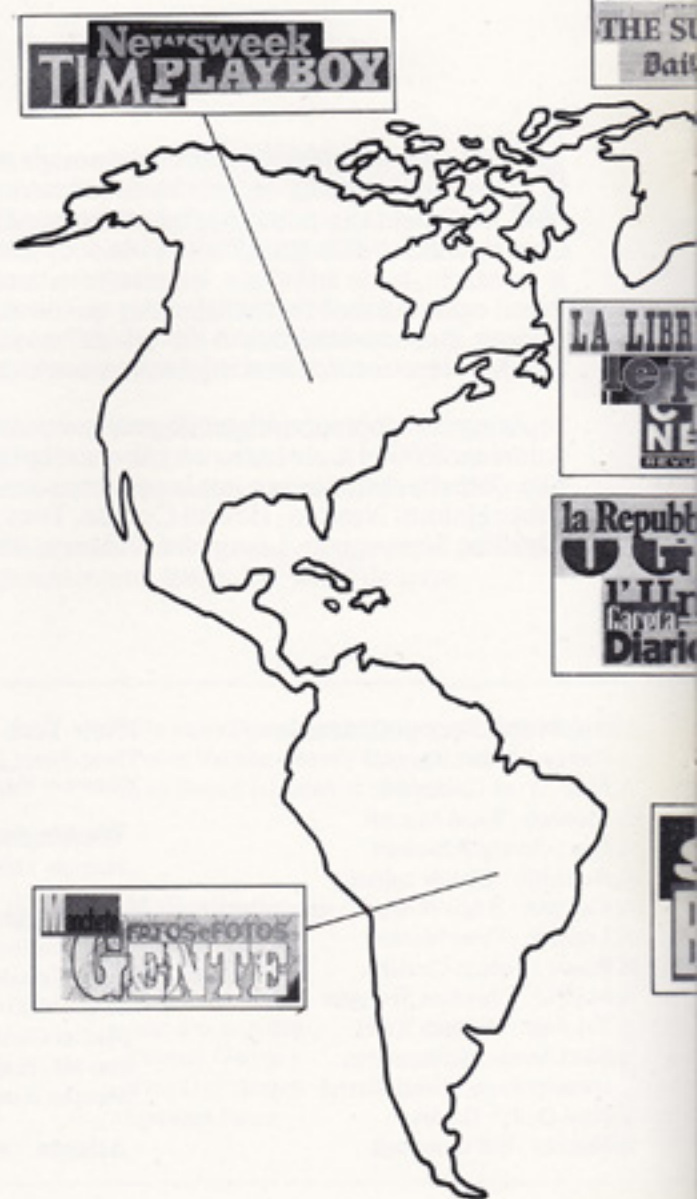
2000 journaux publient leurs reportages

La multiplicité des "titres" qui, dans 25 pays, impriment les photos de SYGMA, s'explique par la densité de son réseau et la dimension de son implantation. Quant à la diversité, dans les genres, de ces "titres", elle s'explique par le fait que SYGMA couvre tous les événements, quelle que soit leur nature.

Le département "news" s'attache à l'actualité brûlante (événements politiques, sportifs, scientifiques, catastrophes, etc.), que parfois il devance ou découvre.

Le département "charme" suit les vedettes, lorsqu'elles ne font pas l'événement, et dont la vie et les activités intéressent le public (artistes, "têtes couronnées", personnalités diverses).

Ainsi les photos de SYGMA concernent-elles aussi bien la grande presse nationale et internationale, quotidienne ou hebdomadaire, que la presse de caractère plus "magazine", plus intemporel.



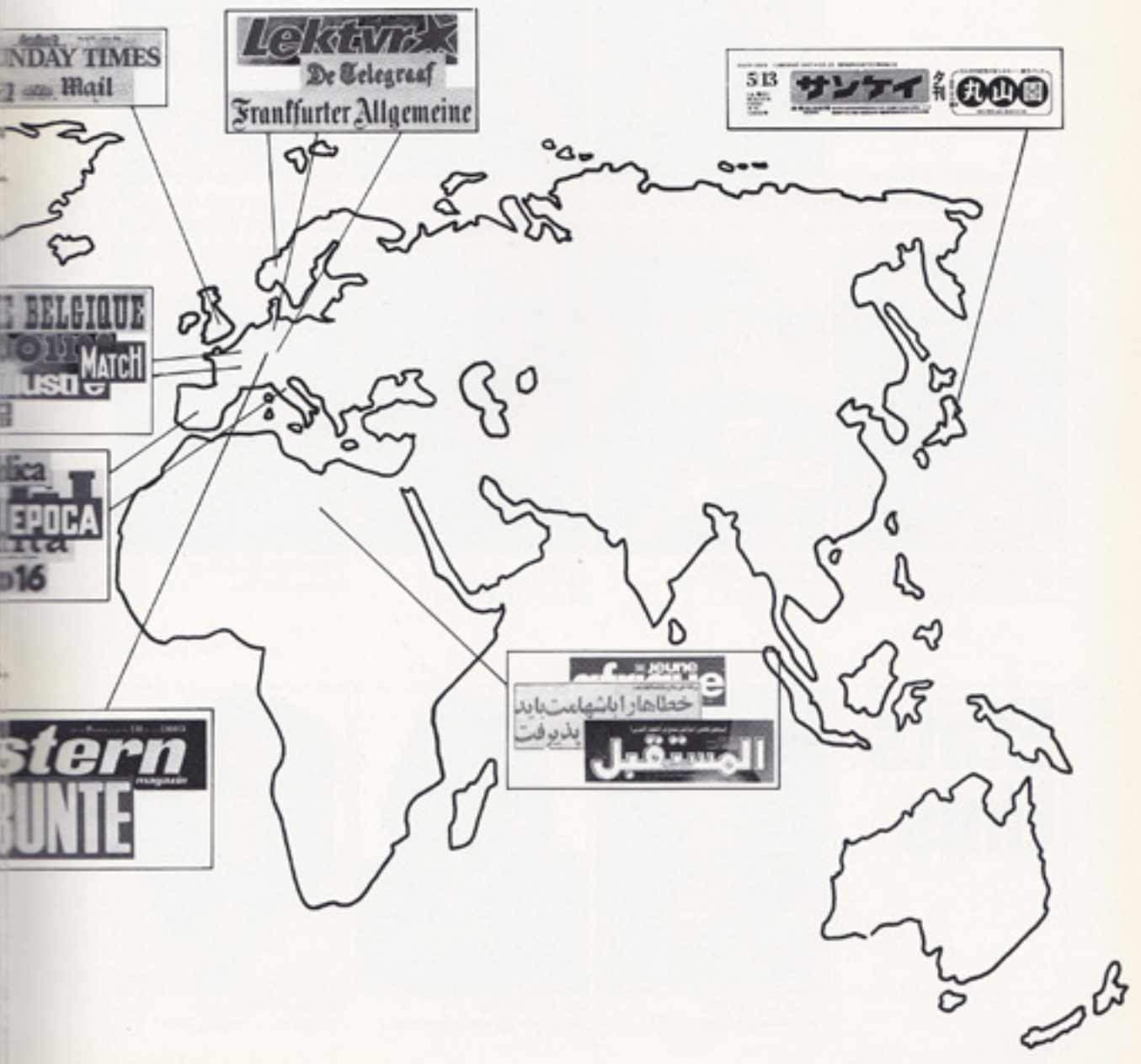
Plaquette de communication agence Sygma 1973-1978 : « 2000 journaux publient leur reportage ».

Parmi les clients de SYGMA :

en **France** (500 titres) : Paris-Match, Jours de France, l'Express, Le Point, le Nouvel Observateur, Valeurs Actuelles, l'Humanité Dimanche, Elle, Hit, V.S.D., La Vie, Podium, Télé 7 Jours... aux **U.S.A.** (une soixantaine de titres) : Time, Newsweek, The New York Times, Ladies Home Journal, Playboy... en **Suisse** : L'Illustré, Schweizer, Illustrierte; en **Suède** : S E, Lektur, Expressen; au **Portugal** : Gente, Noticia; au **Mexique** : Excelsior;

au **Japon** : Diamond Sha, Sankei Shinbun, Shuei Sha, Kindai Movies, Chikuma Syobo; en **Italie** : Oggi, Epoca, Amica, Espresso, Gente, Annabella, Famiglia Christiana, Novella; en **Hollande** : Story, Weekend, Margriet, Neue Revue; en **Finlande** : Anna, Jaana; en **Espagne** : Semana, Lecturas, Hola, Gaceta Ilustrado, Informaciones; en **Norvège** : Hjem, Vi Menn; au **Danemark** : Billedbel, Se & Hor; au **Brésil** : Manchete; en **Belgique** : Zie Magazine, Soir Illustré,

Panorama, Ciné Revue; en **Australie** : Women's Weekly, Woman's Day, People; au **Chili** : Tempo Press; en **Afrique du Sud** : Fair Lady, Huisgenoot; en **Allemagne** : Bunte, Stern, Quick, Frau Revue, Das Neue Blatt, Neue Revue; en **Angleterre** : Sunday Times, Daily Mail, Daily Mirror, Daily Express, Observer, Weekend; en **Argentine** : Gente, 7 Dias; **Pays Arabes** : Al Mostalbal; au **Liban** : Assayad.





	SUJET	CON. FAIRE	Amorce	Quota :	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE
	DATE	Sequelat	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE	DATE
ALLEMAGNE	12 04	AGS	X	X							X	X
ANGLETERRE	1 2 05	X	X	X							X	X
ARGENTINE		X	X	X							X	X
BELGIQUE	11 05	X	X	X							X	X
BRESIL		X	X	X							X	X
CANADA	10 05	X	X	X							X	X
ESPAGNE	11 05	X	X	X							X	X
FINLANDE	16 05	X	X	X							X	X
HOLLANDE	05	X	X	X							X	X
ISRAEL		X	X	X							X	X
ITALIE	(11/12) 12 05	X	X	X							X	X
JAPON	21 05	X	X	X							X	X
NORVEGE	11 05	X	X	X							X	X
PORTUGAL	12 05	X	X	X							X	X
RUSSIE	21 05	X	X	X							X	X
SUEDE	21 05	X	X	X							X	X
TURQUIE		X	X	X							X	X
U.S.A.		X	X	X							X	X
VIETNAM		X	X	X							X	X

Cahier d'expédition n° 2 période du 24 juin 1968 au 1er septembre 1969 de l'agence Gamma : couverture du cahier, page intérieure, 2^{ème} et 3^{ème} de couverture avec listes des correspondants à l'étranger de l'agence.

Henrotte insiste en effet, dans la première version de son ouvrage, sur la vente des images d'actualité, partagée entre Paris et l'étranger :

« **La diffusion à Paris** – Il peut s'écouler jusqu'à deux bonnes heures entre l'arrivée des films à l'agence et leur mise en vente, selon le nombre de films. Dès qu'ils sont prêts, les sujets sont remis aux vendeurs, qui en ont déjà pris connaissance, et savent ce qu'ils vont proposer et à quel journal ils iront en priorité. À moins d'une exclusivité déjà négociée, chaque vendeur hérite du même produit, avec les mêmes photos, pour permettre le jeu de la concurrence et démarcher aussi bien les hebdomadaires que les mensuels. Jusqu'ici tout le monde – rédaction, labo, service textes – s'est pressé pour les mettre en situation favorable vis à vis de la concurrence. Les vendeurs apprécient, et font passer à leurs scooters de bien mauvais quarts d'heures à travers les rues de Paris, pour être les premiers à Paris Match, à VSD ou au Figaro Magazine. Un bon vendeur doit être aussi un pilote de grand prix !³⁷. ».

« **La vente à l'étranger** – Nous diffusons dans plus de quarante pays du monde, les sujets d'intérêt international. Pour gagner du temps de laboratoire et permettre que la production puisse partir à 20 heures au plus tard, la sélection des photos est plus ramassée : un sujet proposé à la presse parisienne en quarante photos pourra l'être en dix ou vingt pour l'étranger. Tous les sujets sont en outre pourvus de textes et légendes bilingues, français-anglais. En fait, l'agence « boucle » chaque jour comme le fait un quotidien. Pour le journal, l'impératif est d'imprimer à temps pour être diffusé dans les kiosques le lendemain à l'aube. Pour nous, il s'agit de ne pas louper les gares et les aéroports, afin que nos correspondants soient fournis pour leur tournée auprès des magazines. Un train ou un avion raté, c'est une vente en moins, et la concurrence qui en profite.

C'est pourquoi, presque tous les soirs souffle un vent de folie, c'est le « coup de bourre », et chacun met la main à la pâte pour faire les enveloppes et préparer les frets. Il m'arrive souvent, quand je vois que l'heure tourne et qu'on est débordés, de venir prêter main forte à la confection des paquets, et je procède souvent moi-même à la pesée. Dans mon dos, je sens les motards piaffer d'impatience, casques déjà sur la tête, sacs grandes ouvertes et prêtes à être arrimées aux motos. Dès qu'ils ont leurs colis, ils démarrent et foncent vers les gares et les aéroports. Leur tournée peut durer jusqu'à des heures tardives. Ils ne se sont jamais plaints des risques qu'on leur faisait prendre pour être dans les temps. Peut être parce que ces garçons ont

37 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, *op. cit.* p. 141.

une sacrée trempe, mais aussi parce qu'ils ont éprouvé comme les gens de labo ou de la rédaction, cette excitation fantastique de l'exploit quotidien à réussir ensemble, en pleine solidarité. C'est au bouclage du soir, souvent, que j'ai eu conscience du formidable esprit d'équipe qui animait Sygma, notamment au temps de la rue des Vignes. Finir à temps, c'était l'impératif. Et l'exigence ne fera que s'accroître, tant grandit l'importance de notre marché extérieur : dès les années 1975-1980, l'étranger représentera la moitié du chiffre d'affaires de l'agence³⁸. ».

Le service de vente se décline principalement en trois postes. Les vendeurs de terrain font la tournée des journaux. Gérés par le service export de l'agence, les correspondants basés dans différents pays (agents, autres agences de photographies ou rédactions presse) assurent les ventes à l'étranger. Les lots de photographies et reportages envoyés sont consignés dans des carnets d'expédition.

Le nombre de photographies proposées pour un même reportage à l'étranger est moindre que celui proposé aux rédactions presse françaises. Dans le jargon, on parle de « grands jeux » et « petits jeux ». Enfin, les vendeurs documentalistes – ou iconographes documentalistes – répondent aux demandes des journaux et restent à l'agence. Ce sont eux qui connaissent le mieux l'organisation et le contenu des fonds, avant leur saisie en base de données. Les ventes se répartissent ainsi en « premières ventes » (ou tournée des clients), en « deuxièmes ventes »³⁹ (qui répondent aux appels clients presse des icono-documentalistes) et en « éditions » (qui concernent les ventes pour couvertures de livre, manuels scolaires,...). Et le service export gère les envois et les agents pour l'étranger.

En 1999, le service vente de Sygma comprend, dans son ensemble, plus d'une vingtaine de personnes, dont la moitié répond aux deuxièmes ventes, c'est-à-dire aux demandes des icono-documentalistes de la presse.

38 *Ibid.*

39 « Il faut savoir que la hiérarchie des commerciaux d'agence de photo presse est simple : le « 1er vendeur » s'occupe des grands magazines comme Paris Match, VSD, le Figaro Magazine, le « 2ème vendeur » des titres qui achètent moins de photos et ainsi de suite. Christian Maillard avait commencé comme « 3ème vendeur » chez Sipa avant de devenir il y a cinq ans le premier. Il était le « plus gros salaire de l'agence » confie Mete Zihnioglu », Michel PUECH, « Christian Maillard, commercial à l'agence Sipa n'est plus », À l'œil, 21 février 2015. <http://www.a-l-oeil.info/blog/2015/02/21/christian-maillard-commercial-a-lagence-sipa-nest-plus/>

4. Services techniques

« **Le traitement de la photo** – Dans les années 1980, le numérique n'existe pas, ni la transmission internet. C'est encore le règne de la photo chimique, qu'il faut traiter physiquement en laboratoire, et les films doivent parvenir à l'agence le plus vite possible, soit par le photographe quand il ne travaille pas trop loin, soit par motard, train ou avion. Dès qu'ils sont arrivés, les films sont développés, en vingt minutes pour le noir et blanc, une heure pour la couleur⁴⁰. »

Les services techniques recouvrent le laboratoire, le service de finitions et les archives. Le laboratoire de développement des films noir et blanc puis E6 pour les diapositives en assure aussi les reproductions ou duplicatas. Plus tard, un laboratoire numérique est mis en place. Le service de finitions assure le tri des tirages et la mise en forme des jeux de reportages destinés aux équipes de ventes ainsi que la mise sous cache des diapositives. Enfin, dès 1973, comme l'attestent les cahiers d'enregistrement, l'exploitation du fonds implique la gestion d'archives, c'est-à-dire d'images préalablement indexées et documentées par des documentalistes, afin d'être proposées à la (re)vente après leurs actualités. On nomme en effet « archives », les fonds photographiques d'événements passés mais aussi et plus largement le fonds d'images exploitées lui-même.

5. L'indexation : manuelle puis informatique

Le matériel argentique est indexé et décentralisé dans le service des archives, d'où il est sorti au gré des besoins et des requêtes adressées au service. L'indexation est d'abord manuelle sur des fiches cartonnées et/ou dans des cahiers d'enregistrement ; alphanumérique pour le noir et blanc et thématique dans un premier temps pour la couleur.

Le fichier d'indexation du fonds de l'agence Apis (exploité par Sygma (puis Corbis)) est en bon état. Il permet de comprendre le fonctionnement de l'indexation des films dans les agences de cette période de la fin des années 1960. En effet, le classement d'origine de l'agence Apis est un fichier manuel

40 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, op. cit..

classique, à base de fiches cartonnées classées (chez Apis) de manière thématique.

Les différentes PC de la même époque (ici, les événements de Mai 68 en 1968, tout en présentant des indications différentes à leur verso, avec ou sans tampon de l'agence notamment) sont classées selon le même mode de référencement, sous le mot-clé : «Manifestations ». L'astérisque qui accompagne le mot qui est par ailleurs souligné indiquent que c'est le thème (ou mot-clé) retenu pour leur classement. Ces films sont ensuite reportés manuellement sur la fiche cartonnée « Manifestations » du fichier Apis, accompagnés d'un descriptif très succinct de l'événement photographié, de la date du reportage, du nom du photographe et du numéro attribué au reportage (reporté, par ailleurs, sur la PC et la pochette de négatifs). La mention « 4ème fiche A » en haut à droite indique que c'est le recto (face A) de la quatrième fiche consacrée à ce mot-clé.

Ces fiches sont très manipulées, il en manque et certaines informations restent incertaines. Aussi, si à l'époque de son enregistrement (manuel), on hésite pour l'attribution d'un reportage à un photographe, on retrouve ces doutes dans le référencement. De plus, les films sont répertoriés dans leur ordre d'arrivée à l'agence : ils ne sont, de ce fait, pas chronologiquement enregistrés.

D'abord manuelle aussi à Sygma⁴¹, la base d'indexation de l'agence est rapidement informatisée. L'arrivée d'un service informatique pour cette gestion des fonds, mise en valeur dans la plaquette de promotion de l'agence de 1978, date, d'après Hubert Henrotte, de 1977 :

« En 1977, Sygma entame sa cinquième année d'existence [...] Puisque toute la vie de l'agence s'articule autour des photos, il faut revoir entièrement leur cheminement en pensant à l'informatisation de l'ensemble, qui sera vite inéluctable. Avec cette réforme nous allons tous apprendre la rigueur. [...]

Désormais, dès qu'un reportage arrive, on enregistre sur une fiche numérotée d'avance le nom du photographe, la date de prise de vues, le nombre de films en noir et en couleur, le titre du reportage et les légendes succinctes situant le sujet. Ce numéro suivra le reportage à vie, c'est-à-dire qu'on le retrouvera aussi bien sur les tirages que sur les diapositives, dans les archives et sur les factures des clients et, au final, sur les relevés de ventes

41 Toutes les marques de classements et identifications sont d'abord écrites à la main.



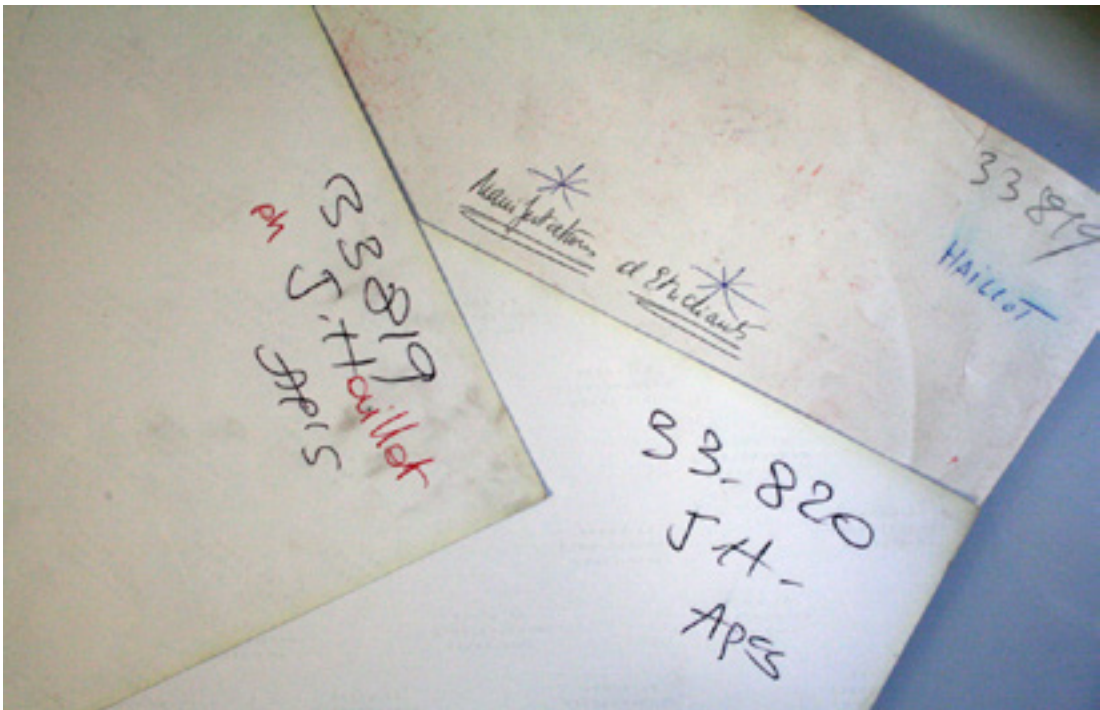
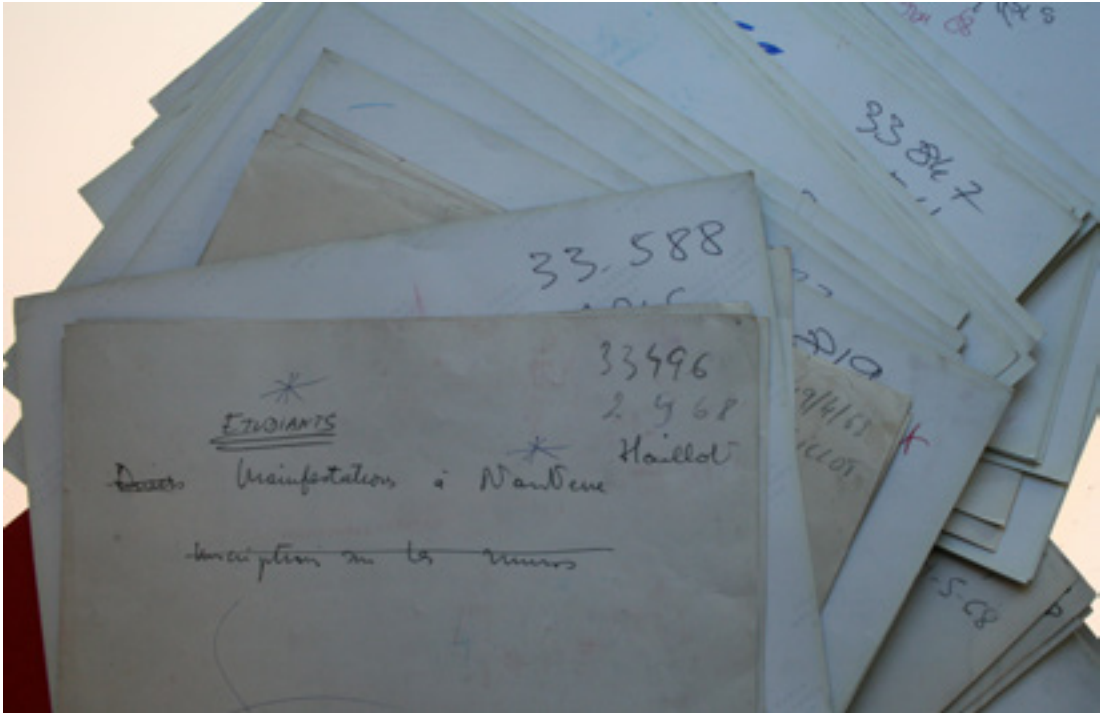
MANIFESTATIONS Nous Fiche
A

Manifestations étudiants		G. Aimi	33030
Manifestations anti Vietnam à Paris		G. Aimi	33904-935-970
Manifestations pour le 10 ^e Février		"	972-978-977
Manifestations à la faculté des Sciences salle au 10 ^e	15.3.68	G. Aimi	33300-33301
Manifestations à la faculté des Sciences salle au 10 ^e	16.3.68	G. Aimi	33278 - "
Manifestations barrage de voitures de police	20.3.68	Prud'homme	33238
Manifestations à la Bibliothèque	18.3.68	G. Aimi	33357
Manifestations anti Vietnam Nord	20.3.68	G. Aimi	33359-329
Manifestations à Nanterre	2.4.68	Haillet	33650-657
Manifestations du cadet	2.4.68	Yauer	33650-657-506
Salle 315/1			
Manifestations à la fac de Vandœuvre	29.3.68	Haillet	33669-
Manifestations pour Luther King	10.4.68	Haillet	33588
Manifestations étudiants anti Vietnam	19.4.68	Haillet	33667
Manifestations pour l'Unité la Rouge	19.4.68	Beaugrenet	33666-665
Manifestations de la 1 ^{re} Mai	1.5.68	Prud'homme	33790-795
Manifestations étudiants	6.5.68	Haillet	33819-820
Cotes Prud'homme à manifestations			33833 à 33838
Étudiants			Prud'homme
Manifestations étudiants			33846 à 855
Manifestations étudiants			33900
Manifestations étudiants	9.5.68		33911 à 916
Cotes Prud'homme à manifestations étudiants	23.5.68	Prud'homme	33837
Manifestations étudiants	10.5.68		33960-965
Manifestations étudiants			33931-936
Manifestations étudiants nationalistes à l'ère de Giscard	17.5.68	Chapote	33955
Manifestations anti de Gaulle			35870

Fichier d'indexation Gamma/Sigma qui n'a pas duré.

Fichier d'indexation Apis.

Exemple des fiches cartonnées d'indexation Apis.



Verso de PC Apis avec mots clés et astérisque pour indexation.

des photographes. Fini la dactylographie, la perte des informations, les recherches pendant des heures, la pagaille : ces fichiers vont nous changer la vie, et permettre à terme une automatisation totale.⁴²»

L'agence de photographie Sygma est une entreprise qui fait commerce des images. Les choix de classement et d'organisation du fonds d'images traduisent un dispositif tout entier tourné vers sa bonne exploitation commerciale.

B. Le classement du fonds Sygma : commercialiser des photographies

« L'archivage du fonds est lié à l'historique souvent complexe de l'agence⁴³ ».

« Le classement chez Sygma a été très empirique au fil des trente-cinq ans. Il dépendait toujours des personnes qui étaient en charge du fonds. [...] Les points rouges sont une orientation pour identifier les originaux et les choix faits à l'époque. Mais les anciennes structures de classement ne sont plus visibles⁴⁴. »

Le fonds Sygma est organisé en zones fonction des supports. Il présente principalement trois supports utilisés par les photographes : le négatif noir et blanc et sa « planche contact », aux formats 24×36, 6×6, 4,5×6 ; le film inversible (positif direct) couleur ou diapositive, montée sous cache carton ou

42 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005. Chapitre 15 « La révolution de l'informatique », p. 137-138.

43 Pascale Josserand, responsable du service des archives, rapport consacré au fonds de l'agence Sygma en date de 2001-2002.

44 Sébastien Dupuy, 20 mai 2009, atelier du Lhivic, EHESS, Paris.

plastique au format 24×36 ; puis, à partir des années 1980, le négatif couleur avec sa planche contact, aux formats 24×36, 6×6, 4,5×6.

D'une façon générale, l'agence de photographie produit du matériel iconographique dont une partie est sélectionnée pour la vente et conservée pour pouvoir être facilement retrouvée, c'est-à-dire revendue. Les images non choisies sont conservées de façon plus hasardeuse, en fonction des moyens économiques et matériels dont dispose l'agence. En noir et blanc et les négatifs couleur, ce sont les images non choisies dans les bandes de négatifs. Pour les diapositives, les originaux non choisis (ONC) se présentent sous forme de diapositives aussi.

Les images éditées et choisies sont dupliquées pour être proposées à la vente à plusieurs rédactions presse en même temps. Les originaux des images exploitées sont généralement conservés à part et avec soin : bandes de négatifs originales pour le noir et blanc et la diapositive originale pour la couleur servent de repère, d'archive et ont valeur d'autorité. Ils ne sont théoriquement remobilisés qu'en cas de réel besoin. Au contraire, les doubles et duplicatas forment un matériel iconographique très manipulé, qui circule beaucoup et reste à portée de main. En noir et blanc, la reproduction des images passe par la PC puis les tirages presse ; en couleur, des duplicatas sont réalisés avec des films diapositive, moins coûteux et souvent de moins bonne qualité.

Le classement du noir et blanc est constant et numérique : les PC et les négatifs correspondants portent un même numéro, reporté sur les cahiers d'enregistrement qui indiquent le titre du sujet, un nom, la date du reportage. Les photographies couleurs, longtemps dominées par le support diapositive, sont rangées selon un classement thématique dans des dossiers non numérotés répartis en zones thématiques. Des originaux non choisis et les duplicatas des images éditées sont rangés ensemble, sans différenciation.

1. Le noir et blanc argentique : un classement numérique constant et stable

Les PC et les négatifs sont rangés dans une machine à plateau tournant de la marque Electroclass⁴⁵. Ces investissements économiques traduisent la

45 Cf. figure 48 du chapitre 3.

valorisation par Sygma de ces archives. Les PC et les négatifs sont **classés par numéro**, en un même classement parallèle : le numéro de reportage est inscrit sur l'enveloppe de négatifs et au dos du contact. Les initiales du photographe (ex., DEJ pour Dejean) sont parfois mentionnées elles aussi sur ces pochettes⁴⁶. Dans son témoignage, Hubert Henrotte homogénéise des pratiques, écrasant souvent des époques différentes qui constituent l'histoire de l'agence. Le recours à l'examen du fonds dans toute sa matérialité permet de préciser ces pratiques pour essayer de les reconstruire dans leurs évolutions : d'outil de travail, les PC deviennent un lieu de mémoire de l'organisation de l'agence⁴⁷. Leurs verso comme leurs recto sont couverts d'indications de type professionnel : certaines concernent les éléments représentés ; d'autres les usages successifs des PC et des photographies. Elles sont autant d'indications de différentes époques de l'histoire de ce fonds et de l'agence, les traces étant réellement différentes d'une période à l'autre.

L'archivage (ou photothèque) des images est ainsi lisible au verso des PC. Et la quantité d'informations indiquées au verso d'une PC est très variable d'une époque à l'autre : du seul numéro de classement accompagné du nom du photographe⁴⁸ à la mention d'un évènement, d'une date, du nombre de films (noir et blanc et couleur) utilisés pour un même sujet⁴⁹, des mots clés qui lui ont été éventuellement attribués⁵⁰, du tampon Sygma, des mentions à destination du laboratoire (nombre de jeux à tirer, par exemple⁵¹), de code (exemple du « DI » pour indiquer une Diffusion Interdite⁵²), voire d'un court texte qui résume l'évènement, etc. Sur les fonds plus anciens comme le fonds Apis (qui traitait essentiellement de thèmes *people*), ces informations restent en général très succinctes. Au contraire, pendant la grande période de Sygma, elles sont beaucoup plus nombreuses. La quantité d'informations qui

46 Cf. cahiers d'enregistrement décrits plus haut.

47 Cependant, des datations précises demanderaient un examen minutieux de ce fonds.

48 ou ses trois premières lettres : « Sim » pour Christian Simonpietri, par exemple.

49 Par exemple, NC1 [néga. couleur 1] pour la première planche contact donc NC2 pour celle qui suit, NC2bis, etc. (lorsque les négatifs couleur rejoignent le classement des films noir et blanc). Ce principe ne dure, cependant, qu'un temps court à l'agence d'après les observations de Sébastien Dupuy sur le fonds.

50 En particulier pour ce qui est du fonds Apis ; ils correspondent aux fichiers d'indexation sous forme de fiches cartonnées manuelles.

51 Les éditeurs de l'agence demandaient quelques jeux ou quelques dizaines de jeux d'une même image en fonction de leur évaluation de leur succès, de leurs ventes potentielles.

52 C'est parfois l'image elle-même qui est rayée au recto de la PC. Pour le *people* notamment, il arrivait qu'il y ait une première validation de la part des « *people* » photographiés.

accompagnent les PC semble ainsi plus importante pour les agences récentes et dont l'activité est prospère ; signe probable de systèmes d'identification et classement qui se généralisent – voire se standardisent –, se perfectionnent et se stabilisent au cours de l'histoire des agences de la seconde moitié du vingtième siècle. Les outils utilisés suivant les époques engendrent, en effet, des modifications dans les méthodes de travail. Ainsi, la mise en place par Sygma d'une base de données informatisée a rendu, par la suite, caduque la nécessité de reporter au dos du contact d'autres informations que son numéro d'enregistrement de reportage, le nom du photographe et une mention sur la nature du négatif utilisé⁵³. Sygma est pionnière en matière d'informatisation. Commencée dès les années 1980, l'informatisation du traçage de l'image assure en effet une bien meilleure gestion des ventes de celle-ci. Elle n'est pas motivée par un souci de préservation du fonds mais par l'optimisation de sa comptabilité.

2. La couleur : prédominance de la diapositive et hésitations dans le classement

Le film positif couleur ou diapositive s'impose d'abord en photographie de presse, notamment pour des questions d'imprimerie⁵⁴. Mais son conditionnement, pratique pour un usage immédiat, s'avère au contraire particulièrement contraignant et problématique pour l'agence dans son histoire. Il sera détrôné au début des années 1990 par les films négatifs couleur à l'archivage similaire au noir et blanc. L'archive couleur au format diapositive est, de fait, moins maniable et plus fragile que celle noir et blanc et, par conséquent, a été moins bien conservée rendant difficile l'évaluation de sa place dans le photojournalisme au cours des années 1960-1980.

a. Un conditionnement pratique pour la diffusion mais contraignant pour sa gestion

« **La couleur** – Le service textes présente alors encore les légendes couleur sur des feuillets séparés : nous ne trouverons que plus tard une machine à imprimer les caches des diapos. Pour l'heure, le maniement de la couleur est très lourd. Le développement demande six à sept bains de produits chimiques, et

53 « NC » [négatif couleur], « NB » pour le noir et blanc, « Inter » pour les internégatifs etc.

54 Cf. entretien avec le laborantin Dominique Brugière, reproduit en annexe.

pendant tout ce temps, il faut agiter le tout à la main, en permanence et dans le noir. Les développeuses automatiques n'interviendront qu'à la fin des années 1970. Elles transformeront radicalement les délais, et soulageront la tâche de Claude Finet et Gérard Claes, nos alchimistes des catacombes, qui œuvrent dans les sous-sols du Ranelagh⁵⁵. ».

La diapositive est très pratique pour une exploitation commerciale immédiate des images. Le positif est vite édité et rapidement jugé au moyen d'un compte-fil (loupe) sur la table lumineuse. Individualisée et dupliquée, l'image est facilement envoyée vers les clients⁵⁶. Le support diapositive est ainsi un outil de diffusion important, y compris pour le noir et blanc.

Cependant, sa gestion dans le temps, pour une exploitation comme archive et autres reventes, est compliquée et vite problématique. En effet, les vues d'un même film positif couleur sont séparées pour leur mise sous cache. Individualisées, elles se dispersent, se perdent, se mélangent et s'abîment beaucoup plus facilement que les planches contacts ou les bandes film de négatif noir et blanc. Le cache reçoit à minima le tampon de l'agence pour être exploité pour la diffusion. Identifier les vues une à une (au contraire d'une planche contact qui permet, en général, d'identifier un film de trente-six poses en une seule fois) demande de reporter, à la main et sur chaque cache, le nom du photographe, le numéro de reportage, la date de prise de vue ou l'événement, le nom de l'agence, éventuellement un tampon d'agence⁵⁷ etc.

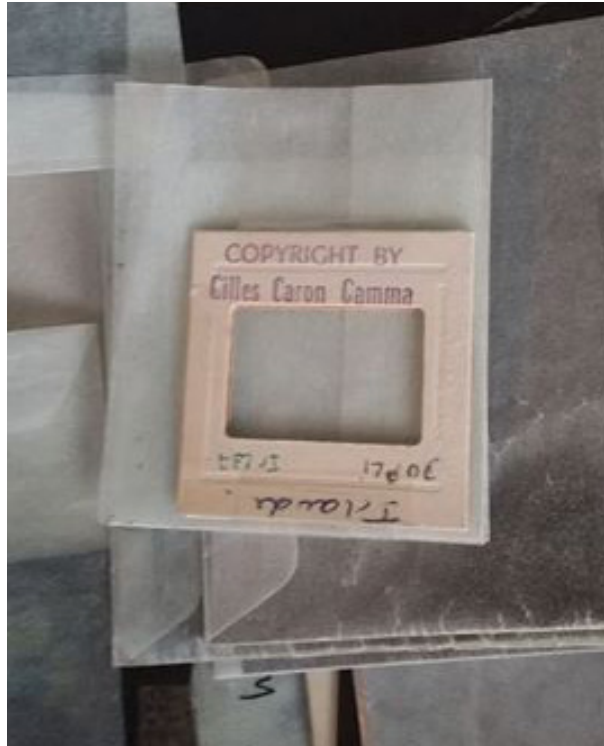
Le travail est laborieux et ces informations se perdent⁵⁸ ; l'apparition des caches en plastique permettra d'imprimer mécaniquement les informations sur chacun d'eux. Le numéro de reportage à partir duquel il est possible de se reporter à une fiche ou à un cahier d'enregistrement sur laquelle ou lequel trouver le sujet et le nom d'auteur/photographe prévaut toujours. Isolées les unes des autres, les photographies rendent ainsi particulièrement difficile – voire impossible – la reconstitution chronologique d'une prise de vue. Les photographes travaillant avec plusieurs boîtiers, la succession de la prise de vue d'un film n'est jamais l'exact décalque chronologique des événements

55 Chapitre « Comment ça marche », paginé 136-142, op. cit., p. 140.

56 Une diapositive développée est un positif direct immédiatement visible. Pour le noir et blanc, et plus tard le négatif couleur, il faut ajouter l'opération du tirage sous agrandisseur.

57 Notamment à l'époque Gamma. Les diapositives sans tampon d'agence correspondent généralement à du non choix.

58 Ces marques sont, par ailleurs, et souvent postérieures.



Cache de diapositive en carton époque « Gamma » de Gilles Caron.

Cache de diapositive en carton époque « Gamma » d'Henri Bureau. Mention rayée avec mention manuscrite Sygma à cause du changement d'exploitant.

photographiés mais avec le film couleur diapositive, cet écart est encore accentué par la dispersion des images conservées. Par ailleurs, le plus souvent montées sous caches dès la sortie du laboratoire, les diapositives permettent, dès que l'editing est achevé, une exploitation directe auprès des clients, notamment les rédactions presse grandes consommatrices d'images telles que Paris Match. Au cours des années 1970, le principe des duplicatas se généralise : ce sont eux qui sont alors diffusés mais réalisés avec des pellicules meilleur marché, ils sont rarement de même qualité que la diapositive originale. Ces publications presse – et notamment Paris Match – préfèrent donc exploiter directement l'original plutôt qu'un duplicata médiocre et gagner ainsi du temps.

En effet, des trois grands magazines d'actualités de l'époque susceptibles d'utiliser de façon conséquente la photographie, Paris Match est la figure de proue de l'usage de la couleur⁵⁹. La rédaction marque précisément sa différence en choisissant la couleur par décision éditoriale et la revendique, dès ses débuts, comme l'une des spécificités du magazine. La maîtrise progressive de cette technique s'inscrit au cœur du traitement magazine de l'actualité et si sa pratique n'est pas dominante, elle ne peut pas être non plus considérée comme marginale.

Paris Match appartient au groupe presse Prouvost avec de nombreux autres périodiques, tels que Marie-Claire, Maison de Marie-Claire, Télé7jours etc. Sa fabrication se fait avec les outils que le groupe utilise pour l'ensemble de ses publications. Or le groupe presse Prouvost est l'un des rares à être équipé d'un laboratoire de développement de photographie couleur, à une époque où l'on distingue les laboratoires de développement noir et blanc de ceux de développement couleur (eux-mêmes répartis en laboratoires professionnels⁶⁰ et laboratoires amateurs) :

« Quand *Match* s'équipe-t-il en couleur ?

D. Brugière : Je ne sais pas. Il ont commencé par traiter avec le laboratoire Hamelle ou ailleurs mais quand je suis arrivé, en 1965, il y a un labo couleur depuis peu de temps, dirigé par Jacques Naudès. Jacques Nizon était le boss du labo de *Paris Match*, tant pour la couleur que pour le noir et blanc. Il était en

59 Cf. partie I chapitre 3 et partie II chapitre 5.

60 Labos professionnels : Pictorial service (futur Picto) ; Central Color, le plus important (Mme la général Gallois) ; Chromos Service où Dominique Brugière travaille après avoir quitté *Paris Match*. Cf. entretien avec le laborantin du 1^{er} octobre 2009 et reproduit en annexe.

fait le patron du labo travaillant pour tout le groupe de presse Prouvost (*Télé 7 jours, Marie-Claire, Paris Match,...*). Jacques Nizon était un homme de tradition ayant vécu toute sa carrière au service du noir et blanc. De ce fait, il n'était pas très intéressé par la couleur donc il laissait beaucoup d'autonomie à Jacques Naudès, qui néanmoins dépendait de lui. C'est donc le groupe de presse Prouvost qui décide de s'équiper en couleur, pas seulement *Paris Match* même si *Paris Match* était le navire amiral du groupe.

Il y avait une répartition comptable des charges salariales (le salaire d'un tel était affecté à *Marie-Claire*, celui d'un autre à *Télé 7 Jours* ou à *Parents*, ou à *Match*) mais nous étions tous fiers de dire que l'on travaillait pour le labo de *Match* parce que c'était prestigieux. En réalité, on développait les photos indifféremment pour un titre ou l'autre. Si il y avait des salles de rédaction différentes au sein du groupe pour chacun des titres, ce n'était pas le cas au sein du laboratoire. Il n'y avait pas de séparation dans le traitement des titres. Au début des années 60, le ratio des films traités était de 80% en noir et blanc et 20% en couleurs⁶¹. »

Le développement noir et blanc était continu et celui des films couleur un peu plus long :

« De mémoire... je ne sais plus les temps de développement mais en noir et blanc en gros, une demi-heure après ça peut être à la rédaction puisqu'on fait tout en continu. Et la couleur, une heure après... On développe en permanence... c'est vrai qu'on attend que les cuves ou les bacs soient complets...

Le bac pour développer les films 24 x 36, c'est vingt bobines... si ce n'est pas urgent, un mec qui arrive avec deux bobines, on va attendre un peu de remplir le panier. Si c'est attendu par le rédac' chef en rush, on les développe de suite. Même pour un film. C'est un panier de cinq colonnes et sur chaque colonne, on place quatre bobines soit vingt bobines en 135mm. En 6x6 ou 120mm, c'est trois pour cinq colonnes soit 15 bobines par panier... (ou peut être 10 si on ne mettait que deux bobines de films par spire ?) ⁶².

61 Entretien du 1^{er} octobre 2009, reproduit en annexe, avec Dominique Brugière qui entre comme laborantin à *Paris Match* en 1965 où il travaille jusqu'en 1971, excepté de janvier 1968 à avril 1969, période au cours de laquelle il fait son service militaire aux Antilles. Ces propos ont été recueillis lors d'un entretien réalisé le 1^{er} octobre 2009, à Paris. Pour le laborantin, du côté de la presse, la plupart des journaux (hebdomadaires ou quotidiens) ont leur propre laboratoire de développement photographique en noir et blanc : *Le Monde, Le Figaro, France-Soir, Minute, Détective,...* Par contre, très peu d'entre eux ont leur propre laboratoire couleur à cette époque et ils la sous-traitent.

62 Entretien du 1^{er} octobre 2009 avec Dominique Brugière (reproduit en annexe).

Racheté par Jean Prouvost en 1938, le magazine sportif *Match*, devenu magazine d'actualités, reparait en 1949 et obtient un rapide succès pour un tirage trois fois supérieur à celui de ses concurrents⁶³. *Paris Match* bénéficie auprès du lectorat d'une suprématie peu discutable. Les photographes d'agence le savent : s'ils déposent, en principe, leurs films à leur bureau qui, après une première sélection, réalise des duplicatas des images choisies pour en envoyer des lots aux rédactions presse susceptibles de les acheter, *Paris Match* est à ce point important que les originaux des photographes arrivent souvent directement au laboratoire du magazine. Les duplicatas de diapositives estampillées groupe Prouvost dans le fonds Henri Bureau de l'agence Corbis confirment cette hiérarchie et ces pratiques : les photographes déposent souvent directement leurs originaux au laboratoire photographique de l'important *Paris Match* et ils utilisent la couleur, ces photographies étant dupliquées au même titre que des images noir et blanc le seraient.

« Beaucoup de choses arrivaient directement à *Match*. C'étaient les seuls à l'époque qui étaient capables de bien travailler la photographie et de bien rémunérer. [...] En principe, les duplicatas sont réalisés à l'agence mais cela dépendait. Souvent, les représentants apportaient les originaux à *Match* qui en faisait des duplis. »

témoigne le photographe⁶⁴ ;

« Au journal, on faisait beaucoup de duplicatas de photos d'agence ou de journaux étrangers à qui on achetait des clichés pour *Match*. C'était tous les jours, dès qu'on achetait une photo, il fallait dupliquer l'original et le rendre à son propriétaire. »,

confirme le laborantin du magazine⁶⁵.

63 « Très vite, les magazines d'actualité générale (*Le Monde illustré*, *Point de vue*, *Images du monde*) souffrent de la concurrence de *Match*, devenu *Paris Match*, qui reparait en 1949. Le premier numéro reflète l'ambition de réaliser un hebdomadaire illustré moderne, à fort tirage, ouvert sur l'information mondiale et publié en couleurs. Sur le modèle de *Life*, *Paris Match* publie des reportages sur l'actualité internationale [...] [et] dramatise l'information en conjuguant texte et photographie. [...] La publication devient un hebdomadaire populaire de masse, sans équivalent dans les années 50 – le tirage atteignant 1,8 million exemplaires en 1957 », Thierry GERVAIS et Gaëlle MOREL, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, codirigé par André GUNTHERT et Michel POIVERT : « Les Formes de l'information » – « L'affirmation d'une pratique (après-guerre) », p. 338.

Dans les années 1960, les hebdomadaires d'actualités supposés lui faire concurrence tirent entre 300 000 et 600 000 exemplaires. Jean-Marie CHARON, *op. cit.*, p. 13. *L'Express* indique sur chaque numéros, le tirage : 512 000, par exemple, pour le n°881 du 6 mai 1968 (p. 3).

64 Entretien téléphonique avec Henri Bureau du 12 janvier 2010, reproduit en annexe.

65 Entretien du 1^{er} octobre 2009 avec Dominique Brugière. Sébastien Dupuy, éditeur en



Cache de duplicata estampillé groupe Prouvost, photographie d'Henri Bureau. Fonds Corbis/ Sygma. Diapositive originale, cf. partie I chapitre 3.

Capture d'écran du documentaire de Patrick Chauvel *Rapporteur de guerre*. Bunker en sous-sol de l'agence Sipa, lieu de stockage des diapositives notamment. Time code : 36mn10'.



Entrepôt de stockage du « non-choix » de l'agence Sygma, Port de Gennevilliers, 1999.

Cette pratique est encore d'actualité pour la couleur dans les années 1980 et participe, à terme, à l'éparpillement – voire à la perte – des images couleur⁶⁶. À son rachat de Sygma, Corbis estime que le fonds de l'agence contient entre sept et dix millions d'images originales sur environ quarante millions de pièces ; la distinction entre les originaux exploités et les autres images n'étant pas toujours évidente⁶⁷.

Enfin, les diapositives représentent un poids et un volume importants qui posent des problèmes de stockage ; les « originaux non choix » seront parfois entreposés dans des conditions rudimentaires au cours de l'histoire de Sygma.

b. Des « points rouges » pour l'editing.

Il est difficile d'établir des dates précises pour ce qui concerne la structure des archives. À la fin des années 1970, Sygma met en place un système de classement propre aux diapositives qui vise à isoler les originaux sélectionnés par l'editing. Le système du « point rouge » est mis en place en 1977-78 au bureau de New York où travaille Jean-Pierre Laffont et s'est probablement généralisé en 1980. Le photographe imagine ce système pour distinguer les images choisies dans un reportage de celles qui feront partie du désormais nommé « non choix ». Les diapositives marquées d'un point rouge sont les photographies couleur retenues lors de l'editing de l'agence⁶⁸. Un point rouge est placé sur le cache pour le distinguer du non choix (originaux écartés) et des duplicatas. Les points rouges – ou photographies sélectionnées pour la vente – sont rangés dans des feuillets pour classement de diapositives qui sont communément appelés, à l'agence, panodia (la marque qui les fabrique).

chef des archives Sygma en 2010 pour Corbis, confirme cette analyse.

66 Les rédactions presse possèdent donc du matériel iconographique Sygma qu'elles gardent souvent par manque de personnel pour faire le tri ou parce qu'elles l'ont intégré à leurs propres archives ou bases de données.

67 Ces chiffres restent une estimation : les planches contacts ne sont pas systématiquement des planches contacts de 36 images par exemple.

68 « Pour distinguer les photos qu'il choisit, [Jean-Pierre Laffont] a l'idée d'apposer sur le cache de chaque diapositive un gros point rouge au stylo feutre. Simple, comme toutes les idées géniales, mais personne n'y avait pensé avant lui. Et c'est ainsi que désormais, à Sygma, puis bientôt dans les autres agences qui nous imiterons une fois encore, le point rouge désignera les originaux sélectionnés dans un sujet. Ce terme de point rouge est devenu comme une marque déposée. Il est encore utilisé de nos jours. », Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005, p. 187.



Diapositives de différentes époques. Fonds Corbis Sygma.

Ils suivent l'ordre construit par l'éditeur et sont numérotés (de 1 à 40 fixant ainsi l'ordre de l'editing) : ils ne respectent pas nécessairement l'ordre d'un reportage ou l'ordre chronologique des événements car les images ne sont pas regroupées. Ils sont enregistrés dans la base de données Apis avec un numéro fonction de leur ordre donné par l'editing. Un panodia contient 20 diapos 24×36. Le panodia permet une lecture de gauche à droite, du haut vers le bas, de la série éditée. Le point qui marque la sélection est inscrit sur le cache par l'éditeur photo du reportage. Un ordre des sélections au sein du même sujet est aussi mis en place. Deux points rouges sont parfois indiqués lorsqu'il y a de grands jeux et de petits jeux. Les duplicatas circulent et les points sont en principe conservés aux archives. Lorsqu'un photographe réclame ses originaux (pour une exposition personnelle par exemple), l'agence garde un jeu de duplicatas de la première génération qui sert de matrice à partir de laquelle refaire des jeux de duplicatas. Dans ce cas, ces duplicatas première génération/matrice portent eux aussi des points rouges. Pour les événements antérieurs à la mise en place de ce système, les points rouges correspondent à un editing rétrospectif, réalisé *a posteriori* des événements photographiés. C'est le cas des images en couleur de Mai 68 pour l'agence Sygma (fonds récupéré de Gamma).

Une fois la sélection terminée par les éditeurs de l'agence, des jeux de duplicatas de ces « choix » ou « points rouges » étaient réalisés par le laboratoire et pour les vendeurs, chargés de proposer et de vendre ces reportages aux différentes rédactions presse susceptibles de les acheter. Ces duplicatas à destination de la presse sont conservés dans le fonds Sygma.

Après la mise en place d'un département et d'une rédaction *people* par Monique Kouznetzoff à Sygma, l'agence se restructure autour de deux pôles relativement distincts – *People* et *News-Magazine* – avec deux rédactions et des équipes différentes (éditeurs, rédacteurs, rédacteurs en chef,...). Au début des années 1980, le principe des points rouges est rapidement copié par la mise en place de points bleus pour les besoins du service *People*. La distinction par couleur des points répond à une volonté de différencier la gestion de l'un et de l'autre fonds.

En 1999⁶⁹, les points rouges et bleus sont dans un stockeur rotatif en deux parties pour chaque classement. L'accès est au niveau de l'étage des rédac-

69 Les locaux de Sygma sont rue Lauriston à Paris.

tions, à la différence de tout le matériel photographique qui est réparti entre le sous-sol et le rez-de-chaussée. Les points sont donc le seul matériel qui n'est pas directement géré par l'équipe des archives de Sygma. Ces photographies sont en accès libre pour les éditeurs, les rédacteurs et sont aisément consultables par les photographes eux-mêmes. Ce matériel (les points) étant à disposition en rédactions, il en est fait un usage constant : constitution de rétrospectives (avec, parfois, le déplacement d'originaux sous une autre référence) ; ajout de documents personnels ; texte, jeux de duplicatas ou des tirages couleurs issus des négatifs (plus rarement noir et blanc), marqués d'un point aussi, pour constituer un jeu de référence. L'accès simplifié à cette zone évite d'avoir à formuler des requêtes auprès des archives ou à effectuer soi-même ces recherches.

Un tel fonctionnement, d'une part, fixe un editing avec la valorisation du choix au détriment du non choix, mis hors circuit ; et d'autre part, réduit le matériel photographique à une base iconographique très désordonnée, à l'indexation de plus en plus floue.

c. Plusieurs classements successifs : thématique ou numérique

Plusieurs tentatives de classements des diapositives se succèdent en effet au cours de l'histoire de Sygma. Il semble d'abord plus opportun d'adopter un classement par dossiers non numérotés, répartis en zones thématiques. Ce classement implique cependant de faire des choix d'indexation par thèmes, ce qui pose des problèmes d'interprétation⁷⁰ et conduit, par ailleurs, à des déplacements d'images : des photographies prises lors de la guerre du Vietnam se retrouvant classées sous le thème « agriculture » (« rizière ») par exemple. Par ailleurs, les duplicatas (du choix exploité en points rouges) et des originaux (non choix ou images de la période précédant la mise en place des points rouges) sont rangés ensemble, sans différenciation. En effet, le non choix couleur – rejeté à l'editing et non proposé à la diffusion en actualité – est parfois conservé lui aussi dans ces zones thématiques pour répondre à des demandes d'illustration ou comme complément de photographies sur le sujet. Ces images s'offrent comme un second choix possible pour les iconographes, qui mettent ainsi à profit toute la production d'images couleur, sous des mots clé tels que « Politique Française », « Littérature », « Cinéma »,

⁷⁰ au contraire du classement numérique qui renvoie à une base de données sans poser ces questions et limite beaucoup plus les pertes.

« Royauté(s) », « Pays » (avec des sous-divisions internes) ou dans une zone de thèmes variés et généraux du type « pollution », « aviation », etc. Ce classement répond à un besoin économique (retrouver rapidement les documents recherchés), les iconographes ayant par ailleurs l'habitude de chercher les photographies « de visu » le plus souvent (et non pas sur la base de données Apis).

Pour remédier aux problèmes d'interprétation liés à un classement thématique, l'agence choisit, en 1986, de revenir au classement numérique pour les diapositives produites. Ce classement est ensuite maintenu jusqu'en 1995. Calqué sur le principe de classement du noir et blanc par numéro de reportage, il s'avère cependant vite inadapté pour les iconographes, dont il allonge considérablement les recherches :

« Les difficultés et la lenteur pour accéder aux documents ont déclenché une politique de retrait du numérique au coup par coup de certaines photographies (les portraits, les couples), de certaines productions (le people), de certains reportages (sujets Magazine ou grosse actualité comme le conflit Irak-Koweït) pour les reverser dans nos thématiques⁷¹. »

À ces complications dans le classement des diapositives, liées aux usages faits des images, s'ajoutent celles apportées par des tentatives de création de départements (« Illustration » en 1995 ; « Actualités » en 1999), plus ou moins rentables et pérennes pour l'agence ; ou encore, par d'autres tentatives de classements comme le classement double mis en place en 1995 avec « un jeu du reportage classé au numéro (Cote N pour les diapositives) et les autres jeux du reportage en thématique (cote G sur les diapositives). L'archivage est ainsi rapidement devenu ingérable »⁷². Ces classements successifs se superposent et se côtoient dans le fonds Sygma, rendant la recherche d'images plus ou moins ardue selon leurs périodes de production.

Support photographique de qualité, la diapositive cumule cependant les inconvénients pour sa gestion dans le cadre de la commercialisation pérenne des photographies. L'agence, soumise à une logique de base d'exploitation de son fonds d'images, est confrontée aux tensions qui s'opposent pour la conservation et le classement des diapositives : la logique d'archives se

71 Pascale Josserand, *idem*.

72 Pascale Josserand, *idem*.

heurtant tout au long de son histoire aux logiques iconographiques. Avant la généralisation du film négatif couleur en agence, les images couleur ont été beaucoup moins bien conservées que celles en noir et blanc. Instable et plus vulnérable face aux manipulations multiples qu'implique son usage régulier, l'archive couleur est moins pratique dans sa gestion et son exploitation *a posteriori* pour les agences de photographies. Cette réalité pragmatique explique en partie le fait que le photojournalisme se soit construit longtemps sur une valorisation du noir et blanc, plus facile à gérer, mieux conservé et, par conséquent, davantage exploité. Cette réalité n'est pas non plus sans influence sur la mémoire visuelle du photojournalisme de la période qui nous intéresse.

d. Fin des années 1980 : film couleur négatif

Utilisé ponctuellement dès les années 1980, le film négatif couleur, beaucoup plus souple d'utilisation (en termes d'exposition comme de coût), se généralise au début des années 1990 dans le photojournalisme. D'après plusieurs séjours dans le fonds conservé à Garnay⁷³, les négatifs couleurs y arrivent au cours de l'année 1991 (entre les PC 265 000 et 270 000) et y deviennent réguliers en 1992 (à partir de la PC 273 000). C'est alors sous forme de planches contact que ces photographies sont travaillées et archivées, adoptant immédiatement le classement alphanumérique du noir et blanc, qui génère moins de pertes et ne crée pas les mêmes confusions que les classements précédemment évoqués (figures p. 278).

3. Constituer un fonds à exploiter : reproduire ou récupérer des images pour la vente

Les archives Sygma révèlent que l'agence de photographies, entreprise commerciale d'images, adopte des pratiques autres que la seule prise de vue pour enrichir son fonds, techniquement proche des banques d'images. Ces cas de figure mettent en évidence l'importance du ressort économique de l'agence dont la constitution et la variété répondent à des soucis d'exploitation et de rentabilité commerciales ; dans le souci de satisfaire les demandes clients.

73 Au cours de l'été 2011.



Planches contact couleur. Barrage des Trois Gorges, Chine par Jacques Langevin. Fonds Corbis Sygma.

Les photographies récupérées – ou « récus » – sont, par exemple, des photographies officielles (qui mentionnent souvent les noms des personnes photographiées) dont des tirages ont été distribués aux agences pour les diffuser. L'agence en fait alors des reproductions – « repros » – pour les besoins de son activité commerciale.

Une autre pratique courante porte le nom de « raflette » et consiste à récupérer une photographie prise par un amateur ou une image déjà existante (l'exemple type étant l'album de famille). Démarche prévue dans certains reportages pour lesquels certains photojournalistes sont dépêchés : il s'agit de récupérer cette forme de témoignage des événements à défaut d'en avoir fait une image. La photographie récupérée est alors classée sous le nom du photographe dans le fonds de l'agence ou sous DR [Droits Réservés] pour éviter tout litige. Sygma mentionne aussi très souvent le seul nom de l'agence quand elle souhaite maintenir l'ambiguïté et ne pas indiquer sa source ou ne pas nommer le photographe ayant pratiqué la raflette, assez mal vue officiellement dans le milieu de la photographie. En jargon professionnel, on parle alors de « crédit agence » et non pas d'« auteur agence ». Reconnue pour les faits divers, c'est une pratique commune, pour tout sujet, y compris le *news*.

De même, certains photographes pratiquent essentiellement un travail de collecte de fonds auxquels ils adossent leur signature. C'est le cas, par exemple, de Jacques Tiziou, spécialisé dans les images de la Nasa qu'il fournissait ensuite à Sygma. En réalité, la Nasa distribuait gratuitement son matériel iconographique et le mettait à disposition de la presse en autorisant les agences à le revendre dans un cadre éditorial. J. Tiziou récupérait ce matériel, crédité à son nom et classé « J. Tiziou » dans le fonds Sygma puis dans les journaux.

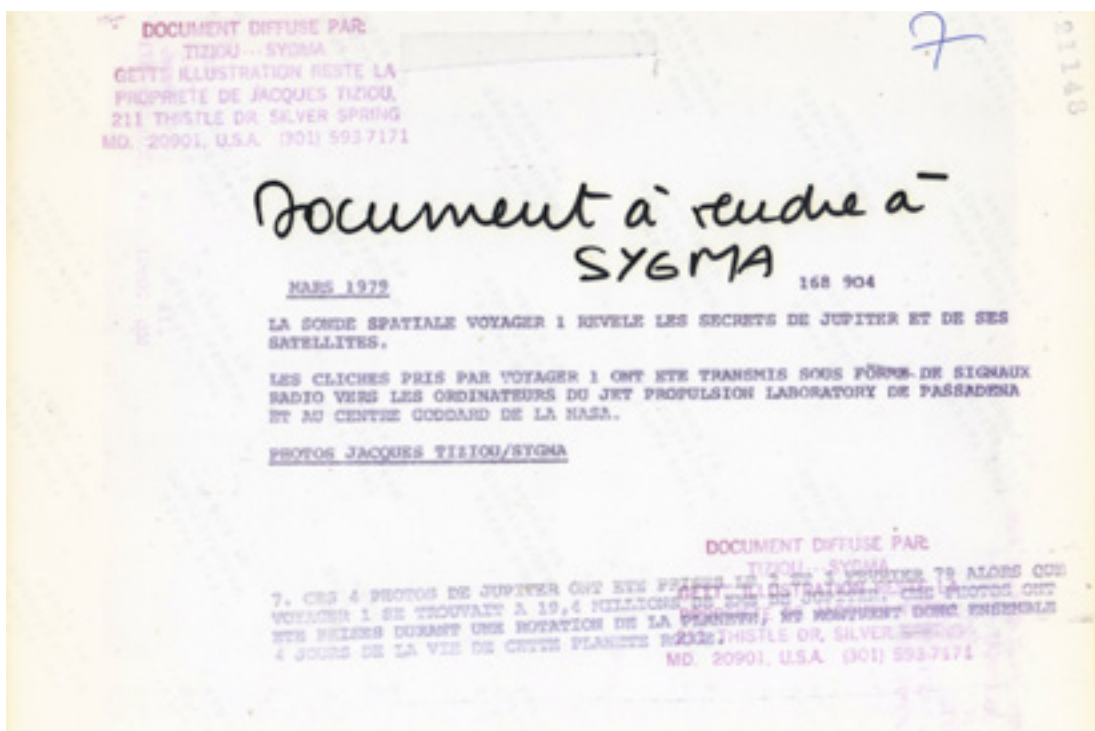
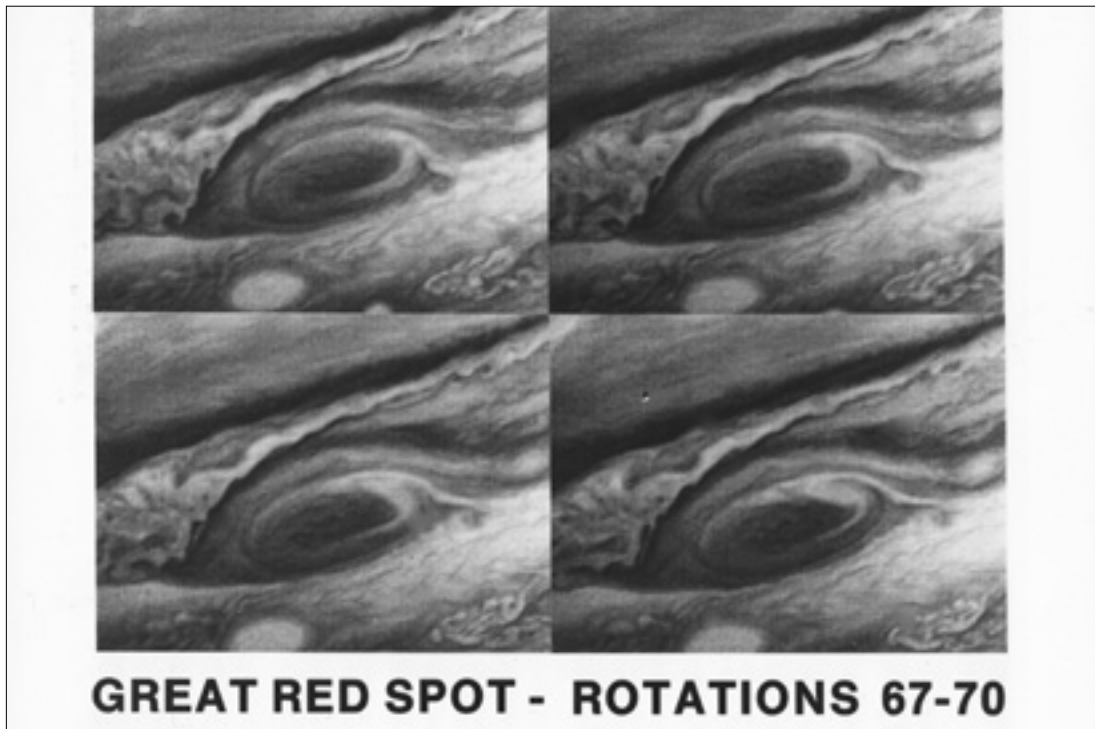
Enfin, la pratique des contretypes est courante et ces formes de reproductions d'images sont classées elles aussi dans le fonds Sygma sous le nom du photographe qui les prend. Elles deviennent une offre possible en un principe qui rejoint le principe de l'archive visuelle Bettmann⁷⁴. Des images identifiées comme « contretypes archives à la BN » sont attribuées à Dejean, par exemple.

74 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181.



Récup' d'une photographie officielle avec les noms des personnes photographiées. Fonds Corbis Sygma.

Contretypes par Dejean du fonds iconographique de la BN.



Mars 1979, Jupiter. Cliché donné par la Nasa et commercialisé sous le nom du photographe Tiziou : « Document diffusé par Tiziou Sygma. »

Sans qu'il s'agisse de leur activité principale, toutes les agences pratiquent ces reproductions d'images, répondant ainsi à une vraie demande, de la part des journaux notamment, que les institutions (dans cet exemple, la BN) ne satisfont pas en ne distribuant pas leurs images. Sans en faire commerce elle-même, l'institution autorise les photographes à faire ces reproductions avec une certaine liberté de travail (des planches contact montrent plusieurs vues d'une même reproduction, à un demi diaphragme près). Gisèle Freund déplore ces pratiques et dénonce, dans une logique patrimoniale pour la photographie, l'absurdité de ce système et la naïveté des institutions, véritables « [poules] assises sur des œufs d'or ».

L'organisation des images comme fonds pratiques révèle un dispositif réfléchi pour la meilleure diffusion – vente puis publication éventuelle – des images. Cette organisation entrepreneuriale se lit dans les traces du système mis en place pour l'exploitation économique des photographies : organisation des points ; cahiers et reportages produits ; indexation (ne pas trouver une image, c'est perdre des ventes⁷⁵) ; manipulation des fiches du catalogue ; nouveaux editing lors de dates anniversaire ou pour des rétrospectives ;... tout traduit le souci de rentabilisation des photographies produites.

Ainsi décrite, l'organisation d'une agence comme Sygma montre, par ailleurs, qu'elle n'est pas sans conséquence sur l'histoire du photojournalisme. Une telle structure de classement et ses contraintes matérielles influencent le travail et les diffusions des images : ces principes de classement participent à l'élaboration de la mémoire visuelle du photojournalisme. Plus facile à conserver et facilement accessible, le noir et blanc bénéficie de davantage de pérennité que la couleur, ce qui lui assure sa domination culturelle. Ces raisons pratiques exercent une influence esthétique et visuelle certaine dans le photojournalisme. De même, le système des points rouges, qui exclut le reste des images, par ailleurs difficiles à retrouver, fixe l'editing d'une époque de façon presque définitive.

Enfin, les choix d'indexation ainsi que les pratiques de récup, raflette,

75 Le fonds Apis, exclusivement noir et blanc, racheté par Sygma pour son exploitation, est indexé par mots-clés thématiques (indiqués par un astérisque au verso des planches contacts) afin de répondre aux requêtes des clients. Le fichier Apis est le plus abîmé, c'est-à-dire le plus usité, car il est le plus efficace pour répondre aux demandes des rédactions presse.

contretypes, etc. invitent à reconsidérer la notion d'auteur en photographie dans le cadre des agences de presse. Lorsque Gamma revendique des photographies correctement créditées du nom du photographe, l'agence propose une répartition plus claire des ventes de ces images. Apposer son nom est le moyen, pour le photographe, de se faire payer pour le travail effectué. Cependant, les fonds des agences telles que Sygma ne sont pas organisés ni classés par nom d'auteur : ce serait une aberration pour une exploitation efficace du fonds d'images

« Dire, par exemple, que classer les photos par thématique et non par photographe équivaut à chercher une aiguille dans une botte de foin est aberrant. C'est méconnaître totalement les règles de commercialisation telles qu'elles étaient pratiquées à l'époque. Mitterrand a été photographié par une vingtaine de photographes de Sygma. S'il avait fallu chercher dans vingt dossiers la photo désirée par un magazine, nous y serions encore, et jamais l'agence n'aurait réalisé 35 % de son chiffre d'affaires avec les archives.⁷⁶ »

Ce n'est que bien plus tard que les questions de droits d'auteur et les questions patrimoniales viennent compliquer encore davantage les conditions d'exploitation des fonds. Le classement par auteur devient alors une nécessité juridique, nourrie par l'évolution du photojournalisme autour de la figure culturelle de l'auteur – au sens plus créatif voire artistique du terme.

4. L'exploitation du fonds Sygma par Corbis et sa réorganisation

a. Rachat de Sygma par Corbis : état du fonds

Au moment de son rachat, les archives de l'agence sont organisées en zones fonction des supports : les points bleus (pour le *people*), les points rouges (pour le *news* et le magazine) ; les négatifs noir et blanc et couleurs ; et les contacts noir et blanc et couleurs (à partir du moment où le film négatif est utilisé en couleur). Elles constituent le cœur des archives exploitées. Pour les diapositives, des zones thématiques – qui contiennent essentiellement des

⁷⁶ entretien d'Hubert Henrotte avec Michel Puech, *La Lettre de la photographie*, 2 septembre 2011. <http://lalettredephotographie.com/entries/3739/exclusive-focus-on-hubert-henrotte>. (lien désormais inactif).

duplicatas, des originaux non choisis et les originaux d'avant 1977 (date de création des points rouges) – répondent aux demandes des iconographes. Une zone de classement numérique des reportages, héritée de l'essai de classement dans les années 1990, côtoie une zone de classement de tirages. L'état des archives de l'agence Sygma est correct en 1999. On observe cependant une « monochromie » sur les diapositives les plus anciennes et quelques dégâts ponctuels (principalement dans les duplicatas) suite à des fuites d'eau. Les archives sont gérées par les fiches manuelles et la base de données internes, dit système Apis. Le recours au tableau *Excel* et, très rarement, à une base *Access* complète ces outils.

Corbis s'organise en reprenant les principes éditoriaux du fonds Bettmann⁷⁷ en des volets éditoriaux qui correspondent à la photographie traditionnellement magazine et incluent le *fine art*, l'historique et la production *current events* (*peoples* etc.). Sygma tombe sous le département historique. Dans ce nouveau contexte commercial, un nouvel editing du fonds est lancé. L'équipe des archives, qui compte huit personnes, entreprend, de plus, une démarche de reclassement du fonds ; ainsi que son reconditionnement avec un tri. Il s'agit en effet de reclasser les points rouges et bleus, c'est-à-dire les originaux choisis pour diffusion, matériel iconographique géré et conservé à la hussarde à l'étage des rédactions, mis à disposition des rédacteurs et outil principal pour produire toutes sortes de rétrospectives. Corbis hérite d'une situation et de logiques de classement que les équipes d'éditeurs réaménagent en fonction des choix, des besoins et des contraintes de leur entreprise. Le classement du fonds Sygma à Garnay⁷⁸ prend ainsi en compte les évolutions culturelles et restructure en partie le premier classement.

b. Un nouvel editing du fonds

Dès sa création, le travail principal de Corbis a été l'editing : pour répondre à la nécessité d'avoir un grand nombre d'images en ligne, un grand choix d'images a été numérisé. Corbis souhaite construire sa propre sélection dans son exploitation du fonds Sygma. Une équipe est constituée, une direction éditoriale montée, un budget alloué, des infrastructures mises à disposition

77 Estelle BLASCHKE, « Photography and the Commodification of Images : The Bettmann Archive and Corbis (1924 – 2010) » [La photographie et l'industrialisation de l'image. Le fonds Bettmann et Corbis (1924-2010)], thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011, 280 p.

78 Cf. partie I, chapitre 3.

et, plus tard, un centre de conservation construit pour ce fonds d'images⁷⁹. Dès lors, le classement du matériel iconographique ainsi que son évaluation sont revus. Les photographies délaissées par les editing Sygma sont reconsidérées et réévaluées.

- **D'éditeur d'agence à éditeur d'archives**

D'un point de vue technique, les appareils numériques, dès 2001, modifient le métier d'éditeur. Le photographe ne transmet plus tout son matériel mais fait lui-même sa première sélection : il est en partie son propre éditeur. La photographie numérique conduit par ailleurs à faire techniquement des editing sur écran. Sygma numérise les sélections (editing) dans sa production courante dès 1995 mais ces scans ne répondent pas aux critères techniques choisis et requis par Corbis.

Le rachat de Sygma par Corbis entraîne une véritable rupture dans l'editing du fonds. Dans le cadre d'un tel projet de rachat d'un fonds dont la production cesse, l'éditeur d'agence⁸⁰ devient éditeur d'archives. Le rapport aux images n'est plus seulement informatif, il devient aussi culturel. Répondant aux demandes de l'entreprise et aux stratégies adoptées pour sa croissance, l'editing répond toujours à un contexte entrepreneurial⁸¹.

- **Un editing résultat de contraintes multiples**

Comment exploiter les archives est la question qui structure le travail des éditeurs de Corbis. En 2001-2002, le directeur de l'editing pour Corbis Sygma, François Hébel, met une équipe en place. Il engage Françoise Riss pour créer le département Collections et Photographes, en charge de l'editing des fonds. L'équipe compte alors quatre personnes : trois éditeurs et une rédactrice en chef. Elle passe à sept personnes entre 2005 et 2006 : six éditeurs et un rédacteur en chef, Sébastien Dupuy ayant pris la suite de Françoise Riss. Ces effectifs sont maintenus jusqu'à la liquidation judiciaire de Corbis Sygma en 2010.

Cet editing est soumis à différentes contraintes : il est le résultat de négociations pour une mise en vente satisfaisante sur le site Corbis, en une base de

79 The Sygma Preservation and Access Initiative. Cf. partie I, chapitre 3.

80 Les derniers grands événements traités par l'agence Sygma sont l'Afghanistan ; Porto Alegre ; 11 septembre 2001.

81 Sébastien Dupuy évoque une culture d'agence ou culture d'entreprise qui conduit à faire un choix pour l'éditeur en chef ; un choix qui ne serait pas forcément le sien propre mais qui est celui attendu par ses employeurs et l'agence.

données efficace. La notion de patrimoine, qui prend en compte le prestige de l'agence Sygma et son importance dans le photojournalisme français, est un critère important. Cependant, cette dimension est relue à la lumière du projet commercial de Corbis. Des traces sur le matériel permettent de comprendre ce qui a été choisi à l'époque de Sygma (points rouges, traces sur les PC,...) c'est-à-dire ce qui a été diffusé alors⁸². L'historique de l'agence permet aussi d'identifier le classement et de comprendre quelles étaient les images les plus vendues. Celles-ci sont jugées pertinentes pour la vente parce qu'elles font partie de l'histoire de Sygma. Les photographies et les sujets les plus importants sont donc mis en avant. Le reste de l'editing dépend principalement des contraintes économiques, en fonction du budget⁸³. Il s'agit alors de visionner tout le travail du photographe, de reprendre les sélections, voire d'en faire de nouvelles. Certains photographes interviennent sur l'editing de leurs images et/ou ont un autre regard sur leur travail. Pour certaines photographies connues, Corbis numérise la photographie célèbre mais aussi celles d'avant et après, en consultant les photographes et les cartons non choisis. Cependant, si elles peuvent être intéressantes pour certaines requêtes spécifiques (notamment une recherche historique), dans un contexte commercial, des images peu pertinentes en grande quantité polluent le site et peuvent perturber la lecture de l'image connue. D'un autre côté, le client veut avoir le sentiment de choisir lui-même son image, il est donc important de fournir une grande sélection et un éventail de thèmes sur le site, pour ne pas montrer toujours les mêmes images. Il s'agit alors de parvenir à un équilibre entre, d'une part, respecter les désirs commerciaux de Corbis et, d'autre part, conserver, en en donnant un aperçu le plus large possible, un patrimoine respectueux du passé de Sygma⁸⁴.

Le contexte de concurrence oriente aussi les choix. Corbis étant déjà bien équipé en photographies de la guerre du Vietnam (via UPI notamment), les

82 À défaut d'avoir le moyen de consulter les parutions d'alors, ce qui serait proprement impossible compte tenu du nombre d'images éditées par an. En 2009, Sébastien Dupuy annonce 12 000 images éditées par an et par personne, soit 120 000 images par an pour une équipe d'une dizaine de personnes. Ainsi que 80 000 photographies scannées de plus de 700 photographes, auxquelles s'ajoutent les scans réalisés par Sygma, pour une base totale de 250 000 images.

83 Derrière les éditeurs qui décident de ce qui sera scanné, il faut prendre en compte les coûts de laboratoire (en interne et en externe, parce que certaines tâches sont sous-traitées), des indexeurs, des catalogueurs, etc.

84 Un reportage édité par Sygma d'une cinquantaine de photographies peut passer à cent ou dix photos pour le site de Corbis. L'éditeur juge de l'importance des images, du type d'événement, de la personnalité, du nombre pertinent d'images à proposer à la vente...

photographies de Sygma sur ce thème n'apportaient guère de valeur commerciale. Cependant, dans ce cas précis, les éditeurs du fonds Sygma ont tenu à un travail supplémentaire de numérisation et de mise en valeur de photographes français qu'ils ont jugés importants⁸⁵.

Enfin, la structure même du fonds est une contrainte en soi du fait des pertes de matériel et des imprécisions qui demandent d'aller chercher d'autres informations ; ce qui requiert du temps. En positif couleur ou diapositive, le système des points rouges et points bleus fixe un editing à une date donnée, reflet d'une époque qui exclut le reste. Le non choix bascule en illustration ou est littéralement délaissé, dans des cartons. Quand Corbis, à l'heure de la reprise, choisit de reprendre l'editing, l'équipe se heurte, d'une part, à l'absence du non choix et, d'autre part, à l'impossibilité de consulter l'intégralité des prises de vues et d'en reconstituer l'ordre au sein du reportage. Ce travail se fait, en partie, en s'appuyant sur la pratique des photographes de doubler en couleur et en noir et blanc leurs reportages. Le négatif devient alors le point de repère chronologique de la constitution du reportage⁸⁶. Mais dès les années 1980, bon nombre de sujets ne sont plus photographiés qu'en couleur, avec la perte conséquente du matériel écarté lors de l'editing de l'époque.

Pour le noir et blanc, les planches contact présentes dans le fonds ne sont pas forcément des contacts d'époque ou contacts d'origine. L'éditeur de Corbis (en bout de chaîne des editings successifs de ce fonds) reconnaît alors les contacts plus récents grâce à des éléments extrêmement pragmatiques qui donnent des indications chronologiques précieuses pour l'identification des images⁸⁷. Ces indices pratiques permettent de situer la période du matériel

85 Estelle BLASCHKE, « Photography and the Commodification of Images : The Bettmann Archive and Corbis (1924 – 2010) » [*La photographie et l'industrialisation de l'image. Le fonds Bettmann et Corbis (1924-2010)*], thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011, 280 p. Part III. « Corbis, or the Excess of the Photographic Archive (1989-2010) », p. 196. Estelle BLASCHKE, « Corbis, ou la démesure de l'archive », *Post-Photographic Archive, Culture Visuelle*, 22 mars 2010. <http://culturevisuelle.org/postphoto/2010/03/22/corbis-ou-la-demesure-de-larchive-2/>.

86 Il manque parfois des originaux lors de l'editing. Plusieurs fois, du matériel couleur a été retrouvé plus tardivement : il aurait permis de ne pas faire un editing par défaut, mais un editing sur l'ensemble. Parfois, un photographe a fait trente-six fois la même photographie par moteur pour éviter de faire des duplicatas pour l'agence et à d'autres périodes, au contraire, il n'existe aucun duplicata des prises de vue.

87 Il est effectivement instructif, et parfois possible, de reconnaître les écritures de certains employés des archives. Les editing les plus anciens sont indiqués au crayon gras. Repérer l'emploi du feutre indélébile, d'une encre type stylo Bic ou du crayon de papier peut être utile. Dans ce dernier cas (l'exemple du crayon à papier), son usage implique un papier non plastifié. Or les papiers RC – plastifiés – apparaissent à peu près dans les années 1980 ; la

manipulé et forment un ensemble d'indications pour dater les événements dans les images ou les images elles-mêmes. Ces repérages renseignent aussi bien sur les reportages que sur les différents fonctionnements de l'agence et constituent des repères nécessaires à la compréhension du fonds dans lequel rien n'est systématique (sinon de façon temporaire), suivant les adaptations de l'entreprise aux exigences d'un marché concurrentiel. Certaines PC existent en plusieurs exemplaires, d'autres au contraire manquent ; à partir d'un moment, le flux d'images n'est plus le même et Sygma ne fait plus de PC systématiquement. Toutes ces informations guident les éditeurs de Corbis (aux formations diverses) dans leur travail de sélection.

- **Éditer les images mises en vente sur le site de Corbis**

Par principe pour Corbis, le fichier numérique ne se substitue pas au matériel photographique. L'editing n'est pas définitif : fait à un moment donné, il peut être théoriquement révisé deux ou trois ans plus tard.

Sur le site de Corbis, des critères de **hiérarchisation** ordonnent les six millions d'images proposées afin que les réponses aux requêtes restent lisibles, pertinentes et satisfaisantes. La recherche sur Corbis est une recherche plein texte : les titres et les légendes sont pris en compte. La fonction « recherche avancée » crée des filtres indispensables pour aborder la base de données⁸⁸. Les légendes des images et les mots clés qui leur sont apposés sont donc déterminants pour une exploitation satisfaisante de la base de données Corbis Sygma. Or, elles répondent souvent à différentes cultures, avec des légendes très diverses, fonction des interprétations des photographes et/ou des éditeurs de l'époque⁸⁹. L'équipe d'editing de Corbis Sygma gère à Paris le légendage (par les éditeurs) et l'indexation (par les services techniques), gardant ainsi la main sur l'attribution des mots-clés, véritable nerf de la guerre pour trouver une image⁹⁰.

planche-contact est donc antérieure à cette période. La dimension de la feuille de papier photo peut être un autre indice du même type.

88 Estelle BLASCHKE, « Photography and the Commodification of Images : The Bettmann Archive and Corbis (1924 – 2010) » [*La photographie et l'industrialisation de l'image. Le fonds Bettmann et Corbis (1924-2010)*], thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011, 280 p. Part III. « Corbis, or the Excess of the Photographic Archive (1989-2010) », p. 196.

89 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181.

90 En 2009, le fonds Sygma représente près de 300 000 images numérisées. Entre 2002 et 2010, la numérisation par l'équipe Corbis a permis d'ajouter entre 95 et 100 000 nouvelles

c. Purger les points rouges et réorganiser le fonds couleur

Dans cette reprise du fonds Sygma, l'original a valeur d'autorité. Il sert par la suite d'étalon, d'archive du fonds iconographique. Les autres formes du matériel (planches contact, duplicatas, tirages parfois) ne sont prises comme référence que lorsque l'original est absent voire perdu.

Le classement par points rouges perdure jusqu'à la reprise de Sygma par Corbis. En juin 1999, les archives ferment l'accès de la zone points rouges et enlèvent de la circulation les jeux de références sous forme de tirages couleur (des films négatifs couleur). Un poste dédié au reclassement et à la gestion des entrées, sorties et retours de matériel couleur est mis en place. Le travail de reclassement dure presque neuf mois : il s'agit essentiellement de « purger » les points du matériel redondant (duplicatas, tirages, etc.) ainsi que de collecter et reclasser le matériel éparpillé dans les rédactions. Une des missions de l'editing Corbis Sygma est donc de bien trier les originaux des duplicatas pour assurer une conservation – dans de bonnes conditions et à part – des originaux/points rouges (le choix).

Les originaux qui ont précédé le système des points rouges sont rangés en zones thématiques, classés comme le reste des archives. À partir de 1977, tous sont classés dans le secteur « archives ». Or, entre 1973 et 1979, de nombreux événements marquent l'histoire et l'histoire du photojournalisme. Leurs sélections d'images en couleur sont dispersées dans les archives (sélections,

images. Par ailleurs, un travail de nettoyage des fonds numérisés par Sygma a été fait avec retrait de très nombreuses images du site corbis.com. Il se dit qu'à peu près 14% de ces images sont vendues par an.

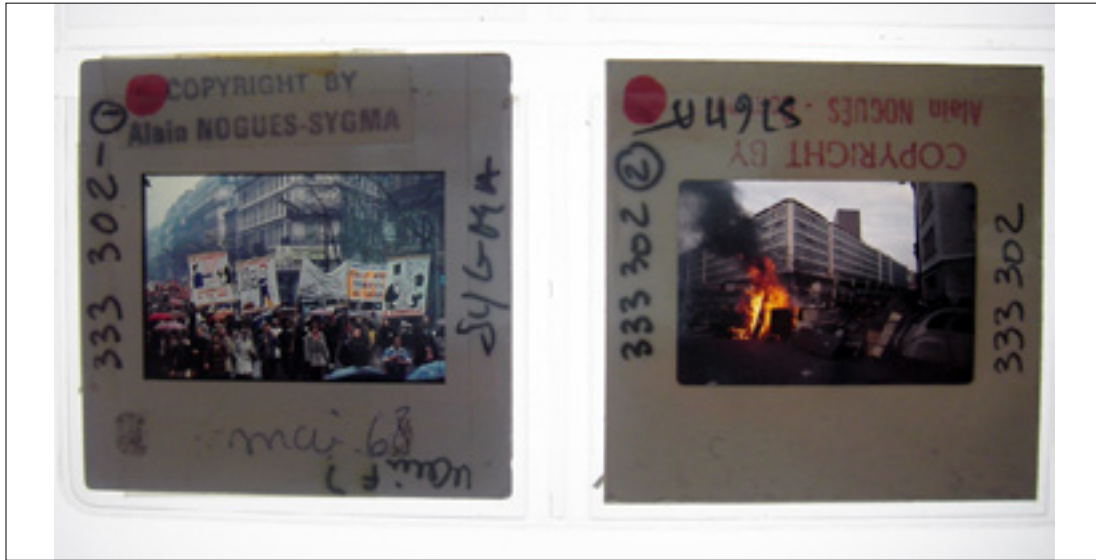
« Contrairement à ce que prévoyait le programme initial, à savoir la numérisation progressive de la totalité du fonds, la préservation du Fonds Bettmann se traduit par une réduction du nombre de photographies « visibles » et immédiatement disponibles. Dans un premier temps, les seize millions d'images sont visionnées et évaluées : les matrices sont reconditionnées et les clichés défectueux comme les duplicatas sont mis à part – bien qu'ils soient archivés, il n'est pas jugé utile de les numériser. Dans un second temps, après une nouvelle vérification des droits d'auteur et des légendes, Corbis entame la numérisation des négatifs et des tirages, avec les images les plus vendues et celles susceptibles d'être demandées, c'est-à-dire les clichés pertinents dans le contexte contemporain. Cependant, le projet initial visant à numériser plus de cinq mille images par mois est vite revu à la baisse.

Non seulement les coûts de numérisation et de stockage des données connaissent une forte hausse, mais l'entreprise a sous-estimé la complexité de la fusion des différentes collections et les problèmes liés au transfert des métadonnées vers la nouvelle base de données visuelles. Aujourd'hui, le volume d'images scannées d'après le Fonds Bettmann et celui d'UPI s'élève à deux cent cinquante mille références, dont une petite fraction seulement peut être visionnée sur le site internet de Corbis. Les nouveaux scans sont généralement réalisés à la demande du client qui, comme dans la plupart des entreprises de numérisation, devient l'éditeur des images et décide de facto de leur « visibilité. », Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181. .



Diapositives originales avec caches en carton. Photographies d'Henri Bureau, printemps 1968.

Duplicatas avec caches plastique. Photographies d'Henri Bureau, printemps 1968.



Diapositives originales avec caches en carton. Photographies d'Alain Noguès.

Cache en carton avec mention « original » mais le film utilisé sans numéro (et les noirs bouchés) indiquent à l'éditeur de Corbis qu'il s'agit d'un duplicata.

clients, archives,...) : les images couleur de ces événements sont souvent manquantes du fait de cette fragilité dans leur conservation.

Distinguer un original d'un duplicata demande une expertise un peu particulière de la part de l'éditeur de Corbis. Le nom du film utilisé⁹¹, la matérialité du cache, les mentions sur les caches,... peuvent être autant d'indications pour faire cette distinction. Pour des photographies de 1968, par exemple, les caches carton traduisent, en général, un original par rapport à des duplicatas, dont le cache va plus souvent être en plastique. Une mention manuscrite « original » témoigne d'une autre pratique professionnelle pour distinguer les originaux des duplicatas, avant l'arrivée des points rouges. Cependant, l'intérieur du cache peut révéler un film sans numéro, c'est-à-dire finalement un duplicata, comme le confirme en l'occurrence la piètre qualité des noirs.

Aucune de ces pratiques n'est véritablement systématisée⁹². En général, la qualité de l'image observée au compte fil (perte de détail ou de matière, noirs « bouchés » voire « cramés ») permet d'établir si une diapositive est un original ou un duplicata.

Il aurait fallu examiner le fonds des photographies couleur au cas par cas. Ce travail particulièrement laborieux n'a pas été jugé nécessaire. Par conséquent, dans le fonds couleur, il reste des originaux qui ne sont pas identifiés – et donc pas conservés – comme tels. Les originaux ainsi retrouvés sont en effet classés à part. Et, plus tard, quand le site sera construit et mis en activité, ils seront conservés dans la salle la plus froide de Garnay.

d. Un reclassement du fonds par photographe et, de facto, numérique
Ainsi, en 2000, le service des archives remet la main sur les points rouges. Le classement par points ainsi que le classement thématique (qui donnait lieu à des erreurs d'interprétation) sont alors abandonnés au profit d'un classement numérique unique. Chaque diapositive est alors liée à un compte photographe ou à une série (pool photographe, rétrospectives, etc.). Ce choix fait disparaître une époque de l'histoire de ce fonds : son classement par points. Dès lors le numéro suffit et la couleur du point devient une information super-

91 Certains types de film ne sont pas numérotés ou sont habituellement utilisés pour faire les duplicatas.

92 Bien que la Kodak 5071 soit un film de duplicata, à Sygma, des films Kodak usuels ont aussi été utilisés pour les réaliser.

flue. Il est décidé, en 2002, de fusionner les points rouges et bleus pour ne constituer qu'une seule zone de classement pour les diapositives⁹³.

En 2005, Corbis adopte définitivement le système du code barre et homogénéise ainsi son processus d'editing. En noir et blanc, le mélange au fil du temps des planches Apis et Gamma est repris en main après un tri fait sur la base des annotations au dos des PC et avec les fiches et/ou cahiers d'enregistrement de Gamma⁹⁴. Le maigre fonds Gamma contient à peu près 25 000 contacts ; on en compte 55 000 pour le fonds Apis. Pour plus de facilité, et pour éviter d'éventuelles confusions, les reportages Apis sont alors numérotés de 1 à plus ou moins 55 000. La numérotation des PC Sygma ne commençant par convention qu'à 100 000 pour distinguer rapidement le matériel Apis du matériel Sygma⁹⁵.

Les négatifs seront par la suite reconditionnés dans des boîtes par Corbis, classées par numéro de reportage dans des pochettes cristal⁹⁶. Les PC ont le même classement parallèle : le même numéro de reportage est inscrit sur l'enveloppe de négatifs et au dos du contact. Ce numéro et parfois les initiales du photographe (DEJ pour Dejean, par exemple) sont les seules mentions qui figurent sur ces pochettes (cf. figures p. 294-295).

Les PC noir et blanc sont classées par fonds (production de l'agence Sygma ; fonds rachetés pour exploitation comme Apis et petit fonds Gamma récupéré) et par numéro. Au départ, un numéro correspond à une PC, un film. Par la suite, un numéro correspond à un reportage.

e. Classement par auteur : les contrats d'exploitation individuels par photographe

Le transfert du fonds Sygma correspond à cinquante millions de documents en 1998, tous supports confondus (PC, inter, duplicatas, NC, points, etc.). Le

93 La marque, rouge ou bleue, rediscutée par le reclassement des archives, permet l'identification rapide de la source « rédactionnelle », *people* ou *news-magazine*, quand l'équipe Corbis Sygma consulte le classement des diapositives.

94 Apis avait son propre laboratoire, argument déterminant pour son rachat par Hubert Henrotte : Sygma disposait, de ce fait et dès les débuts de l'agence, de son propre laboratoire de développement et les contacts étaient réalisés sur place.

95 Il n'existe donc plus de reportage Sygma n°1, devenu le n°100 000.

96 Généralement découpés en bandes de six vues – soit jusqu'à six bandes dans une enveloppe de négatifs – pour ce qui est du format 24×36.



L'editing de Corbis (code barre) se superpose à un ancien editing.

Exemple de recadrage demandé pour le scan fait par Corbis. Fonds Corbis Sygma.

Boite de négatifs (originaux noir et blanc) reconditionnés par Corbis Sygma.



service juridique de Corbis lance un projet en 2004 pour l'indemnisation des photographes sur la base des pertes ; la difficulté des agences étant de localiser l'intégralité du matériel. L'hétérogénéité des données et les traces électroniques ne rendent pas ce travail facile. Pour éviter d'être poursuivie pour pertes, l'entreprise rentre dans des relations contractuelles, sous la forme d'un contrat d'exploitation d'archives de droit français pour les photographes français.

En 2001, le plan de licenciement des photographes (et la cessation des contrats freelance pour certains) signifient la perte potentielle des archives pour l'agence, attachées selon le droit français⁹⁷ aux photographes eux-mêmes et non à la structure d'agence. Ces derniers peuvent à tout moment interdire la diffusion de leurs images, retirer leur matériel de la vente et en empêcher l'exploitation par Corbis. Une première étape consiste alors à s'attacher les fonds des photographes par un contrat d'exploitation d'archives de droit français. Un budget spécifique fournis par le département juridique est alloué à ce travail qui revient au rédacteur en chef qui gère principalement son équipe d'éditeurs, les contrats avec les photographes et supervise le catalogue⁹⁸. Il recontacte les sources, les photographes et les collaborateurs de l'agence pour établir des contrats d'exploitation individualisés. Ceux-ci sont exclusifs et portent sur l'ensemble des fonds d'archive. Corbis s'engage de son côté à une préservation adéquate du matériel ; en une anticipation du site de conservation à Garnay. Cette nécessité juridique, et les éventuelles restitutions de matériel, impliquent de reclasser le fonds Sygma par auteurs. Compte tenu de la complexité du classement de Sygma et de ses multiples évolutions dans le temps, cette réorganisation est aussi l'occasion d'une mise à jour des documents et des données. Le reclassement par auteur fait sauter le classement thématique, sans distinguer les originaux des duplicatas, générant beaucoup de confusion par rapport aux droits. La plupart des photographes acceptent et signent ces contrats d'exploitation de leurs images. Corbis doit parfois solutionner des conflits avec les photographes, directement hérités de la gestion de Sygma. Ces contrats individuels spécifient en

97 à la différence du droit états-unien.

98 Les éditeurs ont la charge des légendes (en français et en anglais si possible) et des renseignements (lieu, dates, etc.). Les mots-clés étaient générés par une équipe de deux « indexeurs » bilingues basés à Paris (après des déconvenues avec les équipes basées aux États-Unis). Le rédacteur en chef exerce surtout une surveillance de principe et un rôle consultatif sur le thesaurus et les critères généraux de l'indexation.

effet la collaboration éventuelle du photographe à l'editing de ses propres images. Sa participation influence alors directement le projet, en particulier pour les archives les plus anciennes.

Enfin, du point de vue juridique, la diffusion des originaux dans les rédactions presse –correspondant à des pratiques plus ou moins officieuses et de l'ordre de l'arrangement entre entreprises – est source de problèmes quant à la gestion des droits d'exploitation des fonds par Corbis. Il est arrivé de voir publier des images (d'origine Sygma) alors que Corbis Sygma n'en gérait plus les droits. Par mesure de précaution et pour ces raisons juridiques, tout est conservé durant l'exploitation du fonds par Corbis⁹⁹. Dans le même registre, les amorces de pellicules qui révèlent souvent des images de la vie plus personnelle du photographe, inexploitable par l'agence (la famille, les copines, des vues d'avion, etc.), sont rayées explicitement ou restituées (avec les négatifs correspondants) aux photographes quand ils en manifestent le souhait.

f. La conservation de ces fonds à Garnay

Les bureaux de Corbis sont installés à Paris et constituent le lieu de travail des éditeurs et différents services (commerciaux, juridiques, etc.) de l'entreprise. Les images proposées à la vente par l'agence sont consultables sur la base de données du site Corbis. Les fonds photographiques sont quant à eux déposés, à partir de 2009, dans un centre de conservation conçu sur mesure à Garnay.

La conservation des fonds n'est pas fonction de leur classement mais des supports photographiques : la pellicule demande des conditions de conservation différentes et plus précises que les PC et ou les tirages. Ainsi, les archives argentiques sont conservées dans trois salles, proposant chacune des conditions de conservation différentes, essentiellement pour ce qui est de la température. L'air ambiant y est traité ; elles ont une hygrométrie contrôlée, une température basse et constante, un éclairage à faible émission d'UV. Dans une première salle à 18°C, sont conservés les planches contacts (rangées par numéros dans des tiroirs), les tirages, les duplicatas... C'est un matériel régulièrement consulté et mobilisé. Une deuxième salle à 14°C est réservée aux « points rouges », diapositives originales et sélectionnées par les éditeurs

⁹⁹ Lorsque les jeux de duplicatas sont trop nombreux, certains sont parfois détruits. Corbis Sygma les conserve en théorie en trois exemplaires.

de Sygma dans l'actualité de leur prise de vue¹⁰⁰. Une troisième salle à 03°C abrite les négatifs, des collections anciennes (dont quelques plaques de verre et quelques tirages anciens, par exemple)... Dans l'ensemble, il s'agit d'un matériel à préserver impérativement de façon plus stricte.

Les fonds conservés sont ceux des agences Apis, Universal, Interpress, Spitzer, Reporters Associés, Kipa, Tempsport, Gamma (faible quantité) et Sygma. Ils correspondent aux différents rachats effectués par l'agence Sygma ; à l'exception du très petit fonds Gamma (constitué par ce que certains photographes ont emporté avec eux, ayant choisi de rester associés à Hubert Henrotte lors de la scission d'avec Gamma en 1973) et du fonds Reporters Associés (apporté par les photographes eux-mêmes lorsqu'ils ont rejoint l'agence). Le classement par fonds (Apis, Gamma, etc.) est maintenu à Garnay, en respectant la chronologie de ces différentes agences. Les fichiers d'indexation et de classement mis en place par les agences elles-mêmes, lorsqu'elles fonctionnaient, ne sont pas conservés sur le site de Garnay : ils sont au siège de Corbis à Paris. Outil de travail important pour ces agences, dans l'exploitation de leurs fonds d'images, ces fichiers le sont aussi pour les éditeurs de Corbis pour l'édition de ces fonds comme pour leur exploitation.

Comme dans toute archive, lorsque du matériel est sorti, une fiche « fantôme » indique la part manquante. Le fantôme Corbis ci-dessous date de 2002 : en 2009¹⁰¹, les éditeurs Corbis travaillent toujours sur le fonds du photographe Henri Bureau, le matériel est à l'agence Corbis Paris. Les reportages sont, par ailleurs, répertoriés quand ils sont « remontés » pour des editings. Un autre reportage – en l'occurrence en couleur comme la mention 41 dans la colonne « dia » et ligne « couleur » l'indique – du même photographe Henri Bureau a été « remonté » en 1998 pour faire un nouvel editing à l'occasion des trente ans de Mai 68.

L'archive matérielle assure en théorie une sélection dynamique, sur laquelle il est potentiellement possible de revenir. L'archive non sélectionnée aujourd'hui est préservée et théoriquement accessible pour répondre à la demande de clients, à d'éventuelles recherches des iconographes ou éditeurs. Cependant,

100 Les points rouges ont été réorganisés par auteurs en vue des retours probables et inévitables du matériel chez les photographes (ou fermeture du site de Garnay).

101 Visite du site Garnay en juin 2009.

ces démarches restent ponctuelles et un editing complet demande du temps et nécessite de nouveaux moyens (économiques, humains, de temps,...). En 2010, le site Garnay venait d'ouvrir avec encore beaucoup d'inconnues en terme de classement, rangement et besoins en personnel, notamment. Dans le contexte difficile des agences et de leur nécessité de rentabilité, le site a été pris dans la liquidation de Corbis Sygma et son devenir est toujours incertain en 2015.

Le support photographique impose ses conditions d'exploitation, qui sont très spécifiques. Ces indices très pratiques, qui permettent de situer la période du matériel que l'on manipule, forment un ensemble d'indications précieuses pour dater les événements dans les images. Ces repérages très pragmatiques renseignent aussi bien sur les reportages que sur les différents fonctionnements de l'agence et constituent des repères dans un fonds où rien n'est systématique et les choix temporaires, suivant les adaptations de l'entreprise aux exigences de concurrentialité du marché.

Les choix éditoriaux – y compris ceux qui concernent la photographie – sont intrinsèquement liés aux choix d'évolution d'entreprise. Les décisions de gestion sont liées aux revenus et à la santé économique de l'agence. Décrire les choix éditoriaux qui concernent la photographie en faisant abstraction de cet aspect – des contenus produits en fonction d'objectifs comptables – limite le sens porté par ces fonds d'images sur les événements qu'ils représentent.

C. L'écriture de Mai 68 par les fonds photographiques d'agences : sélections successives de l'image

L'accès aux fonds et à certaines archives des agences autorise l'élaboration d'un autre récit : non plus travailler le photojournalisme autour de certains pôles forts et plus ou moins détachés les uns des autres (le photographe, la photographie, la presse, le fonds photographique d'agence éventuellement), tenter de reconstituer le trajet des images, en mettant en évidence leurs sélections multiples et successives.

Cette incursion dans les fonds et les archives de l'agence Sygma, complétée par la consultation plus ou moins approfondie d'autres fonds de photojournalistes ou instances photojournalistiques, indique en effet que de nombreux facteurs entrent en jeu pour la sélection d'une photographie. En s'aidant de ces différentes archives et en prenant en compte leurs lacunes, il est possible de mettre en évidence les différentes sélections auxquelles est soumise une photographie de sa prise de vue à sa vente. Un tel trajet discute la description consensuelle du récit photojournalistique et implique d'intégrer de nouveaux acteurs de ce qu'il convient de concevoir comme une chaîne d'acteurs professionnels dont le travail a un impact sur le récit médiatique construit. Une figure centrale se confirme tout particulièrement – l'éditeur – à l'origine de la décision finale des montages proposés et construits sur l'actualité et les événements historiques. L'exemple de la désormais célèbre photographie par Gilles Caron d'un étudiant pourchassé par un CRS, bidule à la main, dans la nuit du 6 mai 1968 à Paris, pour laquelle il existe de nombreuses archives disponibles, jouera, en partie, le rôle de fil conducteur dans cette description. Il s'agit ainsi de revenir au quotidien professionnel en agence qui conduit, d'une part, à la sélection d'une photographie (chaque étape participant du passage d'une photographie à une image) et, d'autre part, à une première étape d'élaboration d'un récit des événements du printemps 1968.

À l'époque, ce n'est pas le photographe qui sélectionne parmi ses images celles qui sont proposées aux rédactions presse. Ce travail est assuré par les personnels de l'agence, de même que le travail d'indexation et d'archivage de l'image. La matérialité de l'objet photographique¹⁰² structure l'organisation de l'agence comme elle contraint l'utilisation de l'image. Elle guide aussi l'historien qui retrouve en elle les traces de manipulations et de choix qui ont présidé à l'élaboration visuelle de l'information, en l'occurrence les événements français du printemps 1968¹⁰³.

1. La prise de vue

Le photographe d'agence consigne les reportages qu'il va faire dans un agenda (Gamma). Lorsque ses films (pellicules) reviennent à l'agence, ils sont notés sous un numéro dans un cahier d'enregistrement de reportages avec ses initiales, quelques mots pour nommer l'événement couvert et éventuellement la date de prise de vue. Ils sont ensuite indexés sous certains mots-clés thématiques.

Un fichier d'indexation alphabétique ou un classement alphanumérique permet de les retrouver. Dans le même temps, les films sont développés au laboratoire, sous forme de planches contact [PC] pour le noir et blanc et sous forme de diapositives sous cache pour la couleur¹⁰⁴. Les photographies choisies par l'éditeur de l'agence sont alors tirées individuellement en plusieurs exemplaires pour le noir et blanc – les « tirages presse » – ou sous forme de « duplicata » pour la couleur. Enfin, les jeux d'images ainsi constitués sont négociés par le vendeur avec les rédactions presse, voire envoyés à l'étranger à des correspondants (d'autres agences ; des agents ou des rédactions). En 1968, cette structure d'agences de photographies, héritées de celles déjà en

102 Pour ce qui est de la période Mai 68, il s'agit de fonds photographiques argentiques. Françoise DENOYELLE, « Qu'est-ce qu'un fonds iconographique ? Comment le définir, comment le gérer, que dit la loi sur le sujet ? », *Vie sociale*, n° 1, 2005, p. 13-20.

103 Le fonds Corbis Sygma comprend ceux des agences Apis, Reporters Associés et Sygma. Les archives de la Fondation Gilles Caron, photographe à l'agence Gamma de 1967 à 1970, complètent ces fonds.

<http://www.fondationgillescaron.org/index.html>.

Pour ce qui est des rédactions presse, il n'a pas été possible de travailler sur leurs archives. Le groupe Lagardère Active-Hachette Filipacchi Presse a autorisé une visite des archives de *Paris Match* mais pas leur consultation (juin 2010).

104 Le film positif couleur – ou diapositive – est utilisé de façon dominante jusqu'au début des années 1980.

place¹⁰⁵, est en cours de stabilisation à l'époque de Sygma (fondée en 1973), nous l'avons vu.

Le photographe intègre ces fonctionnements collectifs dans son processus de récolte et de fabrication des images. Être là au bon moment, expédier les films à temps pour respecter l'agenda d'impression et de parution des magazines, correspondre aux attentes iconographiques des publications sont autant de paramètres déterminants de son travail de prise de vue¹⁰⁶.

a. Une archive photojournalistique couleur de Mai 68

Au printemps 1968, il existe une véritable pratique de la couleur chez les photojournalistes et dans la photographie de presse, y compris pour les reportages d'actualités. Mai 68 ne fait pas exception et les événements de Mai 68 bénéficient d'une archive photojournalistique couleur. Non dominante, elle est cependant effective pour des images créditées de noms aussi variés que Jean-Pierre Rey, Alain Noguès, Patrice Habans, Alain Dejean, Henri Bureau, Georges Melet, Michel Picquemal, Claude Dityvon, Hubert le Campion, Bruno Barbey, Gilles Caron, etc., visibles dans les fonds d'agences.

Des éditions ou expositions photographiques postérieures aux événements montrent en partie ces corpus en couleur des événements. Les photographes Bill Ray et Carlo Bavagnoli réalisent en couleur leur reportage sur le printemps français 1968, pour le magazine *Life*, ainsi que le montrent leurs images éditées en 2008 sur le site web du magazine¹⁰⁷.

En 2008, l'exposition « Instantanés d'Humanité » aux archives départementales de la Seine-Saint-Denis à Bobigny montre des reproductions de documents originaux conservés : ces photographies correspondent au fonds du journal *L'Humanité* déposé par l'association Mémoire d'Humanité et au fonds

105 Pour les agences d'avant la Seconde Guerre mondiale, Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, 2 vol., Paris, L'Harmattan, 1997. Nous ne disposons pas, aujourd'hui, d'un travail équivalent sur les agences de l'après-guerre.

106 « Quand on pense que pour la presse les trois quarts du temps le problème c'est d'être là au moment où il se passe quelque chose, d'avoir expédié les photos au bon moment pour que ça arrive juste avant les bouclages à Paris. C'est uniquement une question de nerf et de petite gamberge... », Gilles Caron, entretien avec Jean-Claude Gautrand, 1969. Archives Fondation Gilles Caron, comme l'ensemble des documents associés au photographe de cet article..

107 Cf. <http://www.life.com/search/?q0=May+1968+Events>, consulté le 19 novembre 2009. Crédit Carlo Bavagnoli/Time & Life Pictures/Getty Images mai 24, 1968.

des correspondants photographes de *L'Humanité* déposé par M. Roland Michel Tartakowsky¹⁰⁸. Dans ces fonds aussi, plusieurs photographies sont en couleur.

En 1968, les photographes opèrent en effet simultanément en noir et blanc et en couleurs, ainsi que l'explique Henri Bureau (membre de l'agence Gamma au moment des événements¹⁰⁹) :

108 Exposition du 22 mai au 27 octobre 2008. Guillaume Nahon, directeur des Archives Départementales 93 (AD93), présentait ainsi ce projet de mise en valeur de « plusieurs centaines de clichés, la plupart inédits, sur les événements de mai » : « [ces photographies] résultent à la fois du travail quotidien d'une entreprise de presse et de l'action militante de ses photographes, salariés, pigistes ou bénévoles. [...] Les points de vue sont variés mais se concentrent sur un aspect particulier de l'événement : la mobilisation du monde du travail. [...] [Elles] [montrent] [...] les grèves et les occupations d'entreprise en région parisienne, notamment en Seine-Saint-Denis, en mai-juin 1968 [...] En contrepoint des images du Quartier latin qui font la Une du reste de la presse quotidienne, *L'Humanité*, alors organe central du Parti Communiste Français, fait naturellement la part belle au versant ouvrier du mouvement de mai, tout en insistant sur la violence de la répression des manifestations étudiantes. [Ces correspondants photographient] les grands meetings de Renault-Billancourt, les grèves de l'ORTF ou des grands magasins et la marée humaine des manifestations parisiennes. Mais ils ont aussi porté leur regard sur la mobilisation des petites usines de banlieues, ou celles plus inattendues des bateliers de la Seine, des chauffeurs de taxis ou du personnel des grands hôtels parisiens. Certaines de ces photographies ont été publiées dans *L'Humanité* ou *L'Humanité-Dimanche*, mais la plupart sont restées dans leurs pochettes. » « [...] L'autre parti pris qui guide cette exposition est la volonté de "montrer [...] toute la chaîne éditoriale mise en œuvre par le journal entre la prise de vue, la sélection et le recadrage des images et la publication ».

Commissaires et conception scientifique : Guillaume Nahon, Sylvie Zaidman et Laure Boyer ; recherches documentaires : Maxime Courban, Laure Boyer et Laure Fernandez ; scénographie (création graphique) : Collectif Au fond à gauche. Plaquette d'accompagnement à l'exposition. Crédits photographiques : Georges Azenstarck, Maurice Cantacuzène, Serge Gautier, Jacques Maris, Mémoires d'Humanité, Robert Robolo, Michel Smolianoff, Tayan, Jean Texier.

« En 2003, à l'approche de son centenaire, le journal *L'Humanité* a souhaité mener une action de protection de ses archives. L'association Mémoire d'Humanité a été chargée de la gestion de ce patrimoine. Une convention tripartite a alors été signée en octobre entre le conseil général de la Seine-Saint-Denis, l'association et le journal, pour assurer la conservation, la description et la valorisation du fonds par les Archives départementales.

Composées de plus de deux millions d'images sur tous supports (plaques de verre, négatifs souples, diapositives et tirages), cette collection est en cours de traitement : 33 000 reportages négatifs et 85 000 tirages ont été inventoriés et partiellement conditionnés. Huit mille images sont déjà numérisées. Le fonds couvre de façon irrégulière le XX^{ème} siècle puisque la très grande majorité des documents datent des années 1950 à 1990.

Le fonds déposé en 1999 par Roland Michel Tartakowsky comprend plus de 38 000 clichés réalisés par les correspondants du journal entre 1962 et 1968.

Ces deux gisements photographiques se répondent, se complètent et donnent à voir des images variées et contrastées du plus important mouvement social du XX^{ème} siècle. »

109 Connu pour le scoop du retour de Baden-Baden du général De Gaulle (publiée par *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968), Henri Bureau, à la scission de Gamma en 1973, suit Hubert Henrotte qui fonde alors l'agence Sygma, rachetée en 1999 par Corbis (conservation de ces archives dans le cadre du « Sygma Preservation and Access Initiative »).



Photographies couleur et diapositives printemps 1968, Gilles Caron. Archives Fondation Caron.



Photographies couleur, printemps 1968, Hubert Le Campion. Fonds Sipa Press.



Montages de photographies couleur de Bill Ray pour Life.

Photographies de l'exposition des photographes correspondants de L'Humanité ; exemples de photographies couleur du printemps 1968.

« on travaillait à l'époque avec quatre boîtiers : deux chargés en noir et blanc et deux chargés en couleurs, un grand angle et un téléobjectif plus ou moins petit pour chaque traitement. Les pellicules utilisées étaient les Kodack Tri X 400 asa en noir et blanc et l'Ektachrome 160 asa pour la couleur. La sensibilité de cette pellicule n'était pas une contrainte si forte à la prise de vue : il suffisait d'ouvrir l'objectif d'un diaphragme en plus¹¹⁰. »

La consultation du site de l'agence Magnum permet d'observer un exemple de cette pratique : plusieurs photographies en noir et blanc de Bruno Barbey sont redoublées en couleur à quelques secondes près (figures p. 310-311).

En 1968, les photographes professionnels travaillent en films positifs couleurs. L'Ektachrome Kodak existe en plusieurs sensibilités (notamment la 400 asa). Elle se développe avec les bains E4 pour les 24/36 (ou 135mm), en E3 pour les 6x6 (120 ou 220, avec les appareils Rolleiflex, Hasselblad ou Bronica). Le Kodachrome, pellicule couleur de choix, s'avère trop contraignant et peu compatible avec les exigences de la photographie de presse :

« En couleur, il y a un film génial, le Kodachrome mais qu'on utilise peu car il faut l'envoyer chez Kodak, les bains nécessaires à son développement n'étant pas disponibles dans le commerce, Kodak en verrouille le Process mais cela entraîne des délais trop longs ne répondant pas aux attentes de la presse. Ce film est tellement qualitatif qu'il est quand même utilisé par des pros mais de la pub, de l'illustration,... et par des amateurs passionnés. Ce film était cher, contraignant à utiliser à cause de ses délais de développement mais il avait deux atouts énormes, une qualité sans égale et une stabilité dans le temps. Beaucoup des films couleurs des années 1950 à 1980 se dégradaient plus ou moins au cours des années. Les couleurs devenaient ternes et magenta, l'image perdait en densité, en contraste et en couleurs. Le Kodachrome avait pour lui une stabilité d'image exceptionnelle¹¹¹. »

110 Entretien téléphonique avec Henri Bureau du 12 janvier 2010, reproduit en annexe. La consultation des archives Henri Bureau conservées à Corbis Sygma confirme l'usage de ces types de films. Cf. cet extrait de l'entretien avec Richard Melloul, tireur à Gamma en 1968 :

« RM : [Les photographes] ont *au moins cinq boîtiers*. Ou plutôt autour de cinq boîtiers. Trois dans le meilleur des cas et cinq dans le plus compliqué. Parce qu'il y avait *toujours un ou deux boîtiers qui étai(en)t chargé(s) en couleur*. [...] il y avait le boîtier couleur et le boîtier noir et blanc. Pourquoi cinq parce qu'il n'y avait pas de zoom, donc il y avait un grand angle, un 85 et un 180 par exemple ou un 200 ou 300. Et puis l'autre il y avait l'équivalent. Il n'y avait pas de grand angle en couleur parce que c'était essentiellement des couvertures donc c'était au moins un 50 si ce n'est pas un 85 et puis un télé. Ils prenaient les boîtiers au vol. On n'avait pas le temps de changer l'objectif. Il y avait un côté arbre de Noël parce qu'en plus il y avait au moins un sac en plus de tout ça. ». Entretien reproduit en annexe.

111 Entretien avec Dominique Brugière, reproduit en annexe. Il précise que les papiers destinés aux tirages couleur sont le Kodak et l'Agfa et que seuls les amateurs utilisent alors

Et pour le photographe Jean-Pierre Fizet : « En 1968, les photographes font de la couleur, même un peu avant : pas la Kodackrome qui n'existe qu'en 25 Asa à l'époque mais l'Ektachrome, depuis 1965¹¹². ». Les diapositives de Mai 68 présentes dans les fonds consultés confirment ces témoignages. La couleur est notamment pressentie pour les Unes.

« Il y a eu beaucoup de photos faites en couleur mais la priorité c'était le noir et blanc. Et quand tout d'un coup, je sais comment ça se passait parce [que les photographes] nous le racontaient [au labo] et puis on le voyait sur les images, quand tout d'un coup, une photo devenait forte, on la doublait en couleur. Parce que la couleur ne faisait qu'une couverture éventuelle. Il y avait très peu de couleur à l'intérieur des magazines, très peu. C'était essentiellement pour la couverture. Quand on voyait que la photo était « cadrable » en couverture, que la photo était suffisamment forte pour faire une couv', pour résumer l'information sur cette photo, là, tout d'un coup, ils prenaient le boîtier couleur. »

Lorsque Philippe Labro publie à l'automne 1968 son livre avec des photographies de l'agence Gamma, celui-ci arbore une photographie couleur des événements en couverture. Montrant des silhouettes de dos, la nuit, face à une voiture en flamme, la photographie rejoint le corpus formel connu des barricades de mai, mentionnées en titre.

b. Une lecture uniformisée des événements : tous aux mêmes endroits
Apis et la jeune agence Gamma sont deux des plus importantes agences à l'époque des événements du printemps 1968. Les fichiers d'indexation des films pour l'agence Apis et les cahiers d'enregistrements de Gamma indiquent les événements couverts, les lieux sur lesquels les photographes se rendent et les dénominations utilisées pour désigner les événements en cours ; autant d'informations qui en traduisent la perception médiatique dans leur déroulement. Le film 8085 enregistré dans les cahiers Gamma correspond à celui de la photographie de l'étudiant pourchassé¹¹³.

Chez Apis, les films, consignés manuellement sur des fiches cartonnées, étaient indexés par un ou plusieurs mots-clés thématiques reproduits au verso des PC et accompagnés d'un astérisque. En s'appuyant sur les dates de prises de

les films négatif couleur.

112 Entretien avec Jean-Pierre Fizet, reproduit en annexe.

113 Encadrée sur la photocopie du cahier d'enregistrement Gamma, cette trace manuscrite est impossible à dater et a très probablement été faite après Mai 68.



Photographies printemps 1968 par Bruno Barbey, Magnum. Doublées noir et blanc/couleur.

Couverture avec une photographie couleur du livre de Philippe Labro et de l'agence Gamma, Les Barricades de mai, Paris, Editions Solar, 1968.



Photographies printemps 1968 par Bruno Barbey, Magnum. Doublées noir et blanc/couleur.

vue, ces enregistrements révèlent ce que les photographes ont couvert dans le cours des événements¹¹⁴. La plupart des PC sur Mai 68 arborent les mots-clés « Manifestations » et « Étudiants », pas « Occupations » ou « Usines ». Pour le mois de mai, Apis enregistre 141 films sous « Manifestations » (qui correspondent à Mai 68, à l'exception d'un film) et 110 sous « Étudiants » : ils ne s'additionnent pas mais se recourent. De son côté, Gamma enregistre 656 films dont 252 sont explicitement rattachés à des événements de Mai 68, soit entre le tiers et la moitié des films produits par l'agence¹¹⁵. L'agenda présidentiel (le voyage du président de Gaulle en Roumanie du 14 au 18 mai, par exemple) et l'agenda mondain occupent principalement le reste de la production : déjà en mai 1968, l'actualité dite *news* ne domine pas massivement la production d'images.

Les affrontements entre étudiants et policiers autour de la Sorbonne le 6 mai ainsi que la nuit du 24 mai 1968 – depuis surnommée « la deuxième nuit des barricades » – correspondent aux deux moments particulièrement photographiés, tous deux ayant pris place dans le quartier latin à Paris. La dite « première nuit des barricades » (10-11 mai) fait au contraire l'objet d'assez peu de matériel iconographique. Les prises de vue se concentrent sur certains moments : la période d'amplification des mouvements de grèves (jusqu'au 20 mai) fait l'objet de peu de photographies et dans le dernier tiers du mois de mai, c'est essentiellement la journée au stade Charléty le 27 mai, le défilé de la CGT le 29 mai et la manifestation de soutien à de Gaulle le 30 mai qui attirent l'attention des photojournalistes.

L'ensemble des prises de vue se déroule dans la capitale ; Nantes et Billancourt sont mentionnées. Les grèves, les occupations et les mouvements en province ne sont pratiquement pas couverts par ces photojournalistes. Si la proximité géographique permet de répondre dans les temps, et à moindre coût, à la demande des rédactions presse, ces éléments traduisent, d'une part, une lecture des événements par les photojournalistes qui privilégient les manifestations étudiantes au quartier latin et, d'autre part, « l'extrême contin-

114 Le choix du mois de mai correspond non pas à la chronologie totale des événements mais à la période pour laquelle les archives consultées sont les plus complètes. Les dates de prises de vue, indiquées dans le fichier Apis, sont absentes des enregistrements de Gamma. Le comptage tient à des recoupements. Les débats ayant marqué le festival de Cannes de 1968 ne sont pas pris en compte car il n'a pas été possible de distinguer les films relevant de l'événement mondain de ceux traitant des conflits sociaux.

115 Certains intitulés succincts et parfois obscurs sous lesquels sont enregistrés les films ne mettent pas à l'abri d'une erreur de comptage.

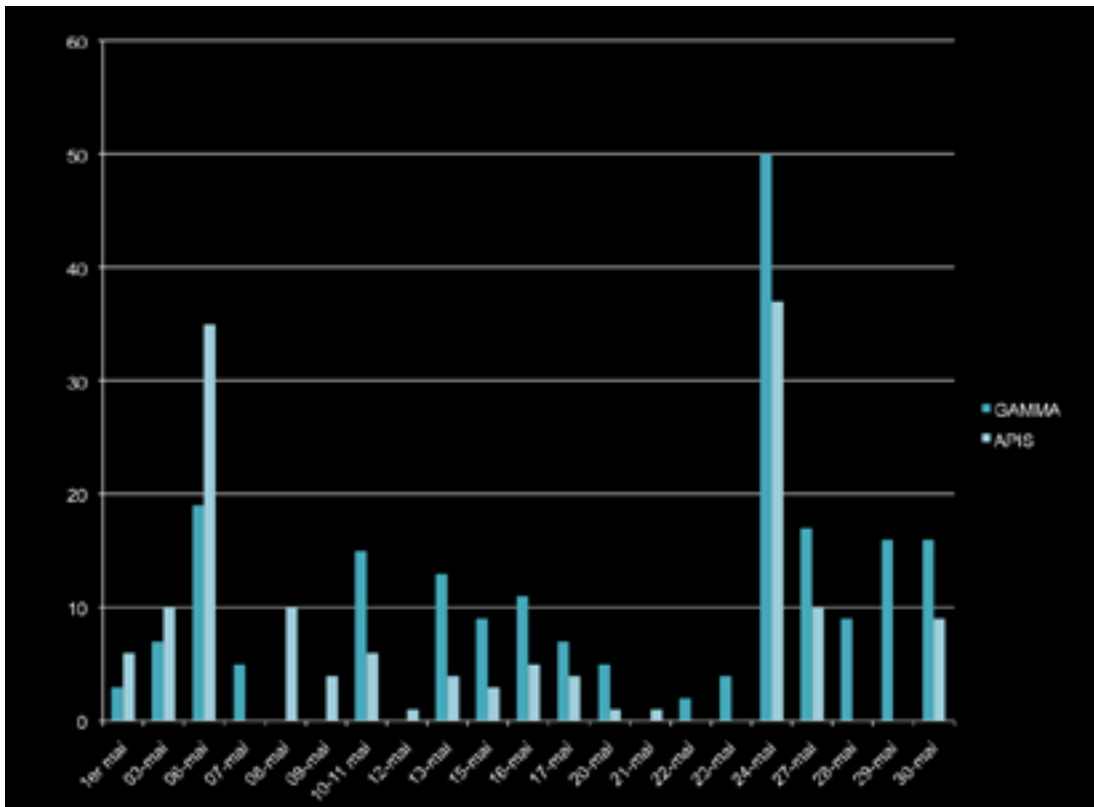


Diagramme. Nombre de films enregistrés par jour sur le mois de mai 1968 pour les agences Apis et Gamma.



Photographies de Bruno Barbey et Göksin Sipahioglu, printemps 1968.

photographie de Göksin Sipahioglu et de Bruno Barbey, printemps 1968. Manifestation du 30 mai sur les Champs-Élysées, vue en plongée depuis l'Arc de Triomphe.

Photographie de Gilles Caron et de Bruno Barbey, mai 68. Le même syndicaliste dans l'images.

gence de l'image¹¹⁶ ». Ils sont aussi le signe d'une culture assez uniforme des photographes d'agences qui vont tous aux mêmes endroits :

« Dans tous les pays c'est quand même relativement bien organisé. S'il y avait une guerre civile en France par exemple... Pour les photographes anglais qui sont venus à Paris pendant les événements de mai, pour eux ce n'était pas difficile. Il leur suffisait de se pointer boulevard Saint Michel et de faire des photos. Tu vas en Israël, il y a la guerre, c'est sensiblement la même chose¹¹⁷. »

Ces différentes images, récurrentes, témoignent de ce que les photojournalistes – les medias – se déplacent aux mêmes endroits. De nombreuses photographies montrent les photographes dans le champ les uns des autres, bardés de leurs différents appareils ou boîtiers. Les mêmes personnes figurent dans les images des uns et des autres. De même, la figure du photographe blessé revient régulièrement : ce motif visuel signifie la prise de risques de ceux qui travaillent sur le terrain pour en rapporter des témoignages visuels, conformément à la valorisation de la profession.

c. Un style d'image médiatique

Dans un tel cadre, lire la succession des photographies sur les PC des photojournalistes consiste à observer ces derniers dans leur travail pour répondre à une demande médiatique. La comparaison des PC donne ainsi des indications sur le style d'image médiatiquement viable qu'ils recherchent.

Ils tournent autour de certains sujets et concentrent leur attention sur certains motifs. Le 3 mai 1968, des étudiants de Nanterre se sont regroupés dans la cour de la Sorbonne pour protester contre la fermeture de leur université et la comparution d'étudiants devant le conseil de discipline (prévus le 6 mai). La Sorbonne est cependant elle-même évacuée brutalement par la police : premiers heurts violents et spectaculaires dans le quartier latin. Jack Burlot, photojournaliste à l'agence Apis, couvre ces affrontements. Les deux dernières bandes de négatifs d'une de ses PC montrent une soudaine accélération de

116 « Cette extrême contingence de l'image, qui explique pourquoi de la plupart des événements les plus graves et les plus tragiques il n'y a aucune image, devrait faire réfléchir sur les documents qui existent en s'interrogeant sur leur existence à partir de tous ceux qui n'existent pas et qui auraient pu, voire dû, exister : par quel miracle une prise de vue nous arrive-t-elle ? Comment cela se fait-il qu'il y ait eu un témoin ? », Yves Michaud, « Critique de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité », *Études photographiques*, n° 12, 2002. p. 110-125. <http://etudesphotographiques.revues.org/index321.html>.

117 Gilles Caron, *ibid.* Entretien du photographe avec Jean-Claude Gautrand, 1969.

l'activité du photographe qui se rapproche d'une voiture autour de laquelle se joue une altercation entre une femme qui défend un manifestant, le jeune homme en question et des CRS. Jack Burlot prend successivement au moins douze clichés de la scène (figures p. 318-319).

Cette accélération signale-t-elle ce que le photographe reconnaît comme l'image d'un événement et signe-t-elle ce mécanisme de reconnaissance ? Est-ce alors une action qui fait événement, un événement visuel (un motif, un sujet, un élément photogénique) ou la rencontre des deux ? La scène surprise par Jack Burlot ce 3 mai a fait l'objet de plusieurs enregistrements visuels qui vont circuler médiatiquement. Les photographes et gens d'images sont d'ailleurs dans le champ les uns des autres. Dès le 11 mai 1968, la rédaction de *Paris Match* publie une photographie de la même scène, couverte par un autre photographe¹¹⁸. L'une des photographies de la série de Jack Burlot fera la couverture d'un numéro spécial de *Libération*, 30 ans après les événements, le 4 mai 1998.

Ces occurrences traduisent un professionnalisme certain de la part des photojournalistes puisque ce qu'ils ont repéré comme un « moment à image » correspond effectivement à la demande des grands médias auxquels ils destinent leurs productions. Les archives confirment que les photojournalistes, attirés par des scènes similaires pour faire leurs images, s'efforcent de fixer visuellement des situations qui correspondent à la définition médiatique de l'événement. Elles suggèrent aussi, ainsi que le soulignera plus tard Gilles Saussier, combien ce milieu est engagé « dans la perpétuation de sa propre histoire canonique, au prétexte des grands événements de l'actualité. [...] Plus que des événements eux-mêmes, c'est de la tradition iconographique des médias de masse occidentaux et de son hégémonie planétaire [que les photographies d'actualité] témoignent au premier chef »¹¹⁹.

118 N° 996. Les crédits photographiques de *Paris Match* sont réunis sous forme de liste en début de reportage sans indiquer à quelles images correspondent les noms ainsi compilés. Une version télévisée est, par ailleurs, conservée dans les archives de l'INA qui la rediffuse en 2008 dans le DVD consacré à Mai 68 et dans les images de laquelle on reconnaît les mêmes personnes : *Mai 68. Les images de la télévision*, DVD édité par l'INA et réalisé par Hugues Nancy, Paris, 2008. « Chroniques, chap. 1 ».

119 Gilles SAUSSIER, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, 2001, p. 307-331 (p. 309) ; et il ajoute : « Ainsi s'entretient le bégaiement visuel de l'histoire par la reproduction de figures rhétoriques invariables, au premier rang desquelles on trouve la véritable image de guerre codifiée durant la guerre du Vietnam ou l'image de la douleur, version mater dolorosa en fichu à l'occasion de funérailles ».

La Fondation Gilles Caron a pu récupérer une quinzaine de PC 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 – ou reconnaître – d'intéressant. La PC correspondant au film 8085 montre que le photojournaliste s'attarde pendant cette soirée de violence et saisit différentes scènes en quelques courtes séquences d'images. Il prend deux photographies de la scène de l'étudiant pourchassé, pratiquement à la toute fin de son film. Toutes ces PC vintage (d'époque) portent les traces de la sélection opérée ensuite par l'éditeur.

Les corpus de photographies couleur confirment, dans ce qu'il a été possible de consulter, les formes iconographiques connues en noir et blanc. Plusieurs images sont très proches les unes des autres, le style et les choix photographiques se recourent. Elles proposent les mêmes lignes de récit des événements.

Par exemple, on retrouve les mêmes pratiques et réflexes professionnels dans le corpus de photographies couleur de Bill Ray que ceux observés dans le corpus de photographies en noir et blanc des événements. Ce sont des photographies des mêmes lieux puisque les photojournalistes sont tous aux mêmes endroits et doublent leurs images prises en noir et blanc. On retrouve nos précédents exemples.

Les photojournalistes cherchent des motifs traditionnels de la photographie de manifestation : l'anecdote rigolote, la figure de la Marianne, les poteaux, ... Ils privilégient les affrontements nocturnes entre policiers et jeunes et représentent principalement le mouvement social sous le mode de la manifestation. Les « inédits » en couleur de Claude Dityvon¹²⁰ publié par *Le Monde* 2 au printemps 2008 confirment dans cet usage, la lecture médiatique des événements comme une insurrection étudiante.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2090.

De son côté, à la question proprement esthétique de la photographie en presse à l'époque, Gilles Caron répondait en 1969 en mobilisant des critères essentiellement techniques : « il y a une espèce d'esthétisme dans la photo de presse aussi, qu'on peut suivre. Il y a des modes, on fait tous du télé... et tout à coup on fait du grand angle... ça joue aussi, ça. ». *Ibid.*

120 Cf. partie III chapitre 8.



Planches contact Jack Burlot, 3 mai 1968. Fonds Corbis Sygma + Détail.



Publication d'une photographie de la même scène dans Paris Match n°996 du 11 mai 1968.

Publication 30 ans après d'une photographie de Jack Burlct dans Libération du 4 mai 1998.

Ces séries d'images insistent sur la révolte étudiante et le face à face entre les forces de l'ordre et les jeunes. Cette révolte est essentiellement parisienne et les prises de vue ont eu principalement lieu au mois de mai. Les aspects sociaux de ces événements et les autres lieux géographiques sont délaissés par les photojournalistes comme autant de points aveugles dans les fonds d'agence.

2. Le choix de l'image : le rôle de l'éditeur, du rédacteur et du vendeur

a. L'éditeur

La planche contact¹²¹, véritable outil de travail pour l'agence dans le choix des images susceptibles d'intéresser les rédactions presse, porte les traces de cette étape de sélection. Le recto et le verso sont couverts d'indications, en nombre variable d'une époque à l'autre. Au verso, le numéro de reportage et le nom du photographe (en général abrégé en trois lettres) sont souvent accompagnés d'un tampon d'agence. Au recto, des indications manuscrites correspondent aux choix d'images. Les editings successifs – c'est-à-dire le travail de sélection par l'éditeur de l'agence – se superposent sous forme de traces manuscrites à la distinction délicate voire impossible. Quand elles sont d'époque (PC vintage), leur lecture s'approche de ce que l'éditeur a choisi au moment de la construction médiatique de l'événement travaillé. Les bandes de film y figurent alors en général en désordre : la rapidité de l'exécution de la PC est plus importante que l'attention portée à la reconstruction de la succession des images d'un même film. Dans la mesure où les photographes travaillent avec plusieurs boîtiers d'appareils de photographies, la succession des vues d'un même film ne peut être considérée comme l'exact décalque chronologique des événements photographiés, mais reste ce qui s'en approche le plus. Beaucoup mobilisées, les PC sont manipulées et gardent aussi la trace des choix effectués *a posteriori* des événements. Abîmées ou perdues, il est fréquent de trouver des contacts plus tardifs des films, souvent à l'occasion d'autres valorisations des fonds d'images.

La perte d'informations est alors significative. Souvent faites avec soin et

121 Pour le noir et blanc ; la diapositive couleur domine jusqu'au début des années 1990.

dans la logique du déroulement du film, les manipulations professionnelles dont la PC et les photographies avaient fait l'objet disparaissent en une perte d'informations historiques du travail opéré en agence. Le travail de l'éditeur redevient ce métier invisible en un retour au seul regard du photographe¹²². La PC n°8085 vintage présente des marques appuyées de l'éditeur : la photographie de l'étudiant pourchassé a rapidement attiré son attention (figures p. 320-321).

De même, 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. D'autres marques rouges indiquent qu'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 aussi cherche et choisit les images dans lesquelles cette violence est la plus lisible : éditeurs et photographes partagent visiblement une culture visuelle commune pour les images choc et certains motifs (figures p. 324).

Pour la couleur, les editings d'époque sont encore plus fragiles et difficiles à reconstruire. L'archive couleur diapositive est particulièrement éparpillée en 1968, nous l'avons vu. Pour les fonds Mai 68 exploité par Sygma (le fonds Henri Bureau sur Mai 68, par exemple), la sélection marquée de points rouges est par ailleurs nécessairement rétrospective puisque le système de points n'est mis qu'à partir de 1977. Elle ne permet donc pas de conclure à l'editing des photographies couleur à l'époque des événements. Les jeux de duplicatas pourraient permettre de voir ce qui a été édité à l'époque contemporaine des événements ou à des époques postérieures. Ceux plus tardifs correspondent notamment à des propositions élaborées lors des dates anniversaires des événements, proposés aux rédactions presse pour les dossiers spéciaux « Mai 68 ». Cependant, là aussi il est difficile, pour un même fonds, d'identifier les duplicatas d'époque des duplicatas faits *a posteriori* et les conclusions sur les choix faits à l'époque de Mai 68 demeurent difficiles à affirmer.

122 Ces films de Gilles Caron ont été de nouveau contactés par la BnF ou par l'agence Contact Press, probablement dans les années 1980-90.



La PC n°8085 vintage Gilles Caron. Archives Fondation Caron + détail.



PC n°8085 contactée à nouveau, plus tardivement.



PC vintage de Gilles Caron du 24 mai 1968.

le motif de la Marianne cherché par le photographe puis par l'éditeur qui recadre. Fonds Corbis Sygm

b. L'éditeur d'archive n'est pas historien, exemple dans le fonds Sipa

Cette photographie fait partie de la sélection des 400 photographies de Göksin Sipahioglu sur Mai 68 numérisées et exploitées par l'agence Sipa. Légendée « Affiches de Mai 68 sur les murs de l'École des Langues Orientales. Paris, Rue de Lille, France – 7 Mai 1968 » dans la base numérique de Sipa, elle s'insère dans une série d'images situées effectivement dans les rues de ce quartier (figures p. 326).

La date de la photographie est remarquable car cette image montre des séries de photographies montées et légendées : des mises en page qui sont celles du n°997 de *Paris Match* du 18 mai 1968. *Paris Match* est suffisamment lu et présent dans l'espace médiatique en 1968 pour qu'on décide d'en afficher des pages dans l'espace public. À défaut de chiffres précis sur le lectorat du magazine, son tirage ou ses chiffres de vente, cette photographie de Sipahioglu est un petit indicateur de la notoriété du magazine à l'époque. Mais surtout, contrairement à sa légende d'editing (elle est datée du 7 mai), cette photographie est nécessairement postérieure au 18 mai puisqu'elle montre des photographies qui illustrent effectivement les affrontements autour de la Sorbonne le 6 mai, mais dans leur version publiée par *Paris Match* dans son édition du 18 mai.

Ainsi, la datation des images en agences même soignée (car l'éditeur chargé du fonds et des expositions Göksin Sipahioglu à Sipa a travaillé avec grand soin et avec passion sur ces images) reste fragile et dépendante des connaissances historiques que ces professionnels de la photographie de presse se construisent. Dans un cas comme celui-ci (une image qui montre des images), les dates de prises de vue s'écrasent facilement l'une l'autre. Dès l'editing en agence, ces images, par leur usage, s'écartent du document historique et ne relèvent pas de l'histoire au sens scientifique du terme mais forment des représentations¹²³.

123 D'autres exemples d'editing flottant parsèment la base de données. Une photographie montrant des étudiants qui manifestent en portant une potence et des masques blancs est datée du 7 mai 1968 : Photographie 2060.003 : « Student riots. During a march from Place Denfert-Rochereau towards the Avenue des Champs-Élysées. France, Paris, May 7, 1968. » (légende base de données Sipa).

Ces mêmes étudiants ont été photographiés par Jean-Pierre Rey sur des images datées du 13 mai et publiées par ailleurs par *Life* datées du 13 mai 1968 également. Trois photographies se succèdent sur le site du Codhos, par exemple :

http://www.mai-68.fr/galerie/oeuvre.php?val=437_0_13+mai+1968+-+manifestation+unitaire#img437.



Photographie de Göksin Sipahioglu. Datée du 7 Mai 1968 dans la base numérique de Sipa Press, elle montre cependant des extraits de pages du Paris Match n°997 publié le 18 mai 1968.

Extrait du Paris Match n°997 du 18 mai 1968 ; pages visibles dans la photographie de Sipahoglu (p. 58-59, p. 70-71, p.66-67, p. 60).

c. Le rédacteur

Les vues sélectionnées sont ensuite tirées individuellement en un format facile à lire et en plusieurs exemplaires : les tirages presse. 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. À titre d'exemple, une photographie du mardi 2 avril 1968 montre deux étudiants assis sur un banc de couloir, lisant sous un graffiti « plutôt la vie » (figures p. 328). En son verso, il est écrit :

« La rentrée à la faculté de Nanterre après un week-end de fermeture : pas d'incidents notoires. Les étudiants, voulant éviter un affrontement avec la police ont, par contre, transformé les murs de la Faculté en un véritable journal de slogans, comme le font les gardes rouges à Pékin. Photo : Gilles Caron – Gamma. ».

Travailler sur ces tirages est complexe : le flux de l'actualité en a longtemps fait un matériel de travail sans autre valeur que pratique. Ils sont souvent éparpillés dans les rédactions dans lesquelles ils étaient déposés. Les archives de la Fondation Caron ont collecté de nombreux tirages de presse de la photographie de l'étudiant pourchassé. Peu marqués, non datés, ils ne permettent pas de tirer de conclusions claires quant à leur usage par la presse en 1968¹²⁴.

d. Le vendeur

« 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 journaux¹²⁵.

124 Difficile de faire des statistiques sur le nombre global d'exemplaires mis en circulation, indice de la fortune attribuée à cette image, par exemple.

125 Gilles Caron, entretien du photographe avec Jean-Claude Gautrand, 1969.

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 vulgate du photojournalisme¹²⁶. 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*¹²⁷. »

À propos du rôle du vendeur et de l'importance du choix des images, Gilles Caron poursuit la discussion en revenant sur l'exemple de l'étudiant pourchassé :

« 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 dossier¹²⁸. 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*¹²⁹. »

126 Cf. l'entretien du vendeur à Apis, Gamma puis Sygma, Alain Dupuis, par Michel PUECH : « Alain Dupuis, un vendeur mythique », *La Lettre de la photographie*, 5 septembre 2011.

<http://lalettredephotographie.com/entries/3778/alain-dupuis-un-vendeur-mythique?lang=fr> (lien désormais inactif). Les informations recueillies relèvent essentiellement du récit de soi.

127 Gilles Caron, entretien du photographe avec Jean-Claude Gautrand, 1969.

128 *Paris Match*, n° 997, 18 mai 1968.

129 *Ibid.* (Je souligne). Il poursuit : « Jusque-là c'était une photo comme les autres et il fallait vraiment bien la regarder pour voir qu'effectivement elle était bonne. Moi-même je ne m'en souvenais absolument pas. C'est ce que je te disais, tu ne choisis pas quand tu fais des photos sur des manifestations. Les flics courent dans tous les sens, les manifestants aussi et tu fais des photos de ce qui se passe. Là c'était onze heures du soir dans une petite rue... Ce doit être une des dernières photos sur une planche contact en plus, c'est pour ça que personne ne l'a vue. Ce devait être une des dernières photos de la soirée. Toute la journée



Tirages de presse vintage visiblement non utilisés d'une photographie de Gilles Caron le 6 mai 1968 de l'étudiant pourchassé.

L'occurrence Paris Match n°997 du 18 mai 1968. 1^{ère} occurrence presse de la photographie de l'étudiant pourchassé.



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*¹³⁰.

Cette lecture apporte des éléments de compréhension de notre mémoire visuelle du photojournalisme comme des événements qu'il médiatise. La discrétion de la couleur dans l'histoire du photojournalisme trouve une partie de son explication dans les difficultés de conservation de la diapositive et partant, la fragilité de ces fonds couleur. Par ailleurs, une telle description des agences des années 1970 montre que la seule figure du photographe, toujours mise en avant, ne permet pas de mettre en lumière des pratiques professionnelles médiatiques complexes et multiples qui partagent une culture commune¹³¹ mais ne sauraient se résumer à une figure d'auteur valorisée par l'histoire de l'art. En effet et notamment, le rôle de l'éditeur est crucial pour le choix des images et leur potentielle existence médiatique.

Par ailleurs, 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 réalisées dans la hâte (le respect de la chronologie de la prise de vue et le déroulé historique de l'évènement photographié ne déterminant pas le geste professionnel), 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

il y a eu de bonnes photos faites de jour, c'est du reste la seule manifestation qui a eu lieu de jour ; des photos bonnes techniquement, on voit bien sur une planche-contact. À la fin, le soir, il y a encore eu des accrochages dans les petites rues après la grosse bagarre à Saint-Germain et rue de Rennes et j'ai continué à faire quelques photos. Tu fais un flic qui court [sic] et tu t'en vas... Mais vraiment je ne m'en souvenais pas du tout et il s'est trouvé que cette photo était bonne ».

130 La valorisation de la photographie publiée est une constante du milieu.

131 « L'évènement comme « moment historique » aime à se donner sous l'espèce des archétypes et de la répétition. Les grands schémas iconographiques correspondent ainsi à des types de faits majeurs : bataille, exploit, révolution, attentat, etc. Ce lexique événementiel s'applique en s'adaptant aux époques, mais les invariants restent frappants. », Michel POIVERT, « L'Évènement comme expérience » (p.13-27), in *L'Évènement, les images comme acteurs de l'histoire*, catalogue d'exposition, 2007. p. 13.

des logiques commerciales. Structure indispensable à la vente des images, elle est l'une des conditions de l'existence publique des photographies ; les photographes qui ne bénéficient pas de ce support économique vendent beaucoup plus difficilement leurs images, pour lesquelles ils assurent tous les postes de travail.

Les images acteurs de l'histoire sont tributaires de l'histoire que l'on connaît de ces images ; en l'occurrence, de l'histoire connue du photojournalisme. Questionner la part de la photographie dans l'écriture des événements invite à inclure dans l'analyse l'histoire du photojournalisme, telle qu'autorise à l'écrire les archives des multiples activités dont il est fait ; une histoire qu'il convient de tenir en respect de celle que les professionnels racontent. La dimension économique de nos activités et de nos pratiques culturelles s'impose alors comme l'un des paramètres avec lesquels réfléchir sur la médiatisation de Mai 68. Les principes d'édition et d'indexation qui garantissent une exploitation performante des fonds ainsi que les autres opérations nécessaires à la commercialisation des photographies, soumettent celles-ci à des logiques qui ne sont pas sans influence sur le corpus d'images des événements mis en circulation dans l'espace médiatique et culturel. Ils forment autant de filtres pour la construction des images, premières étapes de mise en récit des événements qu'elles représentent. L'agence tout entière est un acteur de l'élaboration du récit médiatique proposé des événements historiques. Les rédactions presse choisissent dans un corpus d'images pour construire leur récit. Mais, dans le corpus d'images proposées par l'agence, il y a *déjà* du récit. Les fonds d'agences constituent une archive photographique *construite* des événements et non pas une archive photographique transparente, au sens que Louis Marin donne à ce mot concernant une image¹³².

« Pourtant, ce que l'on a appris au fil des études ici publiées, au travers de méthodes et d'objets singuliers, c'est précisément que les photographies ne mentent ni ne disent la vérité. Ni plus ni moins que d'autres, ces images sont des représentations, c'est-à-dire des objets construits, inséparables de leurs usages et de leurs lectures, des lieux de projection des fantasmes et des idéologies, où la vérité n'est qu'une élaboration possible, une fiction de plus¹³³. »

132 Louis MARIN, « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in Vita Fortunati, ed. Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne. Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, 1992, vol. II, p. 123-130. Repris dans L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes, Paris, PUF, 1999, « Collège international de philosophie ». p. 127-136.

133 André GUNTHERT, Michel POIVERT, « Laboratoire du photographique », Études

La rédaction presse constitue, en effet, l'autre pôle fort de l'élaboration photojournalistique d'un événement¹³⁴. La photographie de Caron paraît effectivement dans le numéro de *Paris Match* du 18 mai 1968¹³⁵. Avec une semaine de décalage, le numéro traite de la fameuse nuit du 10 au 11 mai 1968 et s'inscrit dans la même ligne narrative que le précédent : l'insistance sur un duel entre étudiants et forces de l'ordre¹³⁶. Le reportage est conséquent mais se centre – comme son titre l'indique – sur le mouvement étudiant, la « révolte ». Cette focalisation étroite est un choix de la rédaction ne serait-ce que parce que, lors de cette publication, le mouvement a déjà pris une autre ampleur. Achetée, et choisie pour la publication (elle clôt en une double page le reportage), l'image photographique vient s'insérer dans un dispositif éditorial complexe, à la construction duquel elle participe et pour lequel elle est choisie : comme élément graphique, d'une part, et comme élément signifiant, d'autre part¹³⁷. La bonne image est d'abord contextuelle, portant la narration médiatique choisie des événements et non l'image qui imposerait une narration des événements en étant leur document objectif¹³⁸.

Photographiques n°10 La Ressemblance du visible / Mémoire de l'art. Images et Histoire/ Documents, novembre 2001. <https://etudesphotographiques.revues.org/291>.

134 Michel PUECH, « Entretien : Guillaume Clavières », *La Lettre de la photographie*, 1er septembre 2011 : http://lalettredephotographie.com/archives/by_date/2011-09-01/3779/interview-guillaume-clavieres.

135 *Paris Match* n°997, 18 mai 1968.

136 *Paris Match* n°996, 11 mai 1968. Dans ce numéro, le traitement visuel construit la symétrie des « deux camps » : des photographies des forces de l'ordre sont montées avec des photographies montrant les forces étudiantes ; les images d'étudiants blessés font face à des images de policiers blessés.

137 Cf. Partie II chapitre 5 : la première occurrence de cette photographie participe à la construction du récit médiatique d'une « Révolte d'étudiants » du *Paris Match* n°997.

138 Cf. Partie II chapitre 6 : la valorisation de cette image comme icône du photojournalisme.

CHAPITRE 5.

LE MAGAZINE COMME ÉCRITURE DE L'HISTOIRE : REVENDICATION DOCUMENTAIRE VERSUS USAGE ILLUSTRATIF DE LA PHOTOGRAPHIE

« "La photographie a été inventée deux fois. D'abord par Niepce et Daguerre, il y a environ un siècle, ensuite par nous." proclame en 1930, Carlo Rim, le rédacteur en chef de *Vu*. Dans ce « nous », il englobe non seulement les photographes mais aussi les photomonteurs, les graphistes, les directeurs artistiques, les éditeurs, les journalistes, tous ceux qui ouvrent de nouvelles perspectives dans lesquelles s'inscrit leur trajectoire personnelle mêlant œuvres de commande et recherches novatrices¹³⁹. »

Au printemps 1968, la rédaction de *Paris Match* consacre plusieurs reportages successifs et conséquents aux événements dits de Mai 68. Publiés à différents moments de cette période, ils traduisent la réaction médiatique par rapport aux événements eux-mêmes ainsi que l'attention soutenue qui leur est accordée par le magazine d'information de référence de l'époque.

Exemplaires de la presse magazine et du photojournalisme pour ce qui est des rédactions presse, les usages de la photographie dans ces publications confirment que celles-ci participent pleinement à la construction du dispositif éditorial au sein duquel elles sont utilisées et pour lequel elles sont choisies : comme élément graphique, d'une part ; comme élément signifiant, d'autre part, en assurant la lisibilité d'un récit qu'elles contribuent à porter, matérialiser et objectiver.

139 Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, t. II, Paris, L'Harmattan, 1977. p. 9.

A. Élaboration d'un récit médiatique : des images pour raconter l'histoire

1. L'image photographique est un élément graphique

Le choix de l'image relève de contraintes informationnelles mais il est mû aussi par des contraintes techniques et culturelles. Il est tributaire de cultures professionnelles de l'image différentes les unes des autres qui se côtoient au sein de l'équipe de rédaction d'un magazine : les graphistes et les iconographes ne réagissent pas comme les journalistes ou photographes face à l'image photographique. Défendue comme un document par les uns, elle est de fait travaillée comme un élément graphique de l'élaboration médiatique du magazine par les autres¹⁴⁰. Dès les débuts de son usage dans la presse d'information¹⁴¹, elle fait l'objet d'ajustements graphiques pour les besoins de la publication.

Cet exemple (de 1891) révèle la construction de l'illustration¹⁴² nécessaire au journal *L'Illustration* par le montage de deux photographies et leur unification par le recours au dessin, à la gouache blanche et à l'encre noire. Des pratiques similaires à celles observables sur ces deux tirages de presse de photographies de Gilles Caron plusieurs dizaines d'années plus tard (meeting au stade Charléty du 27 mai 1968) (figures p. 338-339).

Ce travail graphique intervient sur l'image dans toute sa matérialité : il reprend ce qu'elle représente dans son cadre rectangle et, de plus, la prépare et l'ajuste pour l'intégrer dans la maquette.

Un tirage presse d'époque (« vintage »)¹⁴³ d'une photographie de Gilles Ca-

140 Sur la concurrence des métiers, des formations et des cultures professionnelles, Jean-Marie CHARON, « La presse magazine. Un média à part entière ? », *Réseaux*, vol. 1 n°105, 2001, pp. 53-78 (notamment p. 60 ou p. 63). Cf. aussi Valentina GROSSI, « Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie », master, EHESS, 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/2022>. En particulier chap. 5, p. 101-123.

141 Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1903)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. En particulier p. 6 à 209.

142 André GUNTHER, « Naissance d'une illustration », *Totem*, 23 janvier 2010. <http://culturevisuelle.org/totem/383>.

143 Les « tirages presse » sont des tirages des vues ou photographies sélectionnées sur

ron, datée du 27 mai 1968 et légendée « Charléty » montre en son recto Pierre Mendès France au milieu de la foule. Son verso est couvert d'indications (marges de recadrage, dimensions, etc.) qui visent à adapter la photographie d'origine à la maquette du numéro du magazine qui la publie (figures p. 341). Sur la double page publiée, ces consignes graphiques ont été respectées. Les tirages presse consultables dans les archives (Fondation Gilles Caron, par exemple¹⁴⁴) montrent tous des traces de ces différentes étapes nécessaires à leur usage : tampon de l'agence d'origine, texte de présentation ; légendes ; dates ; indications de mise en page ; d'inversion ; etc. L'image photographique est aussi un élément graphique dans l'élaboration médiatique¹⁴⁵. Thierry Gervais constate et analyse ces pratiques dans la presse illustrée hebdomadaire dès ses origines au XIX^{ème} siècle ; Myriam Chermette la commente dans la presse quotidienne grâce à un accès aux archives du quotidien *Le Journal*. C'est là son usage habituel et constant¹⁴⁶.

L'accès aux fonds d'archives des entreprises médiatiques – fonds privés, placés en général sous le secret industriel – est déterminant pour comprendre ces pratiques et les analyser. Par définition, le travail graphique auquel sont soumises les photographies n'est pas visible dans la publication finale. Seule la consultation des négatifs ou autres matériels de travail (planches contact et tirages de presse en particulier, pour une époque photographique encore argentique) permet de prendre la mesure de ce travail d'ajustement graphique des images photographiques choisies et utilisées. De fait, l'histoire de la photographie repose encore massivement sur les tirages positifs et sur une

les planches-contact, réalisés rapidement dans l'optique de vendre l'image aux rédactions presse. Les images ainsi tirées individuellement, en un format facile à lire (souvent en plusieurs exemplaires) sont, en général, accompagnées d'un court texte rédigé par le rédacteur de l'agence de photographies sur leur verso. 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 terme « vintage » indique qu'ils sont de l'époque de la prise de vue et non des tirages postérieurs à la prise de vue et aux événements photographiés. Cf. Partie II chapitre 4.

144 Cf. Partie I chapitre 3 ; et en annexe, détail des « Fonds consultés ».

145 Raynal PELLICER, *La Photographie de presse retouchée*, Paris, La Martinière, 2013.

146 Nicolas HUBÉ, « "La forme, c'est le fond". La "Une" comme outil marketing de "modernisation" de la presse quotidienne », *Questions de communication* n°17, 2010, p. 253-272. En ligne : <http://questionsdecommunication.revues.org/389>. L'auteur montre cette construction du journal par le graphisme. Cependant, il semble considérer que c'est un phénomène récent. Or, ce qu'il considère comme un tournant (dans les années 1980-2000) correspond davantage à un tournant dans la verbalisation – succincte – de ces pratiques par les professionnels eux-mêmes qu'à un tournant dans les pratiques elles-mêmes.



Ernest Clair-Guyot, « La garde barrière », montage de deux photographies sur carton, gouache blanche et encre noire, publiée dans L'illustration n°2776 du 25 juillet 1891.



La chaîne graphique de l'information : gouache et détournage sur tirage de presse vintage d'une photographie de Gilles Caron, manifestation printemps 1968). Recto et verso (mention « détourné »).

méconnaissance importante des clichés négatifs :

« [...] l'état et la connaissance des principaux fonds historiques, organisés autour des tirages positifs et composés d'échantillons des épreuves les plus réussies d'une période, sont peu à même de répondre aux questions soulevées par la pratique de la retouche, qui concernent prioritairement les clichés négatifs et les usages grand public¹⁴⁷. »

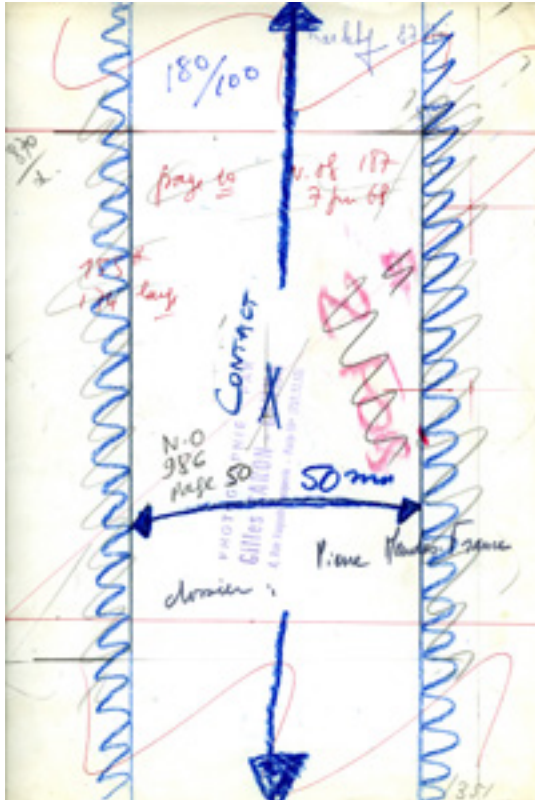
Une « situation ambiguë aux conséquences fâcheuses » car le travail graphique auquel sont soumises au quotidien les images en presse est ainsi réduit à la dénomination, par ailleurs péjorative, de « retouche » et conduit à des conceptions atrophiées des usages de la photographie dans la presse :

« la retouche a connu un déficit d'élaboration critique qui s'oppose à une compréhension fine d'usages complexes, où il est souvent difficile de tracer des frontières nettes entre différents types d'intervention. Le poids du tabou a empêché les professionnels de reconnaître publiquement le caractère banal de la correction des images, y compris dans la photographie d'information. Lorsqu'une retouche trop apparente est révélée, aucun responsable éditorial n'est capable d'affronter ce reproche, sauf à offrir sa démission. Chaque fois que possible, il tentera de dissimuler sous l'excuse d'un défaut ou d'un faux-pas technique ce qui relève de la volonté délibérée. L'ensemble de ces stratégies d'évitement a maintenu le grand public dans l'illusion de l'intangibilité du document photographique¹⁴⁸. »

L'approche culturaliste, qui dépasse le seul cadre de l'image, ou iconologie, et invite à prendre la mesure des usages, des pratiques et des qualifications culturelles, implique d'aller au-delà ce qu'en racontent les professionnels qui s'en servent, ainsi que de nourrir l'observation des occurrences des images publiées dans la presse par la confrontation aux archives, lorsqu'elles existent. Si les archives des entreprises du photojournalisme demeurent difficiles d'accès et parfois lacunaires, elles permettent cependant de revenir sur l'existence d'une chaîne graphique et professionnelle plus complexe pour questionner autrement cette partie de notre quotidien visuel. Les indications lisibles au verso des tirages de presse sont, en effet, l'indice du travail éditorial auquel la photographie est systématiquement soumise, faisant d'elle,

147 André GUNTHERT, « "Sans retouche", histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques* n°22, septembre 2008, p. 56-75. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>.

148 André GUNTHERT, « "Sans retouche", histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques* n°22, septembre 2008, p. 56-75. <http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>. p. 58 puis p. 72-73.



Recto et verso d'un tirage de presse d'une photographie de Gilles Caron, le 27 mai 1968. Archives Fondation Caron. Avec annotations pour la publication dans le Le Nouvel Observateur n° 187, 7 juin 1968, p. 10.

suivant la proposition d'André Gunthert, une « occurrence éditoriale ». En concentrant notre attention sur la forme magazine finie telle qu'elle est reçue par le lecteur, la description des usages de la photographie dans le magazine rend compte des mécanismes éditoriaux à l'œuvre dans l'élaboration d'une narration médiatique. L'observation des publications en se plaçant du côté de la réception, ponctuellement complétée d'enquête(s) sur certaines images (entretien avec les photographes ou confrontation aux fonds d'archives), révèle en effet des usages complexes de la photographie, intrinsèquement liés à l'ensemble de l'écologie du magazine.

2. La photographie en presse support de narration

La médiatisation des événements du printemps 1968 par la presse magazine permet de comprendre nombre des usages faits de la photographie dans l'élaboration du récit médiatique ; en particulier les reportages de *Paris Match* qui, nombreux, facilitent les comparaisons.

a. De l'actualité à la rétrospective : traitement des événements par PM n°996 à 1000

Avant le mois de mai, les événements dits de Mai 68 aujourd'hui sont à peine mentionnés dans *Paris Match* et ils ne font pas la Une du magazine. Du 6 avril au 11 mai – n°991 à 995 inclus –, ces mentions sont irrégulières, courtes et rarement mises en valeur. Elles sont exceptionnellement accompagnées d'une photographie. Il faut attendre le n°996 du mercredi 11 mai 1968 – au lendemain de la surnommée « première nuit des barricades » et après les événements violents du 6 mai – pour que plusieurs pages leur soient consacrées : le magazine parle alors d'événements « étudiants »¹⁴⁹. Il n'est pas fait mention de la nuit du 10 mai, compte tenu du calendrier de parution et ces pages insistent sur les affrontements avec les forces de l'ordre autour de la Sorbonne lors de la journée du 6 mai.

Suite à ce premier reportage, *Paris Match* consacre quatre numéros consécutifs aux événements, qu'il continue à qualifier d'« étudiants ». Dans ces quatre reportages, la rédaction médiatise à des moments différents ces événements et en construit trois récits distincts lisibles aussi dans ses usages de la photographie. En Une des n°997 à n°1000, photographie de couverture à l'appui,

149 relatés tard dans la pagination : pages 112 à 116.

ils font l'objet de reportages de plusieurs dizaines de pages¹⁵⁰ : la rédaction de *Paris Match* ne les prend pas à la légère et leur octroie une place importante dans la hiérarchie de l'information. Deux temps se distinguent dans la médiatisation proposée dans ces numéros : à des reportages d'actualités dans les numéros du mois de mai (n°996 et n°997) succèdent des reportages conséquents construits sur le principe de la rétrospective et du bilan (n°998-999-1000) au mois de juin. Proches de la forme de dossiers spéciaux, ceux-ci racontent en des récits chapitrés les événements considérés comme terminés, ainsi que le ratifient leurs gros titres : « Les journées historiques – Des barricades aux élections Toutes les photos » puis « L'histoire d'une révolution 1 et 2 ». Ce second récit rétrospectif (numéros 999 et 1000) est raconté en deux reportages sur deux numéros consécutifs, chacun présenté comme indispensable pour la mémoire des événements¹⁵¹ et pour lesquels la rédaction réaffirme sa ligne éditoriale habituelle en soulignant sa différence en couverture : « Les journées de mai – Nos documents couleur »¹⁵².

Le changement de traitement médiatique n'est pas lié aux actualités des événements eux-mêmes. Et le traitement par un retour sur les faits – choix de récit du magazine – s'appuie sur des choix iconographiques. Pour fêter le n°1000, l'édito réaffirme la déontologie du magazine : *Paris Match* est un « magazine d'information », qui s'est toujours donné pour mission « d'apporter sur tous les efforts humains des *documents intacts*. [...] La fierté de « Paris Match » est d'être resté fidèle à [cette] formule¹⁵³. ». Les comparaisons entre les différents

150 6 pages dans le n°996 ; puis 23 pages, 50, 38 et 31 pages pour les quatre numéros suivants.

Les reporters-photographes crédités sont les photographes de *Paris Match* tels que André Sas, Georges Melet, Michel Piquemal, Patrice Habans... ou les photographes des principales agences de l'époque – Magnum (Bruno Barbey, par exemple), Gamma (Gilles Caron, Henri Bureau...). Seules les photographies d'agence sont, parfois, clairement attribuées à leur auteur dans le cours du reportage.

151 « Nous conseillons à nos lecteurs de conserver ces pages pour eux-mêmes et pour leurs enfants. Jamais encore l'Histoire n'avait suivi de plus près l'actualité. » *Paris Match* n°999 du 22/06/1968, p. 87. « Les événements que relatent ces pages, comme celles de notre numéro précédent, appartiennent déjà à l'Histoire. Nous conseillons à nos lecteurs de les conserver pour eux-mêmes et pour leurs enfants. » *Paris Match* n°1000 du 29/06/1968, p. 73.

Les numéros de *Paris Match* varient parfois dans l'indication de leur datation : le n°998 du 15 au 22 juin ; n°999 du 23 au 29 juin ; n°1000 du 30 juin au 6 juillet 1968.

152 Trente-huit photographies en couleurs pour quarante-et-une en noir et blanc dans le n°999, soit près de la moitié des images publiées. Trente photographies en couleurs pour vingt-quatre en noir et blanc dans le n°1000. Publiées en pleine page ou en double page, elles sont toujours mises en valeur.

153 *Paris Match* n°1000 du 29 juin 1968, p. 4. Je souligne. L'édito se termine par : « Le sens de



Paris Match n°996 du 11 mai 1968.



Paris Match n°997_1000 (18 mai, 15 juin, 22 juin, 29 juin 1968).



reportages proposés des événements du printemps 1968 dans ces numéros montrent au contraire combien des photographies présentées comme des documents sont mises au service d'une construction narrative.

b. Deux narrations médiatiques d'un même événement : l'exemple de la manifestation du 13 mai

La comparaison de la médiatisation d'un épisode par le magazine à deux moments différents de sa couverture des événements de Mai 68 donne la mesure du travail d'élaboration éditoriale. La manifestation du 13 mai 1968 est la première grande manifestation unitaire des étudiants et du monde du travail. Celui-ci réagit par solidarité avec les étudiants suite aux violences et répressions du 6 mai, puis des 10 et 11 mai. Les syndicats décident, non sans discussion, d'avancer la manifestation qu'ils avaient prévue pour associer leur mouvement de contestation sociale à celui des étudiants : « 13 mai : Les syndicats appellent à la grève générale pour protester contre la "répression policière". Un million de personnes manifestent. Le soir, la Sorbonne est occupée par les étudiants¹⁵⁴. ».

Le numéro de *Paris Match* qui suit la manifestation du 13 mai (n°997 du 18 mai, avec un premier reportage conséquent consacré aux « événements étudiants ») se concentre sur les journées difficiles du 6 et 10 mai, dont la violence a frappé les esprits et ne mentionne pas la grande journée de grève du 13. Après les semaines d'interruption dues aux grèves, lorsque *Paris Match* paraît de nouveau pour le n°998 du 15 juin, la rédaction reprend le récit là où elle l'avait laissé dans le numéro précédent : à savoir, la veille du 13 mai. Il ne s'agit plus d'actualités à proprement parler, les faits s'étant déroulés plus d'un mois avant pour certains, et le décalage temporel est renforcé par un choix de récit qui relate les événements du mois de mai sous le mode de la rétrospective. Ce reportage de plus de cinquante pages, construit en neuf chapitres, commence par : « le grand défilé : tous unis à la République ». Deux doubles pages médiatisent la manifestation du 13 mai dans ce n°998 : à la première, intitulée « Derrière les masques des étudiants meurtris les ouvriers descendent dans la rue » succède une seconde double page titrée « Pour la

son succès, matérialisé par son immense tirage, est d'être réellement l'hebdomadaire d'une nation. [...] Sans rien abdiquer de son indépendance, sans sombrer dans le sang et la sexualité, sans se contraindre à une pâle neutralité devant les grands problèmes contemporains, « *Paris Match* » a percé les plafonds et les planchers qui séparent les catégories sociales. C'est le sens même de son destin. ».

154 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, Une histoire collective*, Paris, La Découverte, 2008. Chronologie, p. 791.

première fois, dans un défilé populaire, des lycéens et des drapeaux noirs ».

Lors de cette première manifestation unitaire, nombre de banderoles ou pancartes soulignent le ralliement du mouvement étudiant et du mouvement ouvrier. Celles-ci ne sont cependant pas beaucoup mises en valeur par la rédaction de Paris Match. La première double page montre des mouvements parallèles : les ouvriers d'un côté et les leaders étudiants de l'autre. Les masques sanglants qui dénoncent la violence occupent la majeure partie de la surface de la double page. Quant à la suivante, elle insiste, par sa construction, sur la présence féminine dans la manifestation et sur la radicalisation des revendications, lisible dans les insignes portées par les jeunes femmes. Visuellement, les emblèmes les plus radicaux sont mis en valeur dans la double page quand l'article insiste, de son côté, sur les émeutes et le danger politique. Le texte qui accompagne ces photographies choisit l'expression « les jeunes » comme terme générique et fédérateur : ni idées ni revendications ne sont mentionnées. Il insiste, par ailleurs, – en la rappelant – sur la violence des affrontements désignés comme le mode de lutte des « jeunes » et de ce que la rédaction nomme la « révolution ». La photographie mise en valeur par la maquette de cette double page représente, en effet, une jeune femme au drapeau noir et la légende de cette photographie confirme le discours transmis par la construction de la page : « Boulevard Saint-Michel, le grand défilé va traverser la place Edmond-Rostand qui fut, 36 heures auparavant, le point le plus chaud de l'émeute. Juchée sur les épaules d'un camarade, cette étudiante brandit le drapeau noir des anarchistes¹⁵⁵. » (figures p. 349).

Dans le n°999 qui suit, la rédaction revient sur ce même événement : cependant, elle propose alors un tout autre récit porté par des choix iconographiques bien différents de la manifestation unitaire du 13 mai. L'ensemble de la double page insiste désormais sur le caractère unitaire – voire massif – de la mobilisation. Titrée « 13 mai. Grève générale et défilé géant de la République à Denfert », les photographies montrent les banderoles de ralliement

155 Paris Match n°998 15 au 22 juin 1968, p. 60-61. « Les jeunes de la faculté, de l'usine et du lycée marchent côte à côte pour la première fois. Les lycéens ont apporté des drapeaux noirs, symbole de l'anarchie. Lorsque le cortège arrive au Quartier latin, après avoir franchi le pont Saint-Michel, le silence se fait soudain. Hommage aux étudiants blessés dans la « nuit des barricades ». Arrivés place Denfert-Rochereau, les ouvriers se dispersent dans le calme. Mais Sauvageot et Cohn-Bendit entraînent quelques milliers d'étudiants au Champ de Mars. Le premier lance ses nouveaux mots d'ordre : « Poursuite de la grève. Occupation des facultés. Boycottage des examens. » Le second révèle sa tactique : « La révolution est dans la rue. Il faut la continuer. La violence est le seul moyen de faire admettre nos idées. », p. 60-61.

et la coalition de gauche ou les « partis de gauche » (pour reprendre les termes de la légende) et non plus des « groupuscules » radicaux. Trois des quatre photographies montrent la foule compacte de ce « défilé géant ». De fait, le contexte de publication n'est plus le même. À la mi-juin, *Paris Match* fait savoir son soutien au Général de Gaulle, alors grandement fragilisé. Au contraire, lorsque le n°999 paraît, fin juin, le premier tour des élections législatives a eu lieu et le scrutin est plutôt favorable au président. La mobilisation de l'opposition n'est plus source d'inquiétude pour la rédaction qui confirme ses orientations politiques.

Les photographies mobilisées dans ces médiatisations participent à la construction du récit choisi pour transmettre l'événement et le raconter. Dans ces deux cas, l'usage des photographies d'actualité participe d'un récit sur la manifestation du 13 mai et consiste en une « mise en forme de l'information » de l'évènement¹⁵⁶ pour rejoindre le « journalisme visuel » : « non la traduction en images d'une information (qu'exprime plus justement le terme "illustration"), mais au contraire une construction ou une organisation du récit sur la base d'une iconographie¹⁵⁷ ». Les images portent le récit choisi et fonctionnent comme support de narration ; un mécanisme à l'œuvre au-delà de la seule double page et qui régit l'ensemble de l'élaboration du magazine.

c. L'usage illustratif de la photographie : l'exemple de la mèche de de Gaulle

Un portrait du Général de Gaulle, pleine page et en couleur ferme le reportage du n°999 de *Paris Match* (figures p. 352).

La photographie a été prise en Roumanie lors du voyage officiel du chef de l'état entre les 14 et 18 mai. Il existe au moins deux portraits de de Gaulle en train de replacer une mèche de cheveux et publiés dans la presse de 1968 pour couvrir les événements du printemps. Celui publié par *Paris Match* en couleur, crédité Gamma, est un portrait réalisé par Gilles Caron, seul photographe de cette agence à être allé en Roumanie pour suivre le voyage officiel

156 Cf. chapitre 6, « Les Formes de l'information. 1843-2002 – De la presse illustrée aux médias modernes », par Gaëlle MOREL et Thierry GERVAIS, in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelle et Mazenod, coll. L'Art et les grandes civilisations, 2007. p. 303-35.

157 André GUNTHERT, « Le Croc du diable, ou le terrorisme illustré », ARHV, mardi 25 novembre 2008. <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/11/25/874-le-croc-du-diable>.



Paris Match n°998 du 15 au 22 juin 1968 p. 58-59

Paris Match n°998 p. 60-61. (2è et 3è doubles pages du reportage).

Paris Match n°999 du 22 au 29 juin 1968, p. 110-111.

du président¹⁵⁸. Le second, crédité Reporters Associés (R.A., agence qui sera rachetée par Gamma en 1974), est une photographie de Jean-Pierre Fizet, publié dans *Life* à l'époque. Plusieurs autres enregistrements médiatiques de la même scène laissent supposer qu'il y a du vent et que le Général a ce geste pour se recoiffer¹⁵⁹. Jean-Pierre Fizet lui-même confirme ; il raconte que le voyage a été écourté du fait de la grève générale en France et reconnaît, dans un éclat de rire :

« Bon... je ne sais pas si je fais bien de vous dire ça parce que... ça dévalorise un peu la photo... mais... sur cette photographie, il a l'air préoccupé par ce qui se passe en France. C'est vrai qu'il n'était pas très bien. Mais, en fait, il était à un mètre de moi lors de cette photo. Il y a eu un coup de vent et il a remis ses cheveux en place. Mais bon, il n'était pas très en forme, c'est vrai aussi¹⁶⁰. »

Cependant, ce n'est pas pour cette information – le Général qui se recoiffe – que ces portraits sont mobilisés dans les dispositifs éditoriaux proposés par les deux magazines. Les légendes et textes qui accompagnent leur publication, la maquette de leur mise en page, la place qui leur est attribuée dans la succession des pages du reportage, ... sont autant d'indicateurs de la lecture suggérée de ce que montre l'image. Ils construisent une narration visuelle qui *attribue* à la photographie le rôle de figuration de la préoccupation du président face au désordre du pays.

La rédaction du magazine *Life* aux Etats-Unis utilise la première le portrait par Jean-Pierre Fizet dans son numéro du 31 mai 1968 puis dans sa version destinée au continent européen, *Life Atlantic* du 10 juin 1968. Le récit médiatique élaboré engage à comprendre l'expression du président sur l'image comme le signe d'une préoccupation ou d'une gêne d'ordre politique, face aux évé-

158 Ce qu'indiquent les cahiers d'enregistrement des reportages de l'agence Gamma. Cf. partie II chapitre 4.

159 Une archive de l'INA montre le général à une descente d'avion en Roumanie. Il y a beaucoup de vent. Il est en uniforme (et non pas en costume, comme sur les portraits cités) : il ne s'agit pas du même moment. Mais la vidéo permet de voir les photojournalistes travailler, notamment Gilles Caron à 1mn. <http://www.ina.fr/politique/politique-internationale/video/CAF89036512/de-gaulle-en-roumanie.fr.html> (lien désormais inactif).

[cf. aussi cette vidéo <http://www.youtube.com/watch?v=LwwlRqh8pxl>, avec le geste de De Gaulle à 6mn49.] (lien désormais inactif).

160 Entretien téléphonique avec le photographe Jean-Pierre Fizet, le 22 juillet 2011, reproduit en annexe. Il ajoute : « J'étais à côté de Caron, comme souvent. Mais sa photo est moins bonne que la mienne. D'ailleurs, il a bien vu que j'étais dans le bon axe ; il m'a poussé, comme il faisait très souvent... ».

nements de « Mai 68 », ce que la rédaction surnomme « The Great mal de tête » du président français :

Dans son numéro du 15 juin 1968, la rédaction de *Paris Match* reprend la construction éditoriale proposée à la fin du mois de mai par la rédaction de son confrère et concurrent *Life* avec le portrait très similaire réalisé par Gilles Caron pour l'agence Gamma. La photographie ferme alors le reportage de ce premier chapitre de « l'histoire d'une révolution » : « Va-t-il abandonner ? De Gaulle rentré de Roumanie annonce un referendum. Mais il dit : « J'ai misé à côté de la plaque. » Le 29, soudain, il disparaît... ¹⁶¹». Ces choix éditoriaux traduisent un usage non pas documentaire mais illustratif de ces photographies :

« Celui-ci est caractérisé par le fait qu'il veut faire dire quelque chose à l'image, autrement dit qu'une intention narrative préside au choix iconographique. Cette intention se manifeste par la création d'un rapport entre texte et image, qui n'est autre que le lien qui fonde la relation sémiotique: il s'agit ni plus ni moins de faire de l'image un signe.

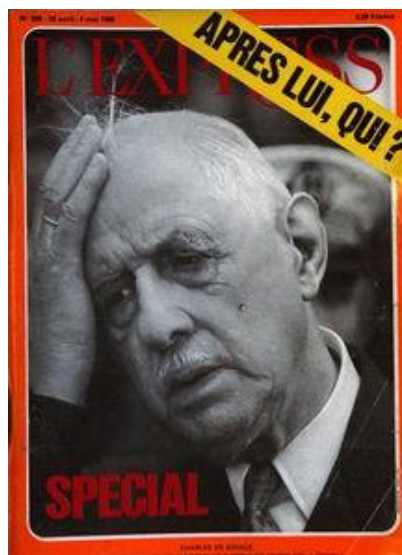
La force du signe est de dissimuler le caractère construit du dispositif. [...] En s'appuyant sur la culture des usages documentaires de l'image, l'illustration photographique se donne comme la preuve irréfutable d'une construction narrative qui a la structure d'une fiction¹⁶². »

La réutilisation de l'image dans d'autres dispositifs éditoriaux pour la construction d'autres récits confirme cet usage. Le portrait de de Gaulle est ainsi publié ensuite dans d'autres contextes pour figurer d'autres préoccupations politiques ; à l'exemple de la couverture de *L'Express* du 4 mai 1969. Elle illustre alors un autre récit historique : l'allégorie de la préoccupation du président français après le désaveu du referendum du 27 avril 1969, qui conduira à la démission du Général.

De même, les indications lisibles au verso des tirages de presse conservés dans les archives (des rédactions presse, notamment) confirment la réutilisation régulière et habituelle des images photographiques (publications pour d'autres sujets ; republications à dates anniversaires ou lors de rétrospectives).

161 *Paris Match* n°999 p. 126. Légende de l'image.

162 André GUNTHERT, « L'illustration ou comment faire de la photographie un signe », *L'Atelier des icônes*, 12 octobre 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/1147>. Cf. sur Culture Visuelle, le travail sur la notion d'illustration et d'usage illustratif, tag « Illustration » : <http://culturevisuelle.org/blog/tag/illustration>.



De gauche à droite :

Paris Match n°999 du 22 juin 1968, p. 126.

Life du 31 mai 1968, p. 22-23 : « In Romania, on a state visit, le Grand Charles had the worst Headache of is career ».

Life Atlantic du 10 juin 1968 Une : « De Gaulle receives the news in Romania, just before hurrying home - The new "French Revolution".

L'Express n°929 du 4 mai 1969.

Action n°22 du 18 juillet 1968.



Life Atlantic 23 décembre 1968, p. 79 : « France's Massive Mal de tête » (« The Mémorable Picture of an Incredible year ».

Ces utilisations multiples d'une même photographie reposent parfois sur le principe de l'archive – nous y reviendrons¹⁶³ – mais elles reposent beaucoup sur le potentiel offert par l'usage illustratif de ces images, dans des contextes plus ou moins éloignés de leur prise de vue initiale. À l'exemple du portrait de Pierre Mendès-France par le photographe Gilles Caron vu plus haut¹⁶⁴ dont le verso arbore des indications de publications multiples. Il est très courant de réutiliser le matériel iconographique et à chaque utilisation correspond un dispositif éditorial particulier pour l'élaboration d'un nouveau récit médiatique porté par l'image. Les comparaisons d'occurrences permettent, ainsi, de prendre la mesure du travail éditorial et de l'élaboration journalistique à laquelle l'image participe. En 1968, accompagnée du titre « Les sombres querelles des "appareils" », la photographie de Pierre Mendès France vient corroborer une narration des faits. Recadrée, en 1983, elle appuie une autre narration, au sein d'un article intitulé « Mai 68, Mendès et la légalité ».

d. La succession des pages et l'élaboration de structures visuelles narratives

Chacun des portraits du Général de Gaulle se recoiffant est ensuite réutilisé pour les numéros spéciaux de la fin de l'année 1968 dans *Paris Match* et dans *Life*. Chaque magazine réutilise de préférence la photographie dont il dispose et qu'il a déjà payée (celle de Fizet des RA pour *Life* et celle de Caron pour Gamma dans *Paris Match*). L'usage des portraits relève alors de propositions médiatiques proches de celles construites dans l'actualité des événements et dans le cas de *Paris Match*, la photographie fait l'objet d'un ajustement graphique visible puisque le portrait est alors publié en noir et blanc pour les besoins de la maquette¹⁶⁵.

La répétition des mises en page en décembre dans *Life* reprend le récit du « mal de tête » du président français proposé en mai par la rédaction. Cependant, dans le numéro de mai, le portrait du président français ouvre le reportage qui discute alors de l'état politique de la France prise dans un conflit dont l'issue est encore incertaine. Ce reportage consacre une large place à la dimension sociale des événements français et aux revendications politiques pour une autre société : la moitié de l'édito est consacrée aux événements

163 Cf. partie III chapitre 8.

164 Cf. partie II chapitre 4.

165 Cf. partie III chapitre 8 à propos de la circulation des images et des récits entre magazines.



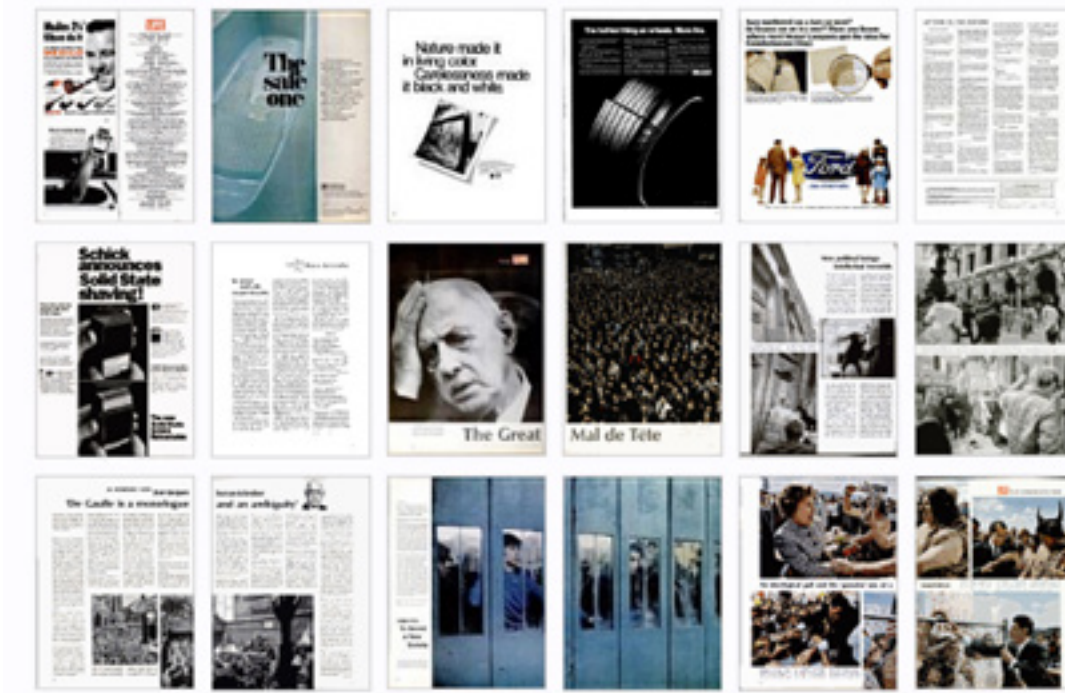
Unes des 3 numéros bilan de fin d'année 1968-début 1969 : Life Atlantic 23 décembre 1968 ; Paris Match 4 janvier 1969 ; Life 10 janvier 1969.

français et la rédaction publie un entretien avec Jean-Jacques Servan-Schreiber à ce propos. Au contraire, lorsqu'elle est reprise par la rédaction en fin d'année, la mise en page construit le récit autrement. L'issue du mal de tête du président est désormais connue : l'ordre des mises en page et le sens attribué au portrait dans le reportage ne sont plus les mêmes (figures p. 356-357).

Ainsi, les photographies mobilisées prennent aussi sens dans l'organisation de la succession des pages : la construction éditoriale élaborée par la rédaction conduit à une lecture des photographies par leur inscription dans le dispositif éditorial de la page et selon leur ordre de publication. Dans cet exemple de *Life*, elles sont publiées à plusieurs mois d'intervalle en un ordre inverse pour des narrations aménagées avec le temps. Utilisées non pas transmettre une information intrinsèque immuable, les photographies participent et autorisent la construction de récits différents : le récit médiatique livre de véritables structures narratives visuelles.

La célèbre photographie prise par Henri Bureau (agence Gamma) en fournit un riche second exemple. Elle montre le Général de Gaulle dans tous les attributs du pouvoir, à l'héliport d'Issy-les-Moulineaux, à son retour le 29 mai de Baden-Baden où il a rencontré en secret Massu, le général d'armée, après avoir « disparu » vingt-quatre heures. Dès sa première publication dans le n°998 de *Paris Match* de la mi-juin 1968, cette photographie n'a pas valeur informative : elle n'atteste pas, en effet, du retour physique du Général sur le territoire français. Dans le dispositif narratif global de cette première publication, elle fait suite à une double page qui figure un pouvoir en plein désarroi à l'Assemblée Nationale. Elle précède, par ailleurs, la photographie de la masse de drapeaux tricolores (plein cadre) de la manifestation organisée le 30 mai sur les Champs Élysée en soutien au Général après l'annonce d'élections législatives à venir (prévues pour la fin juin). La photographie d'Henri Bureau est utilisée pour affirmer le retour du Général dans le champ politique, aux manettes du pouvoir. Cette photographie, qui réunit les caractéristiques du document exclusif défini par la doxa du photojournalisme, véritable *scoop*¹⁶⁶, est d'abord providentielle parce qu'elle permet de figurer – dans le cadre d'une structure narrative sur Mai 68 proposée par *Paris Match* – la reprise en main du pouvoir par le président et d'annoncer son retour à la tête de l'état.

166 Elle bénéficie de son unicité comme le raconte le photographe Henri Bureau ; ce que confirme le fonds Corbis Sygma, consulté en 2009-2010. Il existe une dizaine de vues de la même scène, photographiée au téléobjectif.



Reprise de ses propres mises en page
de Life à Life Atlantic Special 1968



Life 24 mai 1968: p. 30-31



Life 31 mai 1968: p. 22-23



Life Atlantic 1968
Special
p. 79 puis 84-85

Les mises en pages dans Life mai 1968

Puis dans Life fin d'année 1968. Diapo Montréal.



Paris Match n°998: récit du désarroi à l'Assemblée Nationale et du retour de De Gaulle au pouvoir par la succession des trois doubles pages.

L'image du retour physique du Général sur le territoire français suggère le retour symbolique du président. Elle est utilisée comme support de narration au sein d'une succession de pages qui construisent une structure narrative visuelle pour transmettre les événements. Et c'est à ce titre qu'elle est, elle aussi, régulièrement republiée.

De fait, l'usage illustratif des photographies dans la presse s'accompagne d'une gestion maîtrisée de l'implicite¹⁶⁷. Dans le cas des portraits du Général de Gaulle qui se recoiffe, la référence à la Roumanie dans les légendes maintient l'illusion d'un usage documentaire d'une image pourtant mobilisée ici dans une intention narrative. Ce lien fragile au référent (le voyage diplomatique en Roumanie à la mi-mai) n'est plus systématiquement maintenu dans les usages faits de ces mêmes images dans les numéros bilan de fin d'année des deux magazines. Ce processus de perte progressive de l'information associée à l'image ratifie le fait que celle-ci abandonne progressivement sa nature potentielle de document pour devenir pleinement une illustration¹⁶⁸. Usant notamment de ce ressort des images, la construction de la structure narrative visuelle s'appuie aussi sur la succession des reportages.

e. La succession des reportages et la forme magazine : l'histoire d'une reconquête

Après le n°998 consacré aux événements de Mai 68 et déjà conséquent, *Paris Match* sort, coup sur coup, deux autres numéros qui en proposent, sur deux semaines consécutives, un troisième récit. Structuré en deux chapitres, il relate l'histoire de ce qui est désormais devenu « une Révolution »... C'est sous la forme d'un nouvel épisode de la grande épopée du Général de Gaulle, reconfirmé dans son pouvoir par des élections législatives bien engagées, que *Paris Match* raconte alors les événements de Mai 68. Il s'autorise alors franchement la couleur et la proximité qui en découle avec un événement désormais dépassé, renvoyé à l'histoire, mais dont il s'agit de conserver une information déterminante en vue des élections législatives à venir : le Général de Gaulle a été l'homme de la situation, il est donc digne de gouverner le pays, encore.

167 André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *Les Nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Presses du Réel, 2015. <http://culturevisuelle.org/icones/2609>.

168 André GUNTHERT, « Notes sur la décontextualisation », L'Atelier des icônes, *Culture visuelle*, 28 avril 2013. <http://culturevisuelle.org/icones/2720>.

Ce récit est construit en huit épisodes (cinq puis trois) et montre une tendance nette à l'hagiographie, préférant distinguer certaines figures du pouvoir – y compris syndicale – alors même que les événements de Mai 68 en contestait la légitime représentativité : « Nanterre », « Sorbonne », « Pompidou », « Seguy », « de Gaulle ? » pour le n°999 ; « de Gaulle », « Nuit de flammes » et « reflux » pour le n°1000. La césure correspond à la veille de la manifestation de soutien au Général pour ce qui est des événements récents mais passés. Elle correspond aussi, dans l'actualité de la publication, au deuxième tour des élections législatives. La superposition des deux moments se manifeste dans les titres « de Gaulle ? » et « de Gaulle » entre les deux publications et que seul le point d'interrogation distingue : entre les deux, le ton a changé et la rédaction ne cache pas sa satisfaction.

D'une façon générale, l'ensemble du numéro du 29 juin donne une place encore prépondérante aux « journées de mai ». La plupart des pages de la rubrique d'ouverture « Le Match de la vie » sont consacrées à ces événements. On peut noter un reportage sur Raoul Salan, chef de l'Organisation Armée Secrète, condamné à la prison à perpétuité, puis amnistié et réhabilité par grâce présidentielle le 15 juin 1968¹⁶⁹. Ainsi qu'un reportage, essentiellement photographique (créditées à Gamma) et exclusivement en noir et blanc (comme l'était celui consacré à Raoul Salan), sur les élections législatives du 23 juin¹⁷⁰. Le ton n'est pas encore triomphant – il reste un tour – mais il est déjà confiant. C'est à la suite de ce reportage que commence le reportage « L'Histoire d'une révolution ». Le n°1000 du 6 juillet 1968, quant à lui, triomphe. L'édito revient sur le millième anniversaire du magazine ; la rubrique « Le match de la vie » ne parle pas directement des « journées de mai » et un article de dix pages revient sur le triomphe des élections : « De Gaulle par la volonté nationale¹⁷¹ ». C'est à la suite de ce reportage que s'ouvre le chapitre 2 de l'« Histoire d'une révolution », épreuve à laquelle le Général a su, en définitive, faire face.

Sous son gros titre principal, la couverture du n°999 titre : « Élections – de Gaulle gagne le premier tour. Nos reportages exclusifs » ; « Joan de Kat : le drame du trimaran brisé par l'Atlantique ». Fin juin 1968, les élections législatives représentent l'enjeu principal du moment pour le magazine et « Les journées de Mai » ou « L'histoire d'une révolution » semblent bien davantage

169 *Paris Match* n°999, p. 46-51.

170 *Paris Match* n°999, p. 78-86.

171 *Paris Match* n°1000, p. 62-72.

appuyer le président dans sa reconquête du pouvoir plutôt que répondre à une vocation informative neutre.

La reconquête d'une légitimité au pouvoir est alors racontée par un jeu entre trois événements qui vont dialoguer les uns avec les autres grâce aux images et aux mises en page : les journées de mai, les élections législatives de juin et la transatlantique en solitaire ; la course marine fonctionnant comme une métaphore de la reconquête politique¹⁷².

La couverture du numéro suivant reprendra exactement les deux mêmes parallèles. Dans les titres d'abord : « Après les élections – Les Secrets du général » et « vainqueurs et naufragés solitaires de l'Atlantique » ; mais aussi par la richesse de la photographie de couverture. L'événement marin occupe photographiquement la couverture mais celle-ci renvoie symboliquement aux autres événements : l'épreuve serait les événements de Mai 68 et la victoire, celle de de Gaulle. Le drapeau tricolore (accroché au bateau) occupe la moitié de l'image (par ses couleurs bleue et blanche, principalement). Le visage d'une jeune femme en ciré rouge vif occupe le reste de l'image, la légende indiquant : « Seule femme de la course en solitaire, l'Allemande Edith Baumann 26 ans. Un bateau de guerre français l'a sauvée après 19 heures d'angoisse ». Par sa composition, cette photographie génère une confusion : elle évoque implicitement les événements de Mai 68 (caractérisés par la présence de la jeunesse) et en désigne alors les « vainqueurs » et les « naufragés » – pour reprendre les mots du titre.

En effet, les quatre numéros de *Paris-Match* du printemps 1968 construisent une Une ou couverture, synthèse du propos développé par chacun et à laquelle répond la page qui ferme le reportage, mise en valeur par sa mise en page (en pleine page ou en double page). La narration est ainsi fermée et les photographies mobilisées sollicitent l'imaginaire du lecteur. Le n°997 le replonge dans la révolte nocturne. Le n°998 congédie Daniel Cohn-Bendit l'anarchiste.

172 Deux photographies se répondent en un jeu de face-à-face : une femme habillée de rouge brandit un drapeau rouge à côté de la photo d'une autre jeune femme qui brandit le drapeau tricolore. Ce champ-contrechamp, entre une photographie de la manifestation des grévistes du 29 mai et celle de soutien au président de Gaulle du 30 mai, construit le face-à-face des clans politiques. Elle ajoute aussi du symbolique à la couverture : faudrait-il choisir entre ces deux Marianne, face-à-face, une seule étant véritablement légitime dans cette symbolique ? Cf. partie II chapitre 6.



Le grand problème
De Gaulle : « Je reste. Le pays décidera. »



**SAUVE
DES
EAUX**



Pour voter



**NE SAIS
GAGNE LA
COURSE DES
SOLITAIRES**

Paris-Match n° 999 du 22 juin 1968, p. 126-127

Paris-Match n° 1000 du 29 juin 1968, p. 104-105

Comme pour leurs Une, les dernières pages des reportages sur Mai 68 des numéros 999 et 1000 fonctionnent ensemble. Le portrait couleur du Général, publié en pleine page ferme le premier chapitre : le Général replace – au sens propre – une mèche rebelle, l'air préoccupé. En face, reprenant le rapprochement utilisé en Une avec la transatlantique, la page titre sur une photographie noir et blanc : « De Kat sauvé des eaux ».

À sa suite, *Paris Match* n°1000 complète et termine cette « histoire d'une révolution » avec un montage identique pour fermer son grand récit : en fin de reportage, de Gaulle fait désormais parti des gagnants, en un retour à la démocratie que suggère le geste du Général. La légende souligne ce lien : « « Élections, trahison », criaient les « Enragés ». Mais le 23 juin, pas un seul incident. Le Général est venu voter à Colombey. Le soir même, il sait qu'il a gagné ». Face à lui, « Williams gagne la course des solitaires ».

Les reportages – très largement photographiques – que le magazine propose des événements du printemps 1968 les racontent en trois récits différents, contestant en soi une simple traduction objective d'actualités brutes. Choix des images publiées, montage de ces images, succession des pages et des reportages,... indiquent une élaboration de l'ensemble du numéro, de la forme magazine dans sa globalité, piloté en salle de rédaction par le chemin de fer.

3. La narratologie de l'information¹⁷³

Les images photographiques participent à la construction d'une structure narrative visuelle dont la puissance repose, entre autre, sur leur usage illustratif. Portant le choix de récit, elles en assurent, en effet, une lisibilité rapide et efficace. La « bonne photographie » – définie par le milieu professionnel comme une représentation exemplaire de l'événement – prend alors une autre définition et les photographies s'affirment comme les acteurs phares d'une qualification des événements ainsi que de l'objectivation du récit médiatique élaboré.

173 Selon une expression d'André GUNTHERT, « Quand la photographie illustre l'actualité, la narratologie de l'information », L'Atelier des icônes, Culture visuelle, 29 avril 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2371>.

a. Le choix de récit : le spectacle d'une révolte étudiante

Dans le n°996, la rédaction de *Paris Match* propose un premier court reportage de six pages exclusivement photographiques sur les violences étudiantes dans le quartier latin au début du mois de mai. Dans cette première médiatisation des événements, le magazine focalise sur les affrontements entre les étudiants et les forces de l'ordre, résumés à trois gestes que les images retranscrivent en une répétition qui donne la sensation de chaos. Elles montrent des lancers de projectiles, des coups ou des blessés ; aussi bien du côté des manifestants que du côté de la police, construisant ainsi la figure d'un duel¹⁷⁴. Le lecteur ne bénéficie d'aucun hors-champ, il est précipité dans la violence des bagarres. Le mouvement est, par ailleurs, appréhendé dans sa dimension internationale (titre du reportage) et la rédaction isole la figure de l'étudiant Cohn-Bendit, pointé comme responsable¹⁷⁵ (figures p.366).

Ces lignes éditoriales sont reprises dans le reportage beaucoup plus conséquent du numéro suivant qui titre en Une : « la Révolte des étudiants » (n°997 du 18 mai 1968). Avec une semaine de décalage du fait du rythme hebdomadaire de la publication, la rédaction revient sur la nuit du 10 au 11 mai 1968 et inscrit ce reportage dans la même ligne narrative que le précédent en racontant un duel entre les étudiants et les forces de l'ordre.

La symétrie dans le traitement visuel construit une opposition entre les étudiants et les forces de l'ordre sous la forme de deux camps : des photographies des forces de l'ordre sont montées avec des photographies montrant les forces étudiantes ; celles d'étudiants blessés font face à celles de policiers blessés. Le reportage est conséquent et se concentre sur la « révolte » alors même qu'à l'heure de la publication, le mouvement a pris une autre ampleur.

Les photographies, maquettées en général à bords perdus, n'ont peu voire pas de profondeur de champ ; peu voire pas de hors-champ : le lecteur est une nouvelle fois précipité dans la violence des affrontements. Très contrastées, au grain souvent épais, elles rappellent l'esthétique du fait divers. Elles re-

174 Michelle ZANCARINI-FOURNEL : « [...] la journée du 6 mai et la nuit suivante furent particulièrement rudes. La dénonciation des violences policières est intervenue très vite, en particulier dans une partie de la presse, *Le Monde*, *Combat*, mais aussi *Paris Match*. [...] La violence gratuite et aveugle incriminée a rendu illégitime l'intervention des forces de l'ordre et imposé le terme de « répression ». » *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008, p. 215.

175 Audrey LEBLANC, « L'iconographie de Mai 68 : un usage intentionnel du photoreportage noir et blanc ou couleur. L'exemple de *Paris Match* (mai-juin 1968) », Sens Public, Dossier « Héritages de Mai 68 », 16 février 2009. <http://sens-public.org/spip.php?article628>.

jouent la répétition de mêmes gestes ou de mêmes attitudes (lancer de pavé, coups, blessés portés par des camarades, arrestations). Enfin, le protagoniste isolé est préféré à l'image de foule. Tout contribue à construire la représentation d'un duel spectaculaire. À hauteur de ceux qui s'affrontent, au cœur de la bagarre, la photographie de Une fige le moment où les deux « camps » se rencontrent et se touchent presque, le moment où la bagarre commence. Ce traitement médiatique, qui répond à la définition d'une « image spectacle », est constitutif du genre du magazine pour Thierry Gervais :

« avec ces mises en pages, l'hebdomadaire s'adresse à un spectateur bien plus qu'à un lecteur [...] [il s'agit de] vivre [l'espace central] comme un spectacle plutôt qu'un moment de lecture [...]. Le modèle de légitimation de l'usage des images se déplace alors clairement des beaux-arts vers le cinéma [...] L'invention du magazine repose sur un usage quasi exclusif de la photographie et de la similigravure. [...] [et cette] nouvelle gestion de l'information visuelle vise à produire simultanément du sens et du spectacle¹⁷⁶. »

Le spectacle construit ici par *Paris Match*, avec ses choix de photographies et de maquette, est celui d'une révolte, étudiante, en jouant sur l'ambiguïté des connotations que le terme « insurrection » peut prendre. Le texte du reportage revendique une contextualisation des faits (réduits cependant à l'épisode de la nuit du 10 mai) mais la construction globale insiste, au contraire, sur deux moments repliés sur eux-mêmes, décontextualisés et comme arrêtés dans le temps. Non pas faire prendre du recul et inscrire ces échauffourées dans une perspective plus large – un discours politique, des événements en cours –, les photographies limitent le regard du lecteur aux affrontements du quartier Latin des 6 et 10 mai. Le magazine offre à son lecteur le spectacle d'une révolte :

« Dans *La Vie au grand air*, la référence cinématographique se traduit par des mises en page qui offrent au lecteur/spectateur des enchaînements narratifs de photographies et le séduisent par la curiosité d'effets spectaculaires.

La Vie illustrée et *La Vie au grand air* constituent en fait les prototypes d'une nouvelle génération de périodiques illustrés : les magazines. Tous deux reposent sur un usage quasi exclusif de la photographie et de la similigravure. Les illustrations sont beau-

176 Thierry GERVAIS, « L'Invention du magazine – La photographie mise en page dans « La Vie au grand air » (1898-1914), *Études Photographiques* n°20, juillet 2007. p. 54. 58. 63. 66. Ce numéro de la revue *Études photographiques* est intégralement consacré aux rapports de la presse avec la photographie et correspond à la publication des actes du colloque « La Trame des images – Histoire de l'illustration photographique ».



Paris Match n°996 du 11 mai 1968.

Paris Match n°997 18 mai 1968 : photographies et montages répètent les gestes et la figure du duel.

coup plus nombreuses que dans les journaux illustrés et servent des maquettes complexes. Alors que le journal illustré publie des images synthétiques créées par des illustrateurs, le magazine diffuse des montages analytiques de photographies composés par la direction artistique. Par des effets de narration et de distraction, les mises en page de magazine visent à produire simultanément du sens et du spectacle. Les lecteurs ne sont plus soumis aux rythmes de lecture classiques qui les obligent à commencer par la première page et à terminer par la dernière. Le lecteur moderne de la Belle Époque ne lit plus un journal illustré, il feuillette un magazine¹⁷⁷. »

b. La « bonne photographie » : l'exemple du premier usage de la photographie « l'étudiant pourchassé » de Gilles Caron

Ce premier grand reportage sur les événements dans *Paris Match*¹⁷⁸ se ferme sur une photographie désormais célèbre des événements de Mai 68 : « l'étudiant pourchassé » photographié par Gilles Caron. « *The photographs have coherence, as individual story-telling images and, collectively, as an extended narrative* », explique Claude Cookman¹⁷⁹ qui lie la notion de « story-telling images » à ce qu'elles montrent dans leur cadre. Mais, si l'expressivité de ces images est certaine, il convient cependant d'ajouter une strate narrative supplémentaire à ces descriptions en les replaçant dans le cadre de leur utilisation médiatique. Celle-ci est portée par l'ensemble du dispositif éditorial qui s'appuie sur un sens, une histoire et un rôle attribués à l'image en développant son potentiel anecdotique.

177 Thierry GERVAIS, « Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p 453-463.

Cette définition du magazine est aussi celle adoptée (pour un autre corpus) par Joëlle Beurrier pour qui l'essence du magazine est de produire du sens et du spectacle en ayant recours au médium photographique : « En tâtonnant, *Le Miroir* a découvert le pouvoir intrinsèque des photographies, cette propension à déclencher des émotions particulières, non pas celles que l'on éprouve face à l'événement, mais celle que le lecteur ressent face à son spectacle. ». Joëlle BEURRIER, « L'apprentissage de l'événement – « Le Miroir » et la Grande Guerre », *Études Photographiques* n°20, juillet 2007, SFP, Paris, p. 68-83. p. 80. <http://etudesphotographiques.revues.org/index1162.html>.

Et par Myriam CHERMETTE dans sa thèse « Donner à voir ». La photographie dans Le Journal : discours, pratiques, usages (1892-1944), thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Christian Delporte, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, soutenue le 16 novembre 2009.

178 *Paris Match* n°997 du 18 mai 1968, p. 54-77.

179 Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 258.

Publiée pour la première fois par *Paris Match*, dans l'actualité des événements, elle participe au récit construit par la rédaction sur ces événements. Le reportage est construit en trois temps. Commencé par six pages de photographies de la nuit du 10 au 11 mai 1968, surnommée depuis la première nuit des barricades, il se poursuit par un article de trois pages de Jean Macquet qui inscrit ces événements français dans un cadre international et générationnel : ce sont « les Jeunes » qui se révoltent. À la suite de quoi, quinze pages de photographies reviennent – en une forme de retour en arrière qui aurait une valeur explicative – sur les événements du lundi 6 mai. Il s'agit ici de remonter à ce qui serait la source des événements « dramatiques » de la nuit du 10 mai en un récit délégué aux images : « Un grand récit photographique – Le lundi terrible ». Le reportage se construit en présentant d'abord les événements les plus récents et les plus spectaculaires – la « nuit des barricades » – et revient sur la journée du 6 mai, très tendue et violente déjà et qui serait, à elle seule, à l'origine de l'explosion du 10 mai. De ce qui a pu se passer entre ces deux moments, pointés très clairement et représentés tous les deux sous le même mode de l'insurrection, il n'est absolument rien dit : ni en images ni en mots ; pas plus qu'il n'est fait mention des événements qui ont suivi cette « nuit terrible ». C'est au sein de cette construction éditoriale et dans ce choix de récit médiatique qu'est utilisée la photographie de Gilles Caron.

En couverture du numéro, une photographie place le lecteur au cœur de la bagarre. Puis la photographie noir et blanc qui ouvre le reportage le plonge dans la violence : un policier lance un projectile en direction d'une barricade en feu au second plan. En double page elle aussi¹⁸⁰, c'est la célèbre photographie de l'étudiant poursuivi par un policier lors de la nuit du 6 mai et sur le point de se faire tabasser qui clôt ce récit. Elle plonge à nouveau le lecteur dans la nuit et referme le reportage de plus de vingt pages sur l'idée d'affrontements et de violence. Le discours est fermé, clos sur une seule idée : on se bat dans les rues de Paris¹⁸¹. Cette narration partielle et partielle de l'événement est ainsi fixée par l'ensemble d'un dispositif médiatique, immédiatement lisible, auquel participe – dans ces conditions – la *bonne* photographie

180 Seules quatre photographies, soigneusement choisies, sont publiées en double page sur les 24 pages de l'article.

181 Une légende l'accompagne : « La journée de lundi s'achève. Dans les hôpitaux on soigne des centaines de blessés des deux camps. Malgré l'ordre de dispersion donné par les groupements d'étudiants, des manifestants isolés circulent encore autour du Quartier latin. Sous la pluie, les brigades spéciales d'intervention pourchasseront les irréductibles jusqu'à deux heures du matin ». La poursuite des événements n'est pas traitée et tout semble rester ouvert. Elle laisse le lecteur dans l'incertitude de l'issue de la bagarre. *Paris Match* n°997.

qui répond non pas seulement à des critères formels mais aussi à l'opportunité d'un contexte éditorial.

c. Qualification chorale des événements et objectivation du récit médiatique par l'image

C'est dans leur numéro de la mi-mai que les trois principaux hebdomadaires d'actualité en 1968 consacrent pour la première fois leur Une aux événements du printemps 1968, photographie à l'appui. Les Unes de *L'Express* du 13 mai 1968, du *Nouvel Observateur* du 15 mai et de *Paris Match* du 18 mai traduisent une réaction médiatique synchrone (en tenant compte de leur calendrier de parution) à l'amplification des mouvements et surtout à la montée en puissance de la violence ; notamment la nuit du 10 au 11 mai dans le quartier latin qui marque un seuil critique inédit¹⁸². Sud Aviation est en grève à Nantes depuis le 9 mai, les conflits sociaux ont commencé ; la nuit du 10 au 11 mai dans le quartier latin à Paris dégénère ensuite et, le 11 mai, l'ordre de grève générale intersyndicale est avancé pour le 13 mai (figures p. 371).

L'Express et *Paris Match* restent fidèles à leur habitude d'une Une avec une photographie en couleur. C'est sans doute la photographie choisie pour la Une du *Nouvel Observateur* qui correspond le plus à nos attentes ou habitudes visuelles d'aujourd'hui sur Mai 68 : une photographie en noir et blanc, plutôt contrastée et accompagnée d'une titraille rouge ; elle montre un visage d'étudiant ensanglanté en plan moyen. Elle n'est cependant pas restée comme une icône de Mai 68 dans nos mémoires.

La presse magazine réagit aux faits nocturnes spectaculaires du 10 mai en accordant aux événements la place la plus haute dans la hiérarchie de l'information : la Une¹⁸³, qu'ils leur confère le statut d'événement. Pourtant, ce n'est pas avec une photographie de ce moment critique que ces couvertures sont construites. Chacun des trois hebdomadaires a choisi une photographie d'étudiants prise en plein jour ; image explicitement datée du 6 mai dans *Paris Match* et *L'Express* ; non créditée ni datée pour *Le Nouvel Observateur*. Le décalage entre les faits qui « font monter » l'information en Une et

182 Cf. l'analyse de cette nuit à l'aune de la notion d'« événement critique » de Pierre Bourdieu, par l'historienne Ingrid GILCHER-HOLTEY, « La Nuit des barricades », *Sociétés & Représentations*, n° 4, 1997, p. 165-184.

183 André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *Les Nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Presses du Réel, 2015. <http://culturevisuelle.org/icones/2609>.

l'image attendue qui leur correspondrait – une photographie des barricades nocturnes –, les titres et les maquettes choisis sont autant d'indicateurs du récit construit et proposé par les rédactions – le récit d'un face à face entre les jeunes et l'ordre : « La France face aux Jeunes », « Étudiants : l'Insurrection », « La révolte étudiante ».

Il existe assez peu de photographies de la nuit du 10 au 11 mai. Nocturnes, très sombres et marquées par la lumière du flash, ces images sont peu lisibles et ne permettent pas d'identifier rapidement une histoire¹⁸⁴. Au contraire, les rédactions presse disposent de nombreuses photographies des confrontations des étudiants avec les policiers le 6 mai aux alentours de la Sorbonne, la plupart prises en plein jour¹⁸⁵. Quelques rares images des barricades sont publiées en pages intérieures de ces trois numéros mais, paradoxalement, le récit d'une confrontation duelle n'est alors pas très lisible¹⁸⁶.

Par comparaison, le dispositif des Unes est plus clair. Il offre une synthèse médiatique qui fonctionne avec des images lisibles et qui, en une formule globale, qualifient tout entières les événements de « révolte étudiante ». Immédiatement perceptible, ce récit partiel est fixé par l'ensemble d'un dispositif médiatique qui assume « la traduction visuelle d'un choix narratif par la mobilisation d'un motif lisible (...) reconnu par le public¹⁸⁷ » : le duel entre la jeunesse et l'ordre établi.

Dans le contexte de la presse magazine d'information, l'image photographique porte ainsi le récit proposé et, de plus, fait croire à l'histoire racontée au nom de son statut consensuel de document. Les photographies publiées en Une – leur présence, la surface occupée voire leur nombre – sont des

184 Cf. partie II, chapitre 6. Alors que Bruno Barbey (*Paris Match*) ou Jean-Pierre Rey (*Le Nouvel Observateur*) voient leurs photographies régulièrement publiées dans la presse magazine, ces images ne sont pas publiées en couverture pour identifier l'événement dont la rédaction parle.

185 Cf. partie II chapitre 4.

186 Les pages intérieures de ces trois numéros confirment cette écriture du récit médiatique des événements et ce choix éditorial. Elles relient les événements contemporains de leur publication aux journées du 3 et surtout 6 mai, c'est-à-dire au jour de la convocation d'étudiants de Nanterre – dont Cohn-Bendit – au conseil de discipline à la Sorbonne, qui dégénère en heurts violents et spectaculaires au Quartier latin.

187 André GUNTHERT, « Rattraper la révolution », *L'Atelier des icônes*, 21 janvier 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/1338>.



L'Express n°882 du 13 au 19 mai 1968.

Le Nouvel Observateur n°183 du 15 au 21 mai 1968.

Paris Match n°997 du 18 au 23 mai 1968.

indicateurs de la valeur attribuée à l'information et, par conséquent, un élément de sa hiérarchisation¹⁸⁸. La qualification synchrone, chorale et par la Une¹⁸⁹, des événements par les rédactions des trois magazines d'information français, dépasse le seul stade de l'orientation du récit à quoi participent les images. Incarnation de l'hypothèse et du récit, les photographies, défendues comme document authentique porteur d'information, leur donnent corps et font croire à ceux-ci¹⁹⁰ : elles objectivent un récit qui devient vrai et perd alors sa dimension construite¹⁹¹. Le processus d'objectivation de ce qui est pourtant une qualification médiatique des événements se poursuit ensuite par sa répétition dans les numéros spéciaux de fin d'année 1968 ou autres cadres éditoriaux.

188 André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *Les Nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Presses du Réel, 2015. <http://culturevisuelle.org/icones/2609>.

189 « L'image ne fait pas tout. Encore faut-il que celle-ci soit placée au bon endroit: le choix de "monter" un sujet en Une est une convention qui indique l'importance accordée par un média à l'événement. Tout comme l'absence du symbole révolutionnaire, l'absence de la Tunisie à la Une des hebdomadaires ou des quotidiens a fait l'objet d'une interprétation par le public en termes de hiérarchie de l'information. C'est la combinaison des deux paramètres qui permet de restituer aujourd'hui à la révolution tunisienne son ampleur et sa signification historique. », André GUNTHERT, « Rattraper la révolution », *L'Atelier des icônes*, 21 janvier 2011 – à propos du traitement médiatique de la révolution tunisienne. <http://culturevisuelle.org/icones/1338>.

190 *Faire voir, c'est faire croire*, Marie-Josée MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, collection L'ordre philosophique, 2000.

191 André GUNTHERT, « La Lune est pour demain. La promesse des images », in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne (dir.), *La Performance des images*, éd. de l'université de Bruxelles, 2010, p. 169-178. <http://culturevisuelle.org/icones/470>.

B. La collision des événements de Mai 68 avec leur médiatisation photojournalistique : l'histoire par le magazine

Au printemps 1968, les événements sociaux et les grèves entravent le fonctionnement des médias et bouleversent leurs habitudes – problèmes de distribution de la presse quotidienne, crise à l'ORTF¹⁹² : Mai 68 entre en collision avec les instruments de sa propre médiatisation, dans la presse magazine, principale consommatrice de photographies, comme ailleurs. L'impact des événements de Mai 68 dans les rédactions a fait l'objet de plusieurs recherches qui portent principalement sur les changements idéologiques qui en ont résulté¹⁹³. Or, dans le cadre de la presse magazine, cette collision influe aussi sur les aspects formels et iconographiques des publications ; tout particulièrement pour *Paris Match*.

1. La presse magazine à l'épreuve de Mai 68 : les grèves dans les imprimeries

En effet, à l'appel de la grande manifestation unitaire du 13 mai 1968, le syndicat du livre – auquel sont affiliés la plupart des ouvriers des imprimeries et des industries du papier – rejoint le mouvement général de grève qui touche alors directement la presse magazine d'actualité. Les rédactions des magazines français sont confrontées à des problèmes d'impression et de distribution qui

192 Notamment, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux* n°90, juillet août 1998, p. 95-117.

193 Cf., par exemple, Eric LAGNEAU, Sandrine LÉVÊQUE, « Les Journalistes dans la tourmente », dans Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal, *Mai-Juin 1968*, Paris, Les éditions de l'atelier/éditions ouvrières, 2008. p. 357-369. Ou André GATTOLIN, Thierry LEFBVRE, *Les Empreintes de Mai 68, Médiamorposes*, hors-série mai 2008, Ina/Armand Colin, 2008.

ont des répercussions immédiates sur leurs parutions. Les équipes de rédaction de ces hebdomadaires réagissent différemment à ces mouvements sociaux et politiques qui affectent le photojournalisme dit d'information et l'économie de leur publication. Si *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* montrent une volonté d'adaptation et partagent une partie des fondements politiques de ces mouvements, *Paris Match* cesse de paraître pendant quatre semaines consécutives. Quand il reparait le 15 juin, le magazine reprend le récit des événements là où il l'avait interrompu le 18 mai (figures p. 376).

a. Les habitudes éditoriales bouleversées

Début mai 1968, l'ensemble de la presse française réagit vivement aux affrontements spectaculaires entre les étudiants et les forces de l'ordre qui ont lieu le 6 mai à la Sorbonne¹⁹⁴. Ces événements apparaissent à la Une des quotidiens et font l'objet de reportages de plusieurs pages dans la presse magazine d'actualité. Après la « première nuit des barricades » dans le quartier latin les 10 et 11 mai, les trois magazines consacrent pour la première fois leur Une aux événements dits « étudiants », photographie de couverture à l'appui. Leur réaction synchrone signifie, comme nous l'avons vu, l'importance qu'ils accordent aux événements.

Chacun d'entre eux aborde cette actualité dans le traitement éditorial – texte/images/maquette – qui lui est habituel : reportage en noir et blanc dans *Le Nouvel Observateur* et *L'Express* ; couverture en couleur pour *L'Express* et *Paris Match* ; un mélange d'iconographie couleur et noir et blanc pour *Paris Match* qui souligne sa différence en titrant « La révolte des étudiants – Couleur nos documents photo ».

En réaction à ces affrontements pour le moins remarquables, les ouvriers rejoignent officiellement le mouvement de contestation pour la grande manifestation unitaire du 13 mai. À l'appel du syndicat du livre à large dominante CGT, les ouvriers du papier et des imprimeries se mobilisent eux aussi et entament un mouvement qui s'inscrit dans une longue tradition de luttes et de revendications. L'implication de ces travailleurs du livre et du papier dans le

194 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008, p. 215. « La dénonciation des violences policières est intervenue très vite en particulier dans une partie de la presse, *Le Monde*, *Combat*, mais aussi *Paris Match*. ».

mouvement social général perturbe alors la chaîne de production de la presse, en particulier l'impression et la diffusion de la presse magazine¹⁹⁵. Entre la fin mai et la mi-juin, alors que le gouvernement tente des négociations avec les syndicats lors des accords de Grenelle (25-27 mai), qu'on se réunit à Charléty, que le Général de Gaulle disparaît pour revenir de Baden-Baden quand la CGT manifeste (29 mai), qu'on défile sur les Champs-Élysées pour soutenir le président (30 mai), que les mouvements de grève, enfin, s'amplifient depuis le 20 mai pour une mobilisation ouvrière encore maximale début juin, les magazines d'actualités paraissent difficilement voire pas du tout.

Les trois rédactions ne réagissent plus dès lors de la même façon face aux mouvements et leur appréhension des actualités s'en trouve modifiée. *L'Express* maintient sa parution hebdomadaire habituelle jusqu'au 20 mai (n° 883), puis publie un supplément exceptionnel, au format des quotidiens et sur un papier similaire - quatre feuilles et une couverture en noir, blanc et rouge. Un encart de la rédaction explique les perturbations de la publication liées aux mouvements de grève qu'elle soutient¹⁹⁶. Le magazine ne paraît plus ensuite jusqu'au 17 juin. *Le Nouvel Observateur* maintient lui aussi sa parution hebdomadaire jusqu'au 22 mai. Retardé et intitulé « Le Grand Chambardement », le n° 184 fait l'objet d'une explication de la part de la rédaction publiée dans un encart¹⁹⁷. Le n° 185 sort en quatre feuilles pliées, soit 16 pages, daté du

195 Les grévistes maintiennent la presse quotidienne pour garantir la diversité des sources d'informations.

196 « Déclaration des collaborateurs de « L'Express »

Le numéro de « L'Express » de cette semaine ne paraît pas, en raison des difficultés matérielles dans les imprimeries et les messageries.

Dans les heures historiques que traverse la France, tous les collaborateurs du journal – employés, cadres et journalistes – ont tenu à être cependant présents, par la rédaction, l'impression et la distribution de ce supplément spécial, comme ils ont été présents à la manifestation populaire du 13 mai.

Solidaires des aspirations fondamentales exprimées par les étudiants et les travailleurs en grève, tous les collaborateurs de « L'Express » ont estimé qu'il était de leur devoir de continuer à participer, par l'expression comme par l'action, au mouvement nouveau des idées et des hommes, en faisant paraître ce supplément exceptionnel. », *L'Express*, p. 2 du supplément exceptionnel paru entre les n°883 du 20-26 mai et n°884 du 17-23 juin 1968.

197 « Les conséquences normales des événements actuels nous ont conduits pour la seconde fois à retarder la mise en vente du *Nouvel Observateur*. Notre solidarité avec l'immense mouvement national de contestation, et notre sympathie active pour les travailleurs intellectuels et manuels en grève sont telles que c'est avec sérénité que nous partageons le sort commun. Nous voulons pourtant remercier les centaines d'amis qui se sont émus à la pensée que nous puissions être mis dans l'incapacité de faire entendre notre voix à l'heure où les circonstances deviennent si graves, et après que nous ayons été l'un des rares journaux à informer objectivement l'opinion depuis le début des événements. », *Le Nouvel Observateur*

Unes de *L'Express* du 6 mai au 7 juillet 1968



N°881 du 6 au 12 mai



N°882 du 13 au 19 mai



N°883 du 20 au 26 mai



N° spécial de fin mai



N°884 du 17 au 23 juin



N°885 du 24 au 30 juin



N°886 du 1er au 7 juillet

Unes du *Nouvel Observateur* du 8 mai au 9 juillet 1968



N°182 du 8 au 14 mai



N°183 du 15 au 21 mai



N°184 du 22 au 28 mai



N°185 30 mai, édition spéciale



N°186 du vendredi 7 juin



N°187 du 12 au 18 juin



N°188 du 19 au 25 juin



N°189 du 26 au 2 juillet



N°190 du 3 au 9 juillet

Unes de L'Express

Unes du Nouvel Observateur.

« jeudi 30 mai 1968 », imprimé en Allemagne et présenté comme une édition spéciale. Le numéro suivant, daté du « vendredi 7 juin », paraît sans mention de lieu d'impression et avec un nombre de pages deux fois moins important que l'habituel (32 pages). Ce n'est que le 12 juin (n° 187) que le magazine reprend son rythme régulier hebdomadaire.

De son côté, *Paris Match* cesse toute parution entre le 18 mai et le 15 juin. Lorsqu'il reparaît, la rédaction signe un encart exceptionnel aux côtés du sommaire qui indique l'augmentation du prix du numéro et lui donne l'occasion de redire les ambitions du magazine : il n'est pas fait référence aux raisons de sa longue absence dans les kiosques¹⁹⁸. Si *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* ont adopté une position de soutien des mouvements de grève, *Paris Match* ne les évoque que pour remercier ceux qui les ont soutenus dans ce qui a été manifestement vécu comme une épreuve¹⁹⁹, l'allusion à un dysfonctionnement dans les abonnements servant de seule mention explicative à l'interruption de la publication.

Les trois magazines reparaissent de nouveau lorsque les grèves dans les imprimeries cessent à la mi-juin. *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* reprennent

n°184 du 22 au 28 mai 1968, p. 23.

Ces encarts, signés par les rédactions, mobilisent activement le registre attendu (et entendu) d'une presse associée à la démocratie et dont la liberté d'expression est nécessaire à un fonctionnement sain.

198 « Dès sa naissance, « Paris-Match » a conçu une grande ambition. Tenant à l'écart la démagogie du sexe et du sang, celle de faire un magazine de haute culture apportant aux couches profondes de la France une image fidèle et noble du monde.

« Paris Match » s'est également efforcé de rester accessible au plus grand nombre des Français en maintenant son prix de vente au niveau le plus bas possible compatible avec sa qualité.

Les charges nouvelles contraignent « Paris Match » à élever son prix de vente à 2 francs.

Nos lecteurs doivent être convaincus qu'il n'existe pas pour « Paris Match » une autre manière de rester fidèle à sa vocation et à sa mission.

Nous avons été particulièrement sensibles aux témoignages de sympathie que nous avons reçus de nos lecteurs, nos annonceurs et de leurs conseils. Qu'ils en soient remerciés.

[en plus petit] Nous nous excusons auprès de nos abonnés et naturellement leur service sera prolongé de quatre semaines. » *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968, p. 3.

199 « C'est peu dire que Mai 1968 fut une catastrophe pour *Paris Match*. À cause de la grève générale, l'hebdomadaire ne parut pas pendant quatre semaines, l'exceptionnelle moisson photographique restait au marbre et les reporters couvraient les événements, le moral à zéro, grattant pour rien : l'histoire se dessinait sous leurs yeux et ils se voyaient condamnés au silence.», Nicolas de RABAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Paris, Scali Document, 2007, p.168-169. Mai 68 marque aussi la fin de la collaboration de Jean Prouvost et Roger Théron suite à un conflit à propos d'une éventuelle société de journalistes à *Paris Match*. Cf. partie III chapitre 8.

leur ligne éditoriale habituelle : ils prennent acte dès leur couverture des mouvements de grève alors en cours, de l'approche des élections législatives à venir et d'une période marquée par le débat. *L'Express* titre « Vive et à bas » pour son numéro du 17 juin, puis publie une photographie de tombola à la Une du numéro suivant. De son côté, *Le Nouvel Observateur* du 12 juin titre « les insurgés de la TV », puis « Mendès-France, JP Sartre, Kartler ». Au contraire, pour son numéro du 15 juin, *Paris Match* se distingue dans le traitement de l'actualité et titre des « journées historiques ». Dès sa couverture, le magazine arbore de façon singulière une photographie en noir et blanc qui représente la première nuit des barricades du 10 mai : il reprend ainsi en guise « d'actualités » des événements datant pour certains de plus d'un mois en un numéro exceptionnellement sombre, presque intégralement noir et blanc.

b. Grève à la Néogravure/Chaix-Desfossés, succursale d'Issy-les-Moulineaux, imprimerie du groupe presse Prouvost²⁰⁰

« Grève de l'imprimerie oblige, Match est à l'arrêt malgré lui au printemps 68. Un petit mois (18 mai-15 juin) d'absence dans les kiosques [...]»²⁰¹.

L'imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure²⁰², – à savoir, la maison mère implantée à Issy-les-Moulineaux –, avec laquelle le groupe presse Prouvost travaille en 1968, est l'une des plus importantes imprimeries de l'époque :

« La Néogravure, dans les années 1970-1980, est une imprimerie polygraphique : on y utilise aussi bien le procédé d'héliogravure que celui d'offset. Imprimerie de labeur, elle n'imprime pas de presse quotidienne [...] elle produit surtout des « périodiques ». Citons pour mémoire *Elle*, *Marie-Claire*, *Paris-Match*, *Lui*, *Play Boy*, *Le Chasseur français*, *Le Catalogue de la Redoute*... Elle est à l'époque la première imprimerie française, la troisième européenne et possède le matériel d'héliogravure le plus moderne d'Europe²⁰³. »

200 Détail des fonds consultés et entretiens menés avec le personnel de la Néogravure : Bernard Boller, René Mahaut, René Vermizeau, délégué syndicaux, en annexe.

201 Jean DURIEUX, Patrick MAHÉ, *Les Dossiers secrets de Paris Match*, Paris, Robert Laffont, 2009. p. 124.

202 Ours du magazine : « Le directeur de la publication : René Cartier – Photocomposition SIRLO, 37 rue du Louvre, Paris – Imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure, Paris. » [n°997, p. 148 ; n°998, p. 145 ; n°999, p. 109 ; n°1000, p. 154].

203 Inventaire de Robert Codineau (en 1981-82) d'une partie des archives du Comité d'Entreprise de la Néogravure (1946-1979), consultables au Centre d'Histoire sociale du XXème siècle, Université Paris 1 ; bulletin du Centre, n°6, 1981-1982, p. 87-103 ou en ligne : <http://histoire-sociale.univ-paris1.fr/spip.php?article309>.

Les conséquences normales des événements actuels nous ont conduits pour la seconde fois à retarder la mise en vente du *Nouvel Observateur*. Notre solidarité avec l'immense mouvement national de contestation, et notre sympathie active pour les travailleurs intellectuels et manuels en grève sont telles que c'est avec sérénité que nous partageons le sort commun. Nous voulons pourtant remercier les centaines d'amis qui se sont émus à la pensée que nous puissions être mis dans l'incapacité de faire entendre notre voix à l'heure où les circonstances deviennent si graves, et après que nous ayons été l'un des rares journaux à informer objectivement l'opinion depuis le début des événements.

Dès sa naissance, « Paris-Match » a conçu une grande ambition. Tenant à l'écart la démagogie du sexe et du sang, celle de faire un magazine de haute culture apportant aux couches profondes de la France une image fidèle et noble du monde.

« Paris-Match » s'est également efforcé de rester accessible au plus grand nombre des Français en maintenant son prix de vente au niveau le plus bas possible compatible avec sa qualité.

Les charges nouvelles contraignent « Paris-Match » à élever son prix de vente à 2 francs.

Nos lecteurs doivent être convaincus qu'il n'existe pas pour « Paris-Match » une autre manière de rester fidèle à sa vocation et à sa mission.

Nous avons été particulièrement sensibles aux témoignages de sympathie que nous avons reçus de nos lecteurs, de nos annonceurs et de leurs conseils. Qu'ils en soient remerciés.

Nous nous excusons auprès de nos abonnés et naturellement leur service sera prolongé de quatre semaines.

P.-M.

Édition spéciale Nouvel Observateur du 30 mai 1968. Encart p. 23.

Paris Match du n°998 du 15 juin, encart page de sommaire.

L'imprimerie entre en grève à la mi-mai comme le mentionne un communiqué du 13 mai 1968 (CGT – FSM), signé des « Elus des deux collèges des Etablissements de St-Ouen et d'Issy »²⁰⁴. Le conflit s'accroît suite aux « accords de Grenelle » à la fin mai. Le nombre d'appels et de documents relatifs à la mobilisation se multiplie alors et le conflit est toujours désigné par l'expression « mouvement de mai-juin 1968 ». Les premiers protocoles d'accord datent d'abord des 8 et 9 juin, puis des 14 et 15 juin, date exacte de la réouverture de *Paris Match* avec le n°998 (figures p. 382-383).

La liste des postes de l'imprimerie indique que le traitement couleur, pratiqué au sein de la même entreprise, ne correspond pas aux mêmes cellules de travail que le traitement noir et blanc. L'impression noir et blanc reprend la première alors que l'impression couleur, requérant plus de soin, est stoppée : ce problème technique contribue à expliquer l'exception de l'iconographie du n°998 du 15 juin de *Paris Match*²⁰⁵.

Dans ce numéro, seules des publicités ayant déjà été publiées auparavant par le magazine (qui dispose ainsi de leur maquette d'impression) sont en couleurs. Le rehaut rouge des rubriques d'actualité « le Match de la vie » a disparu et l'iconographie des deux reportages d'actualité proposés est exclusivement noir et blanc. Ce traitement est inhabituel dans le magazine qui publie des photographies couleur pour souligner les événements considérés comme importants et qui dispose par ailleurs de nombreuses photographies couleur de ces événements²⁰⁶. Si les mouvements sociaux et les grèves d'imprimerie

204 « Les travailleurs, employés, ouvriers, cadres et maîtrise ont, dans leur immense majorité, répondu au mot d'ordre de grève générale, donné par la F.F.T.L et le Comité Intersyndical du Livre Parisien. ». Bernard Boller, dans son mémoire consacré à la *Lutte sociale dans l'industrie graphique (les imprimeurs du groupe Néogravure) (1973-1980)*, soutenu en 1981 à l'EHESS indique pour l'exercice de 1973, 967 employés pour le site d'Issy-les-Moulineaux de l'entreprise, p. 105.

205 Cf. l'entretien avec Dominique Brugière, laborantin, reproduit en annexe.

AL : un numéro anormalement en noir et blanc en 1968... par rapport à ceux d'avant et d'après.

DB : à mon avis, c'est simple, imprimerie couleur en grève puisque ce n'est pas au même endroit ; ou délais d'impression avec les grèves roulantes d'imprimerie etc. et on n'a pas eu le temps d'imprimer la couleur pour qu'il puisse paraître à temps. Ou les encres couleur n'ont pas été livrées. Mais c'est un problème technique. Ou les types qui calaient le marbre pour l'impression (couleur) étaient en grève, les syndicats des ouvriers du livre était un syndicat extrêmement fort en 68, meneur. Ils avaient peut-être mis les gars de la couleur en grève... je n'en sais rien mais c'est ça si tu veux, aucun doute que ce soit pour une raison technique !

AL : Bernard Perrine parle d'approvisionnement des produits de labo couleur...

DB : plutôt imprimerie... j'étais parti, de janvier 1968 à avril 1969, je ne saurais pas dire.

206 *Paris Match* en a publié dans le n°997 du 18 mai et en publie de nombreuses dans les

bouleversent le fonctionnement de la presse magazine en compromettant la régularité des parutions notamment, elles contraignent, de plus, la rédaction de Paris Match à un traitement formel qui contrarie la force éditoriale du magazine : habituellement distingué par sa mise en forme colorée, Paris Match se voit imposer un noir et blanc par l'imprimerie.

2. Paris Match n°998 du 15 juin 1968 : convertir la contrainte technique en atout éditorial

a. La forme du numéro spécial

Lorsqu'il reparaît à la mi-juin, *Paris Match* doit composer avec un traitement noir et blanc de ses actualités qui lui est techniquement imposé et qui contrarie ses habitudes et sa force éditoriales. Cette contrainte technique aux conséquences formelles s'ajoute aux enjeux économiques de la réparation du magazine après quatre semaines d'interruption. Les pertes économiques engendrées par les mouvements de grèves qui ont affecté les imprimeries de labeur sont suffisamment conséquentes pour la presse magazine pour conduire à l'augmentation du prix au numéro. Dans son numéro du 17 juin 1968, la rédaction de L'Express signe l'édito suivant :

« A nos lecteurs

Les grèves ont arrêté le travail pendant plus de trois semaines dans certaines catégories d'imprimeries, celles où sont réalisés les journaux imprimés selon d'autres procédés techniques que la presse quotidienne. Elles ont donc interdit la fabrication des numéros réguliers de « L'Express » qui auraient dû sortir les 27 mai, 3 et 10 juin. Et elles ont retardé la mise en vente de ce numéro.

Pendant ces semaines tourmentées, les employés, cadres et journalistes de « L'Express » ont jugé qu'il était de leur devoir de participer, par l'expression et par l'action, aux heures difficiles que traverse la France. C'est pourquoi ils ont réalisé et diffusé trois suppléments exceptionnels. La grève des Postes nous a évidemment interdit de faire parvenir ces suppléments – dont le tirage est aujourd'hui épuisé – à nos abonnés.

Nous nous en excusons auprès d'eux et leur indiquons que

n°999 et 1000 suivants, qui donnent aussi une place prépondérante aux événements.

C O M M U N I Q U E

Centre d'histoire
du syndicalisme

Les travailleurs, employés, ouvriers, cadres et maîtrise ont, dans leur immense majorité, répondu au mot d'ordre de grève générale, donné par la F.F.T.L. et le Comité Intersyndical du Livre Parisien.

Ils ont tenu ainsi à manifester spontanément et avec discipline, dans un esprit d'entière solidarité avec les étudiants et enseignants, leur réprobation face à la brutale répression policière et aussi leur volonté de voir aboutir les revendications suivantes :

- Amnistie pleine et entière des condamnés ;
- Le retrait total des forces de police et la réouverture immédiate et effective des facultés ;
- UNE VÉRITABLE RÉFORME DÉMOCRATIQUE DE L'ENSEIGNEMENT.

Etant donné les circonstances, la grève générale ayant été décidée le Samedi 11 Mai, les élus des deux Établissements n'ont pas été en mesure de donner les explications dans les formes habituelles. La réaction des travailleurs de l'entreprise à d'autant plus de valeur.

De même, sur le plan général, il y a lieu de se féliciter de l'unité syndicale réalisée ; unité qui seule, peut permettre l'aboutissement des revendications actuelles des étudiants et de tous les travailleurs.

Les Elus des Deux Collèges des
Établissements de St Ouen et d'Issy

Le 13 Mai 1968



ORGANISATION DE LA GREVE
Semaine du 27 mai au 2 Juin 1968

<u>RESPONSABILITES</u>	<u>DESIGNATION DES RESPONSABLES</u>			
	23 h.30 à 7 h.30	6 h. à 13 h.	11 h.30 à 18 h.30	17 h.30 à 0 h.30
<ul style="list-style-type: none"> - Contact avec le syndicat - Contact avec la direction - Information au Personnel - Réunion des responsables présents - Liaison avec les autres délégués en cas d'urgence. 	DIEU BOURDON NICHEL P.	RENAUD GARCIA FRUCHET SEBILLE MAUREL BOCHALX OUSTET	LEPRAT MARAUD MICHEL C. MANTINET TERRIER	MILRANCOY LEBOGNE BIQUENO BAROIS
<ul style="list-style-type: none"> - Garde de l'Entreprise en Maison avec le Comité de Grève (pour organiser les tours de garde des principaux postes) Pour ce faire, avant chaque prise de service, être prêt à relever les noms des camarades. 	LEROY J. HENRIAND	LECOGNIER LAIN SAYFI BAYEAUD	DUPUY DELANAYE LEROY M.	SPIRIT BOUYS BATAILLE
<ul style="list-style-type: none"> - Désignation dans chaque faction de 3 équipes de sécurité composée de 4 hommes plus 1'électricien de service et si possible, le membre du C.N.S. présent. 	MARTIN L. MUYARD	LECIAUT	RENAUD GRINAUD	HERBOUTY
<ul style="list-style-type: none"> - En dehors des heures de fonctionnement du Restaurant d'entreprise, préparation des casse croûte, dans les équipes de 17 h.30 à 23 h.30 et de 23 h.30 à 7 h.30, en liaison avec le gérant et les élus du C.N. présents. 	DEGARDIN	STOUVENEL	LEVOLLE	FROGER

Ouvriers d'Issy-les-Moulineaux en Grève : tirage argentique noir et blanc 13/18cm, ouvriers en grève (photographie non documentaire : elle est dans le fonds « Mai 68 » des archives de la Néogravure mais ne porte aucune indication permettant de la dater).

Imprimerie Desfossés Issy-les-moulineaux, tableau d'organisation de la grève pour la semaine du 27 mai au 2 juin 1968 (répartitions des tâches et des horaires d'occupation des locaux), doc. A4.

« L'Express » a pris la décision de prolonger automatiquement tous les abonnements en cours de quatre semaines, compte-tenu du fait que quelques uns d'entre eux n'ont pas reçu le numéro du 20 mai.

La situation impose, à notre regret, une autre décision : après s'être refusé, pendant des années, à changer son prix de vente, alors que tous les journaux, quotidiens et hebdomadaires, augmentaient le leur de façon parfois considérable à la fin de 1967, « L'Express » est contraint de demander à ses lecteurs un effort qu'il souhaitait leur épargner. Son prix de vente au numéro sera désormais fixé à 2,50 Francs.

Les deux prochains numéros de « L'Express » seront mis en vente le mardi au lieu du lundi pour rendre compte des résultats des 1^{er} et 2^{ème} tours des élections législatives. »

À *Paris Match* aussi, on augmente le prix du numéro à la suite des grèves de Mai 68 (de 1,5 frs. à 2 frs) ; sans explication toutefois²⁰⁷.

La rédaction répond à ces différentes contraintes en proposant un numéro spécial, consacré aux événements et apparemment inscrit dans la continuité de son précédent numéro du 18 mai.

« Casque de motard vissé, le visage dissimulé par des foulards contre les gazs des « lacrymogènes », repérables au brassard Presse, les photographies engendrent des scènes de bataille rangée. Ils les diffusent alors à travers les médias internationaux, faute d'être encore largement publiés à Paris. [...] *Paris-Match* sort enfin une édition spéciale, sur ce mois fou-fou-fou²⁰⁸. »

La maquette habituelle du magazine est ajustée pour construire un numéro entièrement consacré aux événements de « Mai 68 ». Reléguant l'habituelle première série de publicités couleur et noir et blanc, la page de sommaire commence le magazine, immédiatement suivie par les pages de la rubrique « Le Match de la vie – Le Monde/la France » qui se caractérisent en principe par leur papier mat et leur rehaut rouge. Cette mise en forme a disparu et ces pages sont intégralement dédiées à ce que la rédaction titre : « Ces vingt journées incroyables de mai 1968 qui ébranlèrent la France et le gaullisme ». Aucune autre actualité – y compris internationale - n'est abordée dans ces pages, comme il est pourtant d'usage²⁰⁹. De même, les six pages culturelles

207 Cf. l'édito dans son entier en illustration..

208 Jean DURIEUX, Patrick MAHÉ, *op. cit.* p. 124-125 et p. 135.

209 Le déménagement de l'hôtel Lutetia à Choisy-le-roi du Nord-Vietnamien Xuan Thuy,

qui leur répondent à la fin du numéro – « Le Match de la Vie – à Paris » – concernent les bouleversements dont les institutions culturelles ont fait les frais suite aux mouvements (festival de Cannes, Théâtre de l'Odéon, ORTF,...²¹⁰). Sur les 166 pages qui composent ce numéro, cinquante (pages 55 à 105) traitent ce que le sommaire annonce sous sa rubrique « Match actualité » : à savoir, le reportage sur « Les Journées historiques – des barricades aux élections ». Enfin, alors qu'en principe plusieurs reportages se succèdent au centre du numéro, dans celui-ci, seules huit pages sont consacrées au récit en images de l'assassinat de Robert Kennedy aux Etats-Unis le 5 juin²¹¹. Organisé autour de soixante pages centrales (pages 55 à 114) de reportage dont cinquante concernent « Mai 68 », encadrées par autant de pages de publicités et par les rubriques habituelles qui ouvrent et referment le magazine, le numéro du 15 juin de *Paris Match* donne une place exceptionnelle aux événements du printemps 1968, instituant leur importance et les monumentalisant.

Le choix éditorial du numéro spécial offre, en effet, l'avantage d'utiliser le matériel photojournalistique qui s'est accumulé pendant les semaines au magazine et répond ainsi à la nécessité économique et à la frustration professionnelle²¹². La parution de *Paris Match* après un mois d'arrêt est manifestement vécue comme un événement pour l'ensemble de la rédaction. Reporter à *Paris Match* (de 1963 à 1976), Nicolas de Rabaudy consacre plusieurs pages à ce conflit :

« C'est peu dire que Mai 1968 fut une catastrophe pour *Paris Match*. À cause de la grève générale, l'hebdomadaire ne parut pas pendant quatre semaines, l'exceptionnelle moisson photographique restait au marbre et les reporters couvraient les événements, le moral à zéro, grattant pour rien : l'histoire se dessinait sous leurs yeux et ils se voyaient condamnés au silence. Terrible frustration, un journaliste sans média, c'est un acteur sans théâtre. [...] Dans la tourmente, les salariés du plus lu des hebdomadaires français se regroupaient autour de leur patron.

chef de la délégation de Hanoï, sert de référence à l'actualité internationale.

210 à une demi-page près, consacrée au tournoi de Roland-Garros.

211 Trois autres pages, proches d'un publiereportage et mêlées aux publicités, vantent la nouvelle usine Pernod à Marseille, p. 13-15.

212 Dans l'édito du numéro mille publié par la suite, les problèmes pour la conception du magazine dus aux grèves d'imprimerie sont alors (et a posteriori) mentionnés : « Numéro mille ! Nous nous proposons de commémorer ce chiffre magique par une cavalcade de l'actualité telle qu'elle a été présentée pendant mille semaines dans « Paris Match ». [...] La perturbation jetée dans les imprimeries par les grèves de mai et de juin n'a pas permis la réalisation de ce dessein. ».

[...] le pacha en lutte contre son équipage en arrêt de travail forcé, les caisses étaient vides, proclama Jean Prouvost vers le 20 mai devant ses hommes : une nouvelle version du Titanic se jouait à l'angle de la rue François Ier et Pierre Charon. [...] En ces jours troublés de Mai 1968, la déprime s'était répandue dans tous les organes [...]. Textes et photos s'accumulaient dans les bureaux ; une masse de documents instantanés, des images foudroyantes, des choses vues et captées par les Leica et Hasselblad ne pouvaient être utilisées, mises en page – véritable chemin de croix pour les photographes présents dans les affrontements des étudiants avec les CRS, sur les lieux d'émeutes et de sanglantes bagarres. Mai 68, c'était du pain bénit, du premier choix d'images pour les baroudeurs de la photo, et des témoignages pour l'Histoire. *Match* était là insurpassable. Quand, diable, pourrions-nous montrer tout cela aux Français ? Enfin *Paris Match* reparut, riche de 50 pages sur la révolution estudiantine [...]»²¹³.

Mais, en inscrivant artificiellement son numéro spécial du 15 juin dans la continuité éditoriale du précédent, la rédaction de *Paris Match* reprend aussi le récit des événements là où elle l'avait interrompu adoptant, par conséquent, le principe narratif de la rétrospective.

b. Le principe de la rétrospective

Le numéro du 18 mai proposait un reportage conséquent de vingt-trois pages sur les événements « étudiants » (alors contemporains de la publication) en insistant sur les plus spectaculaires (la première nuit des barricades et la journée d'affrontements du 6 mai). Dans le numéro du 15 juin, la rédaction reprend le récit de ces événements là où elle s'était arrêtée mais le ton n'est plus le même. Envisager les événements sur le mode du récit rétrospectif permet à la rédaction de *Paris Match* de considérer, d'une part, que l'épisode est terminé – certains mouvements de grève se poursuivent pourtant – et d'affirmer, d'autre part, que de Gaulle a été particulièrement digne de la situation retranscrite comme insurrectionnelle et dangereuse pour la stabilité du pays. La forme éditoriale vient ainsi répondre à la volonté de soutenir le président – contrainte supplémentaire et idéologique – de cette reparation. L'article d'ouverture du magazine – « Ces vingt journées incroyables de mai 1968 qui ébranlèrent la France et le gaullisme » – construit, en effet, la figure du Géné-

213 Nicolas de RABAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Paris, Scali Document, 2007 (préfacé par Astrid Thérond), p.168-169.

ral comme étant l'homme de la situation. En mobilisant les procédés de l'épopée, le texte inaugural du n°998 insiste essentiellement sur la difficulté de l'épreuve – à quoi sont ramenés les événements de Mai 68 – et la solitude du président : l'importance de l'obstacle, démesuré et insurmontable (recours à l'hyperbole), rejailit sur le héros et affermit sa gloire²¹⁴. Un tel soutien prépare les élections législatives imminentes des 23 et 30 juin. Alors que des négociations sont en cours dans certaines usines, que certains mouvements de grèves se poursuivent (usines Renault ou Citroën, ORTF,...) et que la campagne des élections législatives est en cours, *Paris Match* propose à la mi-juin un numéro consacré aux événements du printemps 1968 construit sous la forme du bilan.

En cinquante pages de reportage, la rédaction propose à travers neuf chapitres consécutifs et linéaires une rétrospective à la logique reconstruite de ces journées qualifiées d'historiques. L'orientation idéologique est claire et le récit remplit la promesse de la couverture, relatant le passage d'une situation définie comme anarchique et insurrectionnelle – les « barricades » – au retour à une démocratie ordonnée et digne de ce nom – les « élections ». Chacun de ces chapitres est ponctué de photographies en double page et méthodiquement reprises dans le sommaire. Après le rappel de la première nuit des barricades du 10 au 11 mai, le récit s'organise ainsi : « grand défilé du 13 mai (1), la grève s'étend (2), la Sorbonne ouverte à tous (3), les jeunes redescendent dans la rue (4), accords rue de Grenelle (5), le gouvernement est sombre (6), Marée tricolore aux Champs-Élysées (7), Flins, bataille dans les blés (8), Encore une « nuit terrible » (9)²¹⁵. Chaque épisode est construit autour d'événements choisis et distingués par la rédaction. Le nombre de pages et de photographies qui leur est consacré ainsi que la mise en page des photographies sont autant d'indicateurs de l'importance que leur accorde la rédaction. Ainsi, avec dix doubles pages - presque la moitié du reportage-, l'ensemble insiste sur les nuits d'affrontements spectaculaires et sur la dimension contestataire, voire subversive, des revendications étudiantes. Deux doubles pages retracent l'intégralité des mouvements de grève sous le titre générique « la grève s'étend » et insistent sur l'échec de la jonction entre les étudiants

214 « En entendant ces cris « de Gaulle démission », François Mitterrand, comme la plupart, est convaincu que de Gaulle, « l'homme seul » devant les ouvriers en colère, est acculé effectivement à la démission, qu'il y a maintenant un vide politique, et qu'il faut le remplir le plus tôt possible ». *Paris Match* n°998 du 22/06/1968, p. 4. Je souligne, l'expression faisant directement écho au slogan scandé lors de la manifestation de soutien à de Gaulle du 30 mai : « de Gaulle n'est pas seul ».

215 *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968, p. 55.

et le monde du travail ainsi que sur celui des accords de Grenelle. Par ailleurs, le récit rétrospectif valorise la figure de Charles de Gaulle. La photographie *scoop*, par Henri Bureau, du président à l'héliport d'Issy-Les-Moulineaux le 29 mai 1968 lors de son retour de Baden-Baden après sa « disparition » est publiée seule, en double page, à la suite de celle représentant le gouvernement en plein désarroi à l'Assemblée Nationale. Cet agencement des pages écrit le retour du président comme la réponse aux errances politiques du gouvernement. Les trois doubles pages suivantes sont consacrées à la manifestation de soutien au président organisée le 30 mai et confirment l'orientation politique du récit. Les événements postérieurs au 30 mai sont ensuite mentionnés sous la forme de sursauts dérisoires. L'ensemble se clôt sur une photographie occupant les deux tiers de la double page qui montre des jeunes dansant autour d'un feu nocturne sous la légende « la campagne électorale débute par une danse autour de panneaux en feu ». Faisant écho aux photographies des barricades en feu, l'image crée la confusion entre les deux gestes et suggère l'irrespect des jeunes à l'égard des ressorts de la démocratie. C'est une photographie en double page montrant Daniel Cohn-Bendit devant la porte de Brandebourg à Berlin, valise à la main, et légendée « Et maintenant il part prêcher l'anarchie à travers l'Europe », qui ferme cette rétrospective, à la veille du premier tour des élections législatives du mois de juin 1968.

Sans mention des débats politiques en cours liés aux mouvements, le principe de la rétrospective et sa construction rendent compte d'un épisode décrit et montré comme subversif mais terminé. Sous le titre « Les Journées historiques – des barricades aux élections », la rédaction propose le récit d'une période de transition révolue.

3. Mai 68 en noir et blanc ou la couleur de l'Histoire

a. La Maquette de Une

Ces partis-pris idéologiques lisibles dans la construction du récit sont soutenus par leur mise en forme²¹⁶. Plusieurs fois convoquée dans les articles (en particulier dans le numéro précédent du 18 mai), la guerre d'Algérie fait office

216 Selon l'expression de Thierry GERVAIS, in *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1903)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007, chapitre 4 « L'invention du magazine, les nouvelles formes de l'information (1898-1914) ». <http://culturevisuelle.org/blog/4356>.



LES JOURNÉES HISTORIQUES DES BARRICADES AUX ÉLECTIONS

 <p>Tous unis à la République</p> <p>1 LE GRAND DÉFILÉ DU 13 MAI</p>	 <p>Les usines occupées une à une</p> <p>2 LA GRÈVE S'ÉTEND</p>	 <p>Victor Hugo est « annexé »</p> <p>3 LA SORBONNE OUVERTE A TOUS</p>
 <p>Barricades au quartier Latin</p> <p>4 LES JEUNES REDESCENDENT DANS LA RUE</p>	 <p>Pompidou réunit 47 « têtes »</p> <p>5 ACCORDS RUE DE GRENELLE</p>	 <p>La censure est écartée, mais...</p> <p>6 ... LE GOUVERNEMENT EST SOMBRE</p>
 <p>La croix de Lorraine à l'Étoile</p> <p>7 MARÉE TRICOLORE AUX CHAMPS-ÉLYSÉES</p>	 <p>Les lycéens dans les champs.</p> <p>8 FLINS, BATAILLE DANS LES BLÉS</p>	 <p>Les panneaux électoraux brûlent</p> <p>9 ENCORE UNE « NUIT TERRIBLE »</p>

Pages 55 à 101. Les événements en France. Reportages : Jean-Claude Damamme, Jean Durieux, Marc Kuznie, Jean Lagache, Georges Ménager, René Sicart, Jean Taousson. Photos : Daniel Camus, Charles Courrière, Jack Ganofalo, Patrice Habans, André Lefèvre, Michel Le Tac, Philippe Le Tellier, Jean-Claude Sauer, Jean Tessoyne, René Vital, Georges Beutler, J.-C. Deutch, Bernard Jourdes, Georges Malet, Michel Piquemat, Gérard Wurtz.



Paris Match n°998 du 15 juin 1968, sommaire.

Paris Match n°998 du 15 juin 1968, p. 55.

de point de comparaison à la « révolte étudiante »²¹⁷. Un parallèle significatif dans un moment où les légitimités présidentielle et gouvernementale sont remises en cause. Le n°998 du 15 juin mobilise aussi cette référence politique dans le choix de sa maquette. La couverture reprend en effet la construction graphique du numéro consacré à « La Rébellion d'Alger » en 1961, à savoir un large bandeau noir sur lequel s'affiche le titre en capitales accompagné d'une photographie noir et blanc²¹⁸ (figures p. 392-393).

La similitude formelle génère un rapprochement entre ces événements que les titres soutiennent également. Dans ce numéro du 6 mai 1961, la rédaction de *Paris Match* annonce qu'elle propose des images et une lecture historique du putsch sous la forme d'une rétrospective : « Ce que vous n'avez pas pu voir. Un témoignage pour l'histoire. De l'aube du putsch au soir de la reddition. La Rébellion d'Alger ». La tentative manquée de coup d'état par une partie des militaires de carrière de l'armée française en Algérie fin avril 1961 est désormais surnommée « le putsch des Généraux » ou le « Putsch d'Alger ». Le terme « rébellion », discutable d'un point de vue historique mais choisi pour cette couverture en 1961, favorise le rapprochement idéologique – et non plus seulement formel – mis en place entre la tentative de putsch et les événements de Mai 68, présentés sous l'angle de la révolte et de l'insurrection. Un tel rapprochement par l'image n'est pas anodin dans la mesure où cette mise en page n'a été utilisée que deux fois auparavant, en 1959 et 1960. On ne retrouvera cette maquette de Une ni avant ni après le numéro du mois de juin 1968. En 1959, la Une renvoyait à l'accident de Frejus, lors de la rupture du nouveau barrage de Malpusset ; le numéro de 1960 renvoyait au tremblement de terre d'Agadir (29 février 1960)²¹⁹. Tous deux couvrent donc deux catastrophes naturelles de très grande ampleur, particulièrement spectaculaires et qui ont marqué les esprits (figures p. 395).

Ces rapprochements font ainsi de la guerre d'Algérie et de Mai 68 deux épreuves – rendues équivalentes par la similitude de leur traitement photo-journalistique – auxquelles le pouvoir gaulliste est confronté. En pages intérieures du n°998, l'unique reportage qui accompagne les cinquante pages

217 Titre du n°997 du 18 mai 1968.

218 Cette maquette de couverture est utilisée à deux autres reprises.

219 Au début comme à la fin des années 1960, une photographie de couverture en noir et blanc est très rare. Ce traitement n'est pas non plus spécifique à certains sujets, la guerre d'Algérie par exemple.

consacrées aux événements du printemps 1968 et qui rend compte de l'assassinat de Robert Kennedy propose, dans ce contexte, la version tragique de ces « rébellions » auxquelles le pouvoir politique est confronté. Textes, maquette et images ne font qu'un dans l'élaboration d'un récit partisan des événements.

Le noir et blanc de la photographie de couverture confirme cette assise formelle du récit proposé car pour le magazine, elle relève d'un usage rarissime qui traduit toujours son insistance sur la dimension historique des événements médiatisés.

b. Une photographie noir et blanc en couverture

La photographie choisie représente une barricade : le photographe est derrière celle-ci avec les étudiants, un peu au-dessus d'eux en légère plongée, ce qui lui permet de donner de la profondeur de champs à son image. Au second plan, on reconnaît la silhouette d'une rangée de CRS (casques et boucliers). Entre les deux, la rue est parsemée de pavés lancés avec un nuage de fumée sur la gauche du cadre. Il fait nuit : le grain de la photographie est assez gros, les lampadaires allumés font des taches blanches dans l'image qui est plutôt contrastée dans l'ensemble. Comme annoncé, le magazine reprend son récit là où il l'avait interrompu dans le numéro précédent, à savoir aux « barricades ».

Depuis ses débuts, la très grande majorité des photographies choisies et publiées en Une de *Paris Match* sont en couleur. Le recours au noir et blanc en couverture est rare et s'accompagne d'un ton solennel : les numéros concernent alors en général des sujets dont l'importance historique est soulignée par ce traitement formel et cette proposition éditoriale²²⁰. En 1968, trois numéros ont une photographie de Une en noir et blanc : le n°1018 du 9/11/1968 « 1918 histoire d'une victoire » ; le n°1021 du 30/11/1968 « Le défi du Général » ; et, entre ces deux numéros, le n°998 du 15/06/1968 « Les Journées historiques – Des barricades aux élections ».

220 Pour voir et retrouver des couvertures de *Paris Match* à l'époque :

http://paiement.parismatch.com/commande_numero/journal_commander.php?texte=1968&separ=OR&encadrement=%3D&champs0=05%2F08%2F2008&x=0&y=0 (lien désormais inactif).

Voir aussi le moteur de recherche des anciens numéros de *Paris Match* :

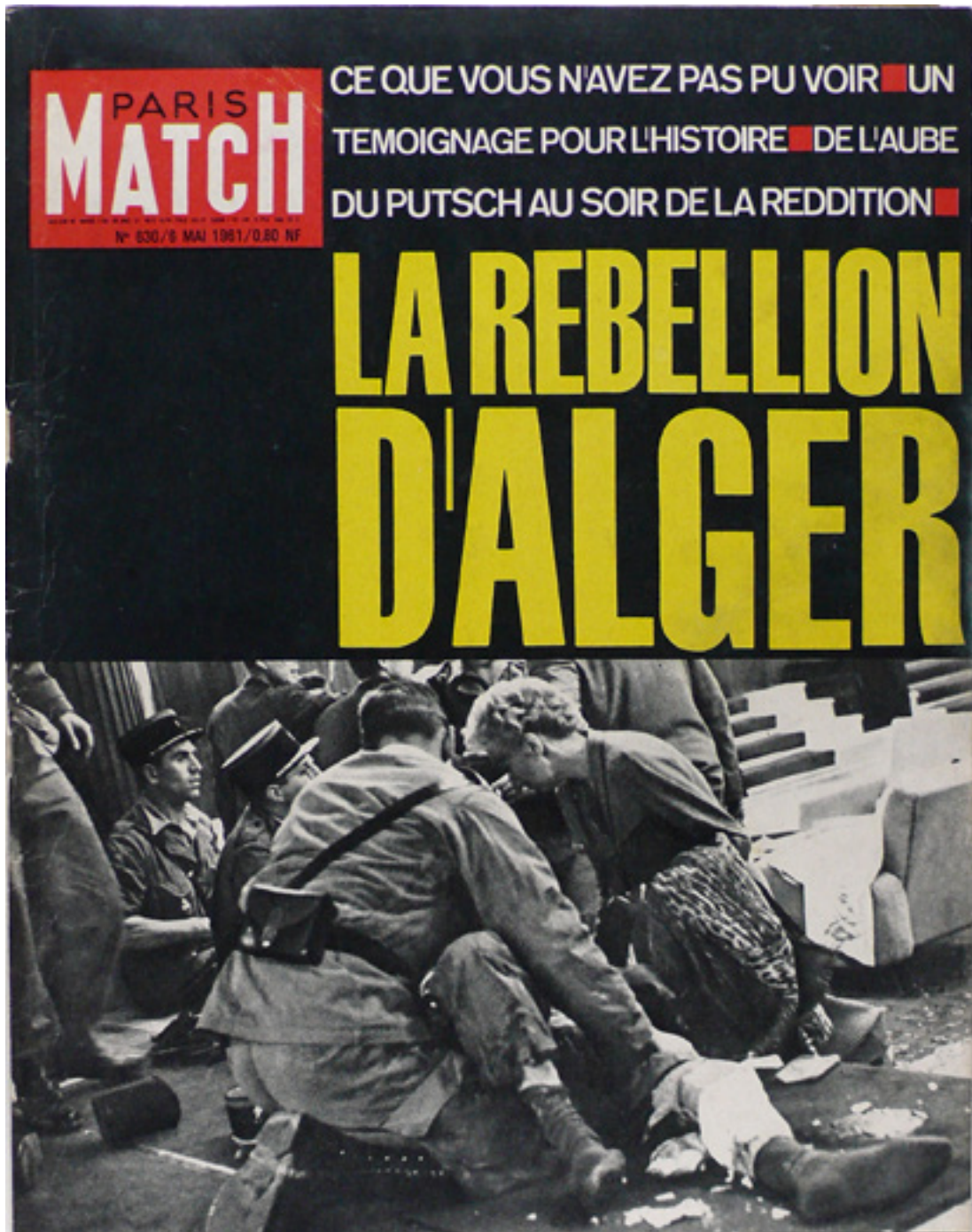
<http://anciensnumeros.parismatch.com/an/search>.

PARIS
MATCH
n° 998 15-22 JUIN 1968 47

**LES JOURNÉES HISTORIQUES
DES BARRICADES AUX ELECTIONS
TOUTES LES PHOTOS**



Paris Match n°998 du 15 juin 1968.



Paris Match n°630 du 06 juin 1961.

À titre de comparaison, en 1967, trois numéros de *Paris Match* ont une photographie de couverture en noir et blanc : le retour de Jackie Kennedy juste après l'assassinat de son mari ; les quatre hommes politiques phare du deuxième tour des élections législatives de 1967 en France ; « La mort de Staline racontée par sa fille ». Et deux numéros de l'année 1966 en bénéficient : le n°910 titré « La bataille d'Angleterre, un grand récit historique » et le n°920 intitulé « le mystère Kennedy ».

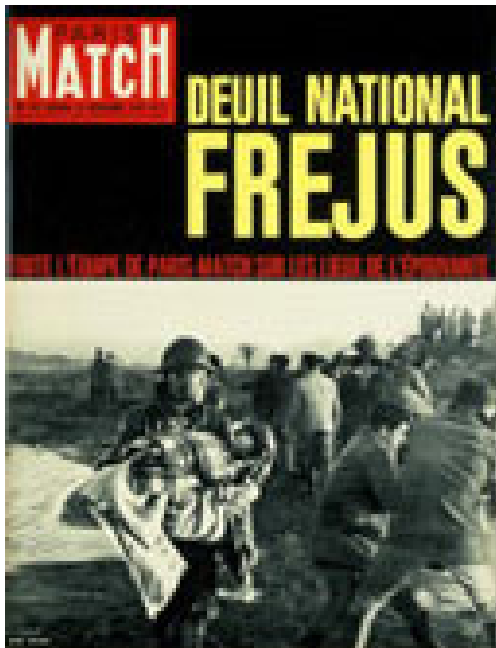
En 1969, toutes les couvertures de *Paris Match* sont en couleur. Deux Unes consacrées à l'exploit de l'homme qui a marché sur la lune jouent sur l'ambiguïté. La couverture du troisième numéro consacré par le magazine au même sujet est explicitement en couleur (figures p. 396-397).

Il faudra attendre le n°1369 du 23/08/1975, soit plus de six ans, pour retrouver une photo de couverture en noir et blanc : « Portugal, nos reporters racontent » ; et la même année le n°1376 titré « Peut-on laisser mourir la presse ? ».

Le n°998 est, par ailleurs, le seul numéro de *Paris Match* annonçant un reportage ou un dossier sur les événements dits de Mai 68 qui propose une photographie de couverture en noir et blanc. Le numéro spécial consacré aux vingt ans des événements en 1988 utilisera la photographie noir et blanc surnommée la « Marianne de 68 », prise par le photographe Jean-Pierre Rey²²¹. Cependant, elle relève alors d'un autre usage de l'image. Dans le premier cas, il s'agit de l'usage d'une photographie noir et blanc de reportage qui souhaite rendre compte de l'événement dans le vif de son actualité. Dans le cas de la date d'anniversaire, la photographie est choisie pour ce qu'elle est devenue, à savoir une icône de Mai 68 : une image symbole dont le contenu « documentaire » n'est plus la première vertu.

Inscrit dans cette généalogie formelle du magazine, le noir et blanc imposé lors de la conception du numéro de la mi-juin 1968 à la rédaction de *Paris Match* prend sens : non plus être perçu comme une contrainte technique, il devient une forme opportune pour la rédaction dans sa mise en récit des événements.

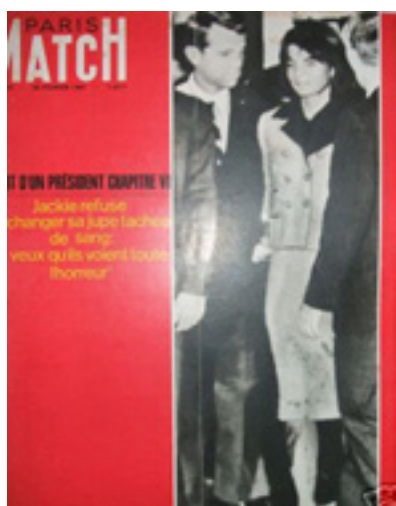
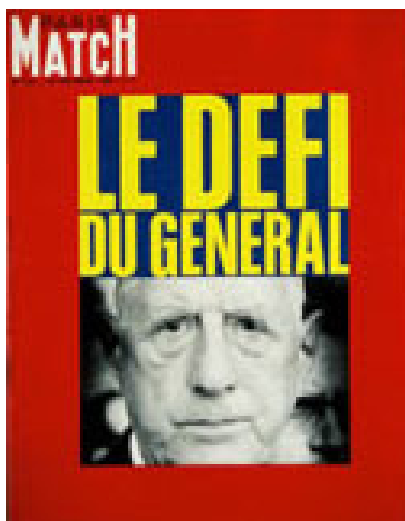
221 Cf. partie II chapitre 6.



Paris Match n°557 du 12 décembre 1959

Paris Match n°570 du 12 mars 1960

Paris Match n°565 du 6 février 1960 Alger.



Paris Match n°1018 du 09 novembre 1968 ; n°1021 du 30 novembre 1968 ; Paris Match n°933 du 25/02/1967 ; n°936 du 18 mars 1967 ; n°962 du 16 septembre 1967. n°910 du 17 septembre 1966, n°920 du 26 novembre 1966



Paris Match n°1058 du 16 août 1969 ; n°1076 du 20 décembre 1969 ; n°1072 du 22 novembre 1969 ; Paris Match n°1369 du 23 août 1975 ; Paris Match n°1376 du 11 octobre 1975 ; Paris Match n°2036 du 7 juin 1988.

c. Reléguer Mai 68 à l'Histoire par la forme magazine

L'élaboration du n°998, par le choix d'une rétrospective sur cinquante pages, correspond à une réaction éditoriale pragmatique à un ensemble d'impératifs. Elle permet d'utiliser le matériel photojournalistique qui s'est accumulé pendant les semaines d'interruption. Elle autorise une mise en récit historique d'événements contemporains qui propose, comme un aboutissement logique, la confirmation du Général de Gaulle dans ses fonctions. Enfin, elle permet de donner un sens à la contrainte formelle du traitement noir et blanc, imposé à la rédaction par les grèves d'imprimerie. Inhabituel pour *Paris Match*, le noir et blanc de ce numéro spécial « Mai 68 » devient, dans cette construction de l'actualité, la couleur de l'Histoire. La photographie en Une exceptionnellement noir et blanc inscrit ce numéro, dès sa couverture, dans la lignée de quelques numéros précédents, en une forme éditoriale ponctuellement utilisée par le magazine. Une même construction n'aurait pas fonctionné dans *L'Express* ou *Le Nouvel Observateur*, habitués à l'usage exclusif d'une iconographie noir et blanc.

Quand il reparaît le 15 juin, le magazine reprend le récit d'événements dont le statut dans l'information a changé : actualités à la mi-mai, ils sont à la mi-juin des événements du passé. La lecture rétrospective des événements du printemps 1968, racontés comme terminés, traduit – et défend – les intentions éditoriales du magazine qui soutient le Général de Gaulle à la veille du premier tour des élections législatives de juin. L'ensemble est porté par un traitement formel en noir et blanc, perceptible dès la Une. Le numéro dans son entier relègue ainsi les événements du printemps 1968 dans le passé : au 15 juin, Mai 68 est déjà passé à l'Histoire. La contrainte du noir et blanc, a priori fragilisante pour le magazine, s'est transformée en atout éditorial et ce dysfonctionnement ponctuel est devenu l'indice du travail de mise en forme de l'information par la rédaction du magazine.

La collision entre les mouvements sociaux du printemps 1968 et leur médiatisation perturbe la publication des titres en presse. Elle en bouleverse aussi la mise en forme, particulièrement en presse magazine. Ce faisant, elle met en évidence ce travail de mise en forme toujours à l'œuvre dans la médiatisation de l'actualité et rend visible ce qui a vocation à ne pas être vu : l'ensemble du travail éditorial de la presse d'information, élaboration médiatique narrative

et formelle, dans laquelle il importe de restituer leur place aux images²²².

En engendrant une situation à laquelle les rédactions doivent faire face, cette collision impromptue permet de dépasser le seul point de vue de l'objet publié (la réception d'un objet fini) et de comprendre des mécanismes de production caractérisés par leur pragmatisme, qui conditionnent – et que conditionnent – aussi la gestion des images par les rédactions.

« Le développement de l'illustration photographique dans la presse relève de la décision d'acteurs prise à un moment et dans un lieu précis, au risque de perdre la place acquise dans un marché. Autant de paramètres qui donnent aux hachures de la gravure et au réseau de points de la similitravure une dimension culturelle. L'histoire de l'illustration photographique ne relève pas du modèle de l'invention, mais plutôt *d'une pragmatique de l'information visuelle qui associe les expérimentations techniques avec les attentes du public dans le cadre d'une économie de marché par définition concurrentielle*²²³. »

Les entreprises médiatiques fonctionnent sous la forme de réponse à des situations, qui peuvent conduire à l'invention de *formes* médiatiques nouvelles²²⁴. L'ensemble du n°998, fort de sa cohérence éditoriale redoutable²²⁵,

222 Que les mouvements sociaux aient affecté la presse pendant les événements du printemps 1968 est connu ; de même que l'impact des mouvements de grèves dans les dysfonctionnements des imprimeries. C'est toutefois à la dimension écrite principalement que sont posées les questions de prise de position idéologique, réduisant la presse au texte et renvoyant les images à la télévision ou aux affiches. Cf. Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010). Chapitre 5 : « Grandeur gaulliste et consommation de masse » (p. 192-242), « La presse écrite en 1968 : le printemps de l'engagement » (p. 233). À un panorama de différents positionnements de titres des journaux (considérés sous les angles politiques et idéologiques), succède le récit d'ouvriers des imprimeries en grève. (p. 234-235).

223 Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1903)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. p. 23. Je souligne.

224 Thierry GERVAIS, *op. cit.* p. 478. « Il faudrait également poser la question de l'équilibre qui s'établit entre l'importance d'un fait d'actualité et sa représentation. Les exemples du centenaire d'Eugène Chevreul, de la guerre russo-japonaise ou du procès de Dreyfus montrent que *le travail de médiation s'est adapté à l'actualité. Dans quelle mesure l'événement intervient-il sur le renouvellement des formes de l'information?* ». Je souligne.

225 Un encart aux côtés du sommaire du n°999 évoque les difficultés auxquelles la rédaction a dû faire face : « Paraissant après une longue absence de quatre semaines, et malgré des difficultés techniques encore considérables, notre numéro de la semaine dernière a connu un succès sans précédent. En dépit de notre énorme tirage, nous n'avons pu satisfaire toutes les demandes ; nous nous en excusons auprès de nos fidèles lecteurs. Nous remercions nos amis dépositaires, sous-dépôtaires, marchands de journaux des villes de province pour la coopération qu'ils nous ont apportée dans notre effort de mise en place de « Paris-Match ». À Paris, malgré la grève des marchands de journaux, « Paris-Match » a enregistré une vente record. Nous en sommes redevables au dévouement des bibliothécaires des gares et du métro et au dynamisme des étudiants transformés en étonnants vendeurs de journaux. ».

contredit alors le discours – et le regard porté sur son travail – de la rédaction, qui maintient pourtant: « Dès sa naissance, « Paris-Match » a conçu une grande ambition. Tenant à l'écart la démagogie du sexe et du sang, celle de faire un magazine de haute culture apportant aux couches profondes de la France *une image fidèle et noble du monde*²²⁶. ». Ces déclarations, caractéristiques de la vulgate professionnelle, discutent l'image photographique en l'isolant systématiquement de son contexte éditorial, en la coupant de son usage et persiste à attribuer une valeur de document aux photographies – pour l'actualité comme pour l'histoire (archive) – en les définissant comme des entités autonomes. L'analyse du traitement par *Paris Match* des événements de Mai 68 montre, au contraire, que le traitement de l'information relève d'intentions précises, perceptibles dans la narration choisie, à son tour portée par des intentions graphiques.

« Toutes les photos », titre le n°998 du 15 juin 1968 de *Paris Match*. La rédaction du magazine ne parle pas de l'impératif technique, accidentel et contraignant, à l'origine du traitement formel qu'elle propose des événements : elle l'assume en le faisant fonctionner avec l'ensemble des autres décisions présidant à la conception du numéro. Choix par défaut, il rend alors perceptible la complexité d'un ensemble : le magazine. L'iconographie accidentellement noir et blanc devient l'un des éléments qui ratifient et portent, au sein d'une construction complexe – textes, images et maquette –, une interprétation idéologique des événements. L'antithèse couleur/noir et blanc apparaît comme un symptôme des choix du récit médiatique. En les racontant sous la forme d'un récit rétrospectif bien ordonné, déjà commémoratif et porté par une iconographie et une forme lisibles dans un tel contexte comme historicisantes, c'est la *forme magazine*²²⁷ *tout entière de ce numéro de Paris Match* qui renvoie Mai 68 dans les filets de l'Histoire.

« Toutes les photos », à connaître et à garder en mémoire sur « Mai 68 », pourrait-on ajouter. Ce récit des événements ramenés à une révolte étudiante, à savoir un face à face entre les forces de l'ordre et les jeunes, au mois de mai 1968 et principalement à Paris (notamment dans le quartier latin), dont l'impact minimisé est relégué dès la mi-juin au passé, rejoint les poncifs souvent répétés et/ou dénoncés quant au récit historique des événements du

226 *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968, p. 3. Je souligne.

227 André GUNTHER, Thierry GERVAIS, « Les images publiques ont une histoire », *Études Photographiques* n°20, éditorial « La Trame des images. Histoires de l'illustration photographique », juin 2007, p. 2-3. <https://etudesphotographiques.revues.org/894>.

printemps 1968. Proche d'un album souvenir des événements, quel impact, quelle persuasion et quelle pérennité une forme médiatique à l'efficacité formelle si cohérente, portée ici par le magazine d'actualité français le plus important et le plus influent de l'époque, peut-elle effectivement avoir sur l'interprétation de ces événements historiques ?

Mai 68, au croisement de plusieurs points nodaux d'histoires – histoire de la photographie, histoire des médias, histoire culturelle, histoire – permet sans aucun doute de mesurer, d'une part, combien l'image est constitutive du média magazine et d'une publication, au même titre que le texte ; et d'autre part, l'impact de la forme médiatique globale dans la proposition d'un récit des événements historiques. L'aspect particulier de la médiatisation de ces événements par la presse magazine ne rendant que plus efficace la contestation par cette étude de cas :

« À partir d'expériences dissemblables et travaillant sur des thèmes de recherche très différents, les deux auteurs de ces lignes ont été conduits à reconnaître l'importance décisive de ces traces, de ces indices, *de ces lapsus qui troublent en la désorganisant la surface de la documentation*. [...] Mais l'« exceptionnel normal » peut avoir une autre signification. Si les sources taisent et/ou déforment systématiquement la réalité sociale des classes subalternes, un document vraiment exceptionnel (c'est-à-dire statistiquement infrequent) peut être beaucoup plus révélateur que mille documents stéréotypés. Comme l'a montré Kuhn, les cas marginaux mettent en cause l'ancien paradigme et aident du même coup à en constituer un nouveau, mieux articulé et plus riche. Ils fonctionnent donc comme les traces ou les indices d'une réalité cachée et qui n'est généralement pas saisissable à travers la documentation²²⁸. »

Au contraire d'une photographie document des événements, la médiatisation de Mai 68 en 1968 montre que son usage illustratif, qui la met au service d'une narration choisie, domine la presse magazine. L'objectivité revendiquée par ce média s'en trouve malmenée et son rôle « historique » déplacé. Qu'en est-il alors de ces autres images photographiques – images célèbres désignées par le terme « icônes » – par le biais desquelles aussi, le photojournalisme revendique son rôle dans l'Histoire ?

228 Carlo GINZBURG, Carlo PONI, « La Micro-histoire », *Le Débat* n°17 décembre 1981 (1979), p. 133-136. <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>.

CHAPITRE 6.

LES IMAGES CÉLÈBRES DE MAI 68 : DES IMAGES POUR L'HISTOIRE OU PAR L'HISTOIRE ?

Il est désormais commun de désigner par le terme « icônes » les images les plus célèbres du photojournalisme. La profession a adopté ce terme depuis quelques années et construit son histoire autour de ces grandes images comme autant de repères clés de son importance pour l'Histoire. Cependant, il n'existe pas de définition précise de ce terme dans ce contexte. C'est par l'usage (les occurrences et la façon dont il est mobilisé dans le contexte photojournalistique) qu'il est possible de dégager les caractéristiques reconnues dans une photographie reconnue comme icône. Dans la vulgate professionnelle, elle est la forme la plus accomplie et l'idéal iconographique de la profession²²⁹. Pourtant, cette représentation, parfaitement aboutie pour un événement et sublimée par le milieu professionnel, conteste paradoxalement la notion de document initialement associée aux photographies de news. L'icône s'affirme, en effet, par sa puissance – symbolique, synthétique et narrative – et s'impose d'elle-même, immédiatement repérée par le photographe puis l'éditeur tant son caractère exceptionnel est une évidence²³⁰. Elle est republiée ensuite au titre d'archive selon la même évidence. Elle circule alors massivement, au sein du journalisme comme en dehors du contexte photojournalistique : sur d'autres supports culturels (couvertures de livre, reportages TV, affiches, voire T-Shirt, mugs, etc.) ou sous de multiples formes

229 Le terme « icône » est aussi employé pour désigner certains photographes dont l'immense talent est systématiquement souligné, s'imposant naturellement par leur génie ; l'exemple type étant Robert Capa.

230 Cf. Audrey LEBLANC, « Petite rhétorique de l'image médiatique », Le Clin de l'œil, Culture visuelle, 18 mars 2011. <http://clinoeil.hypotheses.org/1116>. Dans le jargon, « la bonne photo » désigne certaines images qui, pour des raisons journalistiques d'information ainsi que pour leurs qualités formelles à l'efficacité certaine, se détachent naturellement des autres. L'icône est d'abord une « bonne photo » et, à ce titre, est publiée dans le flux des actualités.

dites appropriatives (image remixée, détournée, parodiée, etc.). Connue de tous, elle fait l'objet de multiples remobilisations qui sont autant de signes de son caractère exceptionnel et s'impose à la mémoire collective des événements²³¹. Ces images (et ces photographes) sont de fait très récompensés par les prix les plus prestigieux de la profession (*World Press Photography* et prix Pulitzer) et lors des festivals (Visa pour l'image, *World Press Photography*). Si bien qu'icônes et valorisation de la profession se confondent souvent en un cercle vertueux qui fait des icônes les photographies primées quand les photographies primées deviennent elles-mêmes des icônes.

Les événements dits de Mai 68 sont souvent synthétisés par (l'une de) trois photographies aujourd'hui célèbres – ces « icônes » de Mai 68 ayant fait l'objet de très nombreuses publications au cours de ces quelques quarante-cinq années.

Ce chapitre revient sur la représentation des événements de mai-juin 1968 par de telles images. L'analyse de leur médiatisation à travers ces trois photographies remarquables qui les représentent – voire les symbolisent – impose alors de questionner l'idée d'une publication immédiate et en bonne place dans la presse magazine d'information. Au-delà des éléments proposés par différentes théories qui se sont penchées sur l'analyse des images célèbres du photojournalisme, l'observation de leur gestion en 1968 conduit à prendre en compte la circulation de ces images²³² au cours du temps pour cerner au mieux leur importance et en comprendre les ressorts.

231 Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967 (1^{ère} édition, 1950).

232 Et dans la mesure du possible sur les archives de leur production : cf. Partie II chapitre 4, pour celle de l'étudiant pourchassé le 6 mai 1968 par Gilles Caron.

A. Publications des images célèbres de Mai 68 en 1968

1. L'absence « d'icône » de la « nuit des barricades »

Les trois principaux hebdomadaires d'actualité en 1968 consacrent pour la première fois leur Une aux événements sociaux, photographie à l'appui, dans leur numéro de la mi-mai. Les Unes du *Nouvel Observateur* n°183 du 15 mai, du *Paris Match* n°997 du 18 mai et de *L'Express* n°882 du 13 mai 1968, publiés à la même période par rapport aux événements eux-mêmes, traduisent une réaction médiatique synchrone de la part de ces trois hebdomadaires.

La nuit du 10 au 11 mai dans le quartier latin à Paris dégénère. Le 11 mai, l'ordre de grève générale intersyndicale est avancé pour le 13 mai. La mobilisation principalement étudiante n'a cessé de s'amplifier et de se radicaliser depuis le début du mois de mai 1968 et la violence – racontée par radio – de la nuit du 10 mai marque un seuil critique²³³ : elle est surnommée « première nuit des barricades ». Ces faits nocturnes spectaculaires font réagir la presse en générale, en particulier la presse magazine d'actualité qui lui consacre alors ses Unes, leur conférant ainsi le statut d'événements. Pourtant, ce ne sont pas des photographies de ce moment critique qui sont utilisées pour construire ces Unes : chacun des trois hebdomadaires choisit une photographie d'étudiants manifestants en plein jour. Ce décalage entre ce qui « fait monter » l'information en Une et l'image attendue – une photographie des barricades nocturnes – s'énonce dans les titres choisis, indicateurs du récit construit par les rédactions – celui d'un face à face entre les jeunes et l'ordre²³⁴.

De son côté, la presse quotidienne prend acte de ces échauffourées et pointe rapidement les barricades. *Le Figaro* du samedi et dimanche 11 et 12 mai 1968 titre en Une : « Après un début de manifestation calme **Barricades cette nuit au quartier latin** ». L'Humanité titre « nuit dramatique » sans le terme « barricade » dans son édition du 11-12 mai. La rédaction l'utilise en intertitre

233 Ingrid GILCHER-HOLTEY, « La nuit des barricades », *Sociétés & Représentations* n°4, 1997, CREDHESS, p. 165-184 [numéro dirigé par Véronique Nahoum-Grappe avec la collaboration de Myriam Tsikouna : La Nuit].

234 Cf. Partie II chapitre 5.



Le Figaro du 11-12 mai 1968. L'Humanité du 11 mai 1968, édition spéciale : Une, page intérieure et édition spéciale (Barricades en intertitre). Le Figaro du 25 et 26 mai 1968.

– « Barricades » – dans son édition spéciale « Halte à la répression », d'un feuillet recto verso²³⁵.

Dans son édition du samedi 11 mai, *Le Parisien* titre, au centre de sa Une : « 160.000 étudiants (de l'Académie de Paris) attendent impatiemment la fin des manifestations organisées par les « agitateurs et provocateurs » dénoncés par M. Peyrefitte ». Un filet, coincé entre les autres titres et les photographies qui accompagnent ces derniers²³⁶, annonce, sans photographie : « *Nuit de barricades* au Quartier Latin que la police dégage aux gaz lacrymogènes (voir la dernière page) ». C'est en effet en dernière page²³⁷ que cette information est traitée sur la quasi totalité de la page, sans photographie d'actualité. L'unique photographie de cette page correspond à une publicité pour Renault 4 décapotable : la « plein air »²³⁸. Une seconde version de cette dernière page du *Parisien* du 11 mai titre « Étudiants : toujours pas d'apaisement », sans photographie non plus. L'expression « nuit de barricades » se généralise par la suite rapidement : la rédaction de *Life* l'utilise dans son édition du 24 mai 1968 pour le titre de sa double page ; *Paris Match* intitule son édition spéciale du 15 juin : « Les journées historiques : des barricades aux élections. Toutes les photos²³⁹ » ; *Le Figaro* sous-titre « Redoublement de violence au Quartier Latin Plusieurs milliers de jeunes retranchés derrière une vingtaine de barricades en pavés » dans son édition du samedi dimanche 25 et 26 mai ; Philippe Labro, à l'automne 1968, intitulera son livre édité avec des photographies de l'agence Gamma, *Les Barricades de mai*.

Dans les fichiers d'indexation des agences, on trouve chez Apis une occurrence du terme « barricades » pour des films de Jack Burlot pris le 10 mai 1968²⁴⁰. Il n'est pas utilisé pour les films enregistrés au 24 mai. À Gamma, les

235 Ces intertitres dessinent un récit linéaire des événements : « La marche sur le Quartier Latin » « Barricades » « L'assaut policier » « Incendies ».

236 Aucune photographie de la Une ne porte sur les événements du Quartier latin.

237 p. 14.

238 Sous-titres : « étudiants et ouvriers mardi prochain » ; « des lycéens dans la rue » ; « une nouvelle question orale au gouvernement » ; « la Fédération de la gauche demande la création d'une commission parlementaire d'enquête sur les incidents du Quartier Latin » ; « manifestations sur la voie publique » ; « Entretien Joxe-Fouchet » [qui assure l'intérim du Premier Ministre].

239 *Paris Match* n°998.

240 Apis : que ce soit au mot-clé « manifestation » ou au mot-clé « étudiant », le terme « barricades » est utilisé pour les films du 10 mai mais pas pour ceux du 24 mai. Pour le 10 mai 1968 : « manifestation ; étudiants - 10-05-68 - Burlot - 33 925 à 928 ». Puis, « barricades ;



Photographies des barricades du 10-11 mai 1968, Paris par : Bruno Barbey ; Jean-Pierre Rey ; Göksin Sipahioglu.

cahiers d'enregistrement indiquent l'usage du mot « barricades » pour le 10 et pour le 24 mai²⁴¹.

Il existe, en effet, peu de photographies de la nuit du 10 au 11 mai. Jean-Pierre Rey²⁴², Bruno Barbey ou Göksin Sipahioglu en ont pris quelques unes aujourd'hui visibles. Ces photographies nocturnes, très sombres ou marquées par la lumière du flash, restent assez peu lisibles²⁴³. Alors que Bruno Barbey (Paris Match) ou Jean-Pierre Rey (Le Nouvel Observateur) voient leurs photographies régulièrement publiées dans la presse magazine, leurs images de cette nuit-là sont peu voire pas publiées. Les pages intérieures confirment que les quelques photographies prises pendant les « barricades » sont confuses, peu lisibles, pas assez graphiques et souvent centrées non pas sur les « étudiants » ou les « révoltés » mais sur les policiers plus ou moins nettement dépassés par les événements. Ces photographies ne permettent pas de « raconter » un duel, ni de saisir avec clarté la situation²⁴⁴ (figures p. 407).

Le Nouvel Observateur propose en page intérieure une photographie unique de la nuit du 10 mai en un choix d'image qui rejoint celui de la presse quotidienne d'alors. Paris Match s'y essaiera une seconde fois à la mi-juin en proposant alors une photographie nocturne qui joue la figure du face à face ou du duel : plutôt médiocre, elle ne porte cependant pas cette Une de manière très convaincante.

Alors que les événements sont spectaculaires, susceptibles de produire des images à fort potentiel symbolique et convoquent un imaginaire puissant, redoublé par leur surnom « nuit de barricades »²⁴⁵, le photojournalisme n'en

étudiants - 10-05-68 - Burlot - 33 933-934 ». Pour le 24 mai 1968 : « manifestation étudiante dégâts au quartier latin 24-05-68 Haillet 34 118-119 ».

241 Pour le 10-11 mai : « Mallet manif du 10 au 11 mai » ; « Bon/ Bur *Barricades* » sur 8 films. Pour le 24-25 mai : « Car manif 24 mai » + « MAL Barricades » (1 film). Puis nombreux films enregistrés sur les manifestations du 24 mai, avec différents photographes, et de nouveau « MAL Manif Barricades ». Abréviations qui correspondent aux trois premières lettres des noms des photographes et renvoient à Mallet, Bonnotte, Bureau et Caron.

242 Galerie Codhos, http://www.mai-68.fr/galerie/cat.php?val=19_04+evenements+des+10+11+mai

243 Certaines prises par Göksin Sipahioglu ont été « récupérées » grâce aux technologies numériques. Elles n'étaient pas exploitables en argentique.

244 *L'Express* publie en couverture comme en pages intérieures des photographies du 6 mai 1968 uniquement.

245 Alain CORBIN, Jean-Marie MAYEUR (dir.), *La Barricade*, Publications de la Sorbonne, 1997



Paris Match n°997 du 18 mai 1968 ; Le Nouvel Observateur n°183 du 15 mai 1968. Un CRS franchit une barricade le 24 mai 1968, photographie de Gilles Caron. Archives Fondation Caron.

produit pas d'image médiatiquement viable. Celles qui lui sont parfois associées aujourd'hui datent de la nuit du 24-25 mai, dénommée « seconde nuit de barricades » ; notamment celle d'un CRS qui franchit une barricade prise par Gilles Caron, par exemple.

LA photographie de la fameuse « première nuit des barricades » de Mai 68 n'existe pas.

2. Trois images célèbres de Mai 68 en 2008

« En France, deux portraits ont acquis le même statut d'image historique et d'emblème : celui que réalise Gilles Caron d'un inconnu jusqu'alors, Daniel Cohn-Bendit, rouquin goguenard toisant, le 6 mai 1968, un policier devant une porte de la Sorbonne, avant la réunion du conseil de discipline de l'Université de Paris. L'autre est surnommé la « Marianne de Mai 68 » : Caroline de Bendern, photographiée par Jean-Pierre Rey, perchée sur les épaules de Jean-Jacques Lebel, brandit, le 13 mai 1968, lors de la manifestation parisienne le jour de la grève générale, un drapeau vietnamien²⁴⁶. »

Les événements de Mai 68 en France sont en effet particulièrement connus pour et par trois photographies. Elles se détachent par leur forte présence quand il s'agit de représenter les événements : le face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS, la surnommée « Marianne de Mai 68 » et un étudiant pourchassé dans la nuit par une matraque dans le Quartier latin. Ces images sont restées dans les mémoires et sont parfois attachées au nom d'un photographe désormais célèbre²⁴⁷. D'après la vulgate professionnelle, elles appar-

[Actes du colloque organisé les 17, 18 et 19 mai 1995 par le centre de recherche en Histoire du XIX^{ème} siècle et la société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^{ème} siècle.]. Plus particulièrement dans cet ouvrage, les textes de Alain CORBIN, « Préface », p. 7-30 ; Mireille HUCHON, « Petite histoire du mot barricade », p. 43-53 ; Jean-Claude CARON, « Aux origines du mythe : l'étudiant sur la barricade dans la France romantique (1827-1851) », p. 185-196 ; Danielle TARTAKOSWKY, « 1919-1968_ Des barricades ? », p. 455-467 ; Pierre GAUDIN et Claire REVERCHON, « Une image renversée : les photographies des barricades de la Commune », p. 337-340.

246 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2008. p. 142.

247 « Gilles Caron, auteur de la plus célèbre des photographies de Mai 68 : elle montre devant le porche de la Sorbonne, Daniel Cohn-Bendit défiant de son sourire et de son regard malicieux un garde mobile lourdement casqué, impassible, muet. » (p. 391) [...] « Le 6 mai dans la nuit, rue du Vieux-Colombier, Gilles Caron a saisi la course-poursuite d'un gendarme, sa longue matraque (le bidule) tendue vers un étudiant qui tente de fuir la violence ordinaire



Le face à face entre Daniel Cohn-Bendit et un CRS, le 6 mai 1968, photographie de Gilles Caron. La surnommée Marianne de 68, photographie de Jean-Pierre Rey, le 13 mai 1968. L'étudiant pourchassé, photographie de Gilles Caron, le 6 mai 1968.

tiennent à notre mémoire collective au nom du lien qu'elles entretiennent avec les événements de Mai 68, qu'elles synthétisent parfaitement : du conflit duel et brutal entre les forces de l'ordre et les étudiants en un face à face de cet ordre rigide et réactionnaire avec l'insolence culotée de la jeunesse et une interprétation des événements comme un mouvement de libération et de révolution des mœurs. Les multiples occurrences de ces photographies et leur intense circulation confirment et certifient leur statut d'icônes pour Mai 68 : nombreuses publications en presse, présence sur les jaquettes de livres ou comme images muettes en fond de plateau TV lors d'émissions, ou encore dans les manuels scolaires²⁴⁸,...

La confrontation de ces constats de 2008 avec leur statut d'images d'actualité en 1968 s'impose pour discuter le statut de représentations historiques des événements de Mai 68 de ces images. Nous l'avons vu, une approche historique des images requiert d'avoir accès à plusieurs archives (du photographe, de l'agence, des magazines). Le choix de l'image quand les événements faisaient l'actualité de la presse magazine au printemps 1968 peut alors être documenté. L'analyse des archives, collectées et mises à disposition par la Fondation Gilles Caron, montre comment une succession de choix complexes conduisent à la sélection répétée de l'image de l'étudiant pourchassé jusqu'à sa publication dans le n°997 de *Paris Match* du 18 mai 1968²⁴⁹. Plusieurs échanges et rendez-vous manqués avec les ayants droits du photographe Jean-Pierre Rey, à qui l'on doit la prise de vue dite « la Marianne de 68 », n'ont finalement pas permis d'aboutir à un travail commun sur ces archives. Le travail s'est alors concentré sur l'analyse des publications et oc-

d'une nuit d'émeute. » (p. 391), Vincent DUCLERT, « L'engagement des photographes : le photojournalisme en action », dans Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 390-394. Il mentionne aussi la dite « Marianne » en p. 392.

Christian DELPORTE, « De l'image à l'icône », dans Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 335-353.

248 « D'une façon générale, la plupart des manuels [scolaires étudiés], à une exception près, traitent de la séquence [Mai 68] dans un dossier spécifique qui privilégie les documents iconographiques, confirmant le rôle d'icônes référentielles de certaines images – les graffitis sur les murs, les forces de l'ordre chargeant ou la photographie de Cohn-Bendit hilare face à un CRS, la première ligne des hommes politiques ceints d'une écharpe tricolore au cours de la manifestation gaulliste du 30 mai à l'Arc de Triomphe », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68, op. cit.*, p. 92.

249 Cf. Partie II chapitre 4. Agence et parcours de l'image. Ce choix est en partie déterminé par l'absence d'une autre image des événements : une photographie lisible du duel violent sur les barricades nocturnes de la nuit du 10 au 11 mai.

currences presse des images. En s'appuyant sur des archives particulièrement fournies pour ce qui est du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS, l'ensemble du chapitre suivant analyse la circulation de cette photographie, permettant d'élargir la réflexion à des processus culturels plus généraux et de plus grande ampleur²⁵⁰.

3. La jeune fille au drapeau vietnamien, 13 mai 1968, Paris, par Jean-Pierre Rey

a. Un événement symbolique : la première manifestation unitaire du 13 mai

Reporter, journaliste professionnel de 1965 à 1995, Jean-Pierre Rey (1936-1995)²⁵¹ a travaillé à la Vie Ouvrière en tant que reporter-photographe indépendant (ou pigiste) de 1965 à 1995 ; au Nouvel Observateur dont il fut salarié de 1972 à 1995 ; et au Canard enchaîné. Comme il est souligné sur le blog qui lui est consacré²⁵², il est particulièrement connu pour sa photographie d'une « jeune fille au drapeau », prise place Edmond-Rostand près du jardin du Luxembourg, entre les places de la République et Denfert-Rochereau à Paris, le 13 mai 1968, lors de la manifestation unitaire parisienne des étudiants et du monde du travail²⁵³. Ce dernier réagit par solidarité avec les étudiants suite aux violences et répressions du 6 mai et surtout de la nuit du 10 au 11 mai. Les syndicats décident ainsi, non sans discussion, d'avancer la manifestation qu'ils avaient prévue pour associer leur mouvement de contestation sociale à celui des étudiants :

250 Cf. Partie III chapitre 7.

251 Site consacré au photographe : <http://jeanpierre-rey.over-blog.com/pages/Histoire-443395.html>.

252 <http://jeanpierre-rey.over-blog.com/>

253 « Le 13 mai [est-il écrit], il photographia la magnifique photographie, "la jeune fille au drapeau" devenue la "Marianne de 68", [...] immédiatement reprise dans la presse nationale et internationale pour illustrer les événements de Mai 68, assimilée au célèbre tableau d'Eugène Delacroix "La liberté guidant le peuple" ». D'autres photographies de Jean-Pierre Rey de cette manifestation : http://www.mai-68.fr/galerie/cat.php?val=20_05+13+mai+manifestation+unitaire.

Plus généralement sur les événements dans leur ensemble photographiés par J.P. Rey, cf. l'exposition sur le site du Codhos à l'occasion des 40 ans de Mai 68 : « Jean-Pierre Rey : un regard sur Mai 68 » :

http://www.mai-68.fr/dossiers/dossiers.php?val=29_jean-pierre+rey+regard+sur+mai+68.

« 13 mai : Les syndicats appellent à la grève générale pour protester contre la "répression policière". Un million de personnes manifestent. Le soir, la Sorbonne est occupée par les étudiants²⁵⁴. ».

L'historiographie récente montre que cette manifestation a eu une forte portée symbolique dans et pour les événements de mai-juin 1968 : elle est la première manifestation unitaire et signe l'entrée dans le mouvement des travailleurs dans toute la France (et non plus seulement à Paris) ; la journée se solde par l'occupation de la Sorbonne par les étudiants ; et son succès est tel qu'il engendre une certaine panique. L'ORTF, au journal du soir, minimise considérablement la mobilisation. La question de la révolution semble se poser.

Sur le blog du photographe, un recensement non exhaustif des occurrences de la photographie de la jeune fille au drapeau dans différentes publications presse à travers le temps – « La Marianne de 68 – Publications »²⁵⁵ – permet de constater qu'elle a été plutôt rapidement publiée dans la presse internationale d'abord (Life Magazine du 24 mai 1968) puis dans la presse nationale (Paris-Match n°998 du 15-22 juin 1968) et dans de nombreuses publications postérieures aux événements.

b. Publications et usages dans la presse magazine française d'actualité en 1968

La photographie de Jean-Pierre Rey est d'abord repérée par la rédaction de Life Magazine, qui la publie dans son numéro du 24 mai 1968²⁵⁶. Elle est en bonne place pour raconter le duel entre les étudiants et les forces de l'ordre françaises, au sein d'une double page qui, sous la forme d'une compilation de photographies en noir et blanc, propose un récit synthétique des événements français.

En effet, pour ce qui est de la presse française en 1968, la photographie de la jeune fille au drapeau vietnamien n'est publiée ni dans *L'Express* ni dans *Le Nouvel observateur*. Dans son numéro qui paraît immédiatement

254 Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *68, Une histoire collective*, Paris, La Découverte, 2008. Chronologie, p. 791.

255 http://jeanpierre-rey.over-blog.com/pages/La_Marianne_de_Mai_68_Publications-433238.html (lien désormais inactif).

256 Numéro en ligne :

http://books.google.fr/books?id=D1UEAAAAMBAJ&pg=PA3&hl=fr&source=gbs_toc&redir_esc=y#v=twopage&q&f=false



Life vol. 64 n°21 du 24 mai 1968. Paris Match n°998 du 15 au 22 juin 1968 p. 60-61, en bas à gauche (3ème double page du reportage).

après la manifestation du 13 mai (n°997 du 18 mai 1968), la rédaction de *Paris Match* ne mentionne pas cette grande journée de grève. Ce premier reportage conséquent qu'elle consacre aux dénommés « évènements étudiants » se concentre sur les journées difficiles du 6 et 10 mai (« première nuit des barricades »). C'est dans le numéro suivant du 15 juin, lors de la reparution de l'hebdomadaire après plusieurs semaines d'interruption dues aux grèves, que la photographie de Jean-Pierre Rey est publiée par *Paris Match*. Sous le titre « Journées historiques : des barricades aux élections. Toutes les photos », la rédaction reprend le récit là où elle l'avait laissé dans le numéro précédent : à savoir, la grève du 13 mai qui a fait suite aux évènements dont la violence a frappé les esprits. Ce reportage rétrospectif de plus de cinquante pages s'ouvre sur un premier chapitre intitulé « Le grand défilé : tous unis à la République », traité en deux doubles pages consécutives. À la double page « Derrière les masques des étudiants meurtris les ouvriers descendent dans la rue » succède une seconde, au sein de laquelle la photographie de Jean-Pierre Rey est utilisée pour la première fois par *Paris Match*.

De petite taille, elle est montée avec trois autres photographies aux dimensions relativement proches et en face d'une photographie d'une autre jeune fille brandissant un drapeau noir qui domine largement la double page : « Pour la première fois dans un défilé populaire, des lycéens et des drapeaux noirs ». En bas à gauche, la photographie de Jean-Pierre Rey est peu visible. Elle s'inscrit dans un montage qui insiste sur des jeunes brandissant une variété de pancartes et de drapeaux radicaux²⁵⁷, soulignée par les légendes et sous le titre « Les collégiennes : des passionarias porte-drapeaux ou des guerrières en casque U.S ».

Mobilisée au nom de sa valeur documentaire, la photographie est principalement choisie ici pour la présence du drapeau de soutien au FLN vietnamien que brandit cette autre « jeune fille au drapeau » dans la page. Elle donne à voir un exemple supplémentaire de la variété d'insignes des mouvements radicaux présents dans cette manifestation de « jeunes », dans un cadre narratif qui insiste sur la violence des affrontements de ce que la rédaction nomme « révolution ». Lors de cette première manifestation unitaire, nombre de banderoles ou pancartes, saisies par les photographes, soulignent pourtant le

257 pancarte de lycéenne, drapeau rouge des mouvements révolutionnaires et mouvements sociaux, drapeau de soutien au FLN vietnamien, tous faisant écho au drapeau noir anarchiste.



Autre photographie de Jean-Pierre Rey, manifestation unitaire du 13 mai 1968. Paris Match n°999 du 22 juin 1968, manifestation unitaire du 13 mai. Double page avec en bas à droite une photographie couleur de la même jeune femme au drapeau. Le Nouvel Observateur n°184 du 22 au 28 mai 1968, p. 6.

ralliement du mouvement étudiant et du mouvement ouvrier²⁵⁸.

Mais ce ne sont pas celles qui sont choisies par la rédaction de *Paris Match*, qui insiste visuellement sur les emblèmes les plus radicaux quand l'article insiste, de son côté, sur les émeutes et le danger politique. La photographie mise en valeur par la maquette de cette double page représente alors bien une jeune femme au drapeau mais c'est le drapeau noir anarchiste et sa légende redouble avec insistance le récit médiatique transmis par la construction de la double page. Dans son numéro suivant, la rédaction de *Paris Match* construit son récit de façon très différente, nous l'avons vu²⁵⁹. La double page qui médiatise la journée du 13 mai insiste alors sur l'ampleur de la manifestation : une photographie en bas à droite de la double page montre la même jeune femme tenant le drapeau de soutien au FLN vietnamien, en couleur.

De son côté, lorsqu'elle traite de la manifestation unitaire du 13 mai dans son numéro du 22 mai – titré « Le grand chambardement » –, la rédaction du *Nouvel Observateur* choisit elle aussi une photographie de Jean-Pierre Rey de jeune fille au drapeau noir. En grand format dans la double page, elle représente la même jeune fille brandissant le drapeau noir anarchiste que celle mise en avant dans la mise en page de *Paris Match* et pas la désormais surnommée « Marianne de 68 ».

Peu de photographies sont publiées en pages intérieures dans *Le Nouvel Observateur* à cette époque. Malgré plusieurs reportages consacrés aux mouvements sociaux du printemps 1968 à cette période, cette image est la seule occurrence d'une photographie d'une jeune femme au drapeau. Son usage ici porte, par ailleurs, un autre récit des événements. Le titre et le choix d'une image au cadrage plus large (qui montre ainsi une foule dense) insistent, contrairement à *Paris Match*, sur la première unification du mouvement telle qu'elle est commentée par l'article. Lorsqu'elle traite de la manifestation unitaire du 13 mai 1968, la rédaction du *Nouvel Observateur* insiste sur la dimension contestataire des événements sans la diaboliser. Enfin, il n'est pas publié de photographie de jeune fille au drapeau à l'époque des événements dans *L'Express*, troisième publication magazine d'information majeure d'actualité en 1968.

258 <http://jeanpierre-rey.over-blog.com/9-album-1120242.html>.

259 Cf. partie II chapitre 5, Deux narrations médiatiques d'un même événement : l'exemple de la manifestation du 13 mai.

Pas de « Marianne de Mai 68 » dans ces publications du printemps 1968. Ou si Marianne il y a, c'est une Marianne éminemment révolutionnaire brandissant le drapeau noir anarchiste qui est médiatisée, comme l'indiquent les photographies de « la jeune femme au drapeau noir », plus présentes dans les publications. La « Marianne » de Jean-Pierre Rey n'apparaît elle qu'une seule fois, en très petit, et mise sur le même plan que d'autres photographies sans être particulièrement distinguée.

4. Daniel Cohn-Bendit face à un CRS, 6 mai 1968, Paris, par Gilles Caron

Portée par un succès régulièrement exprimé, la photographie par Gilles Caron de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS est désignée comme LA photographie de Mai 68. En 1998, Pierre Georges écrit dans *Le Monde* :

« **Ce fut et cela reste la photo de mai 68.** Chacun l'a en mémoire comme imprimée : Daniel Cohn-Bendit face au CRS. Le sourire, l'ironie, la provocation, le regard lumineux et impertinent du leader étudiant regardant l'ordre au fond des yeux. Et de dos, le casque brillant, la jugulaire de cuir, la stature massive du CRS inconnu²⁶⁰. »

Pendant que *Le Figaro* la célèbre :

« [...] Fossettes impertinentes, l'étudiant aux cheveux courts plante progressivement son regard amusé dans celui du garde mobile. **Clac ! Gilles Caron a LA photo**, celle qui symbolise un mouvement qui a failli emporter la Vè République. [...] Reste une photo qui ressort irrésistiblement dès qu'on commémore l'incroyable tempête²⁶¹. »

En 2008, Patrick Artignan affirme encore dans *VSD* :

« si l'on ne doit conserver qu'une seule image de ce mois de mai, c'est certainement celle de « Dany le rouge » toisant un CRS d'un air espiègle²⁶². »

De nombreuses fois commentée, elle fait partie des « 100 photos qui ont

260 Pierre GEORGES, « Tableaux de Mai », *Le Monde* du mercredi 29 avril 1998 ; article consacré à Gilles Caron et Jacques Haillot et à leurs photographies respectives de Daniel Cohn-Bendit face à un C.R.S. le 6 mai devant la Sorbonne.

261 100 photos « 6 mai 1968. Mai 68 Photo Gilles Caron / Contact Press Images », *Figaro Magazine* du 9 mai 1998. La photographie de Cohn-Bendit en pleine page est commentée par Cohn-Bendit et par le préfet Grimaud. Cf. partie III chapitre 7.

262 Patrick ARTIGNAN, *VSD* n°1611 du 9 au 15 juillet 2008.



Tirage de presse postérieur aux événements d'une photographie de Jack Burlot (Fonds Corbis Sygma) et photographie de Hubert Le Campion (Fonds Sipa Press) de la même scène.

marqué l'histoire » et « la mémoire collective du XX^{ème} siècle »²⁶³ : « la photo de Caron sera publiée le lendemain. Elle deviendra « la » photo des événements de mai et fera de Cohn-Bendit la figure de proue du mouvement estudiantin²⁶⁴. ». Le récit de ce succès s'appuie sur les publications d'époque qui servent d'étalon à la valorisation du photographe et de ses images. Repérée comme document et s'imposant d'elle-même par son lien évident avec l'événement, elle s'affirme comme représentation idéale des événements ainsi que le ratifie sa publication prétendument immédiate comme photographie d'actualité.

Cependant, le retour sur la médiatisation contemporaine des événements par la presse de l'époque dément cette explication. Au cours de l'année 1968, une quarantaine de numéros comportent des reportages sur les événements du printemps 1968²⁶⁵. Aucune occurrence de la photographie du face à face de Cohn-Bendit avec un C.R.S. n'est publiée comme document d'actualité dans la presse d'information dans le flux des actualités du printemps. Le motif de la jeunesse insolente face à l'ordre conservateur (en la personne d'un C.R.S) est pourtant bien repéré par plusieurs photographes puis par plusieurs éditeurs photo.

En effet, à la suite des événements de ce 6 mai, une version de cette scène saisie par Jacques Haillot (agence APIS²⁶⁶) est publiée dans le numéro du 13 mai de *L'Express* quand une version en couleur par Georges Melet est publiée en pleine page et à bords perdus dans *Paris Match* du 18 mai²⁶⁷.

La version aujourd'hui célèbre de cette même scène saisie par Gilles Caron apparaît à titre de document des événements du printemps français dans

263 « Les 100 photos du siècle », 1998, 6mn. Cent photos qui ont marqué la mémoire collective du XX^{ème} siècle, commentées par leurs auteurs, des témoins, des historiens... Une véritable anthologie à suivre sur Arte, chaque mercredi à 21.40 jusqu'en l'an 2000. » Conception : Marie-Monique Robin ; Consultant : Alain Mingam ; Production : Capa, Arte G.E.I.E, en partenariat avec Apple.

264 « Pourquoi cette grimace est-elle devenue le symbole de la contestation ? Jusqu'à l'an 2000, ARTE revient chaque semaine sur une photo qui a marqué le siècle. Et raconte l'histoire vraie d'un symbole. ». Cf. aussi la soirée Théma jeudi 14 mai à 20.45.

265 *Paris Match* publie à lui seul plus de deux cents pages de reportages essentiellement photographiques, réparties très inégalement sur cinq numéros : *Paris Match* n°996 du 11 mai au n°1000 du 29 juin 1968.

266 Agence Parisienne des Informations Sociales.

267 Compte tenu du calendrier hebdomadaires de ces parutions : *L'Express* n°882 du 13 mai 1968 en vignette ; *Paris Match* n°997 18 mai 1968 en pleine page et au centre du reportage.



PC n°08067 et n°08068 des deux films que Gilles Caron fait de cette scène.

une publication de presse spécialisée, qui s'adresse aux professionnels du photojournalisme : *Journalistes, Reporters, Photographes* n°15 de juin 1968 ; qui n'a pu être publiée qu'après le 15 juin au plus tôt. Elle prend place discrètement – en petit format dans la page – dans une revue confidentielle au milieu professionnel, pour une parution tardive par rapport aux événements du 6 mai et au sein d'un numéro consacré essentiellement à la moisson exceptionnelle de photographies d'événements conçus principalement comme une thématique photojournalistique (figures p. 424-425).

Dans les numéros spéciaux de fin d'année, qui déroulent l'année 1968 pour en faire le bilan, les rédactions reviennent sur les événements du printemps et réutilisent alors massivement des photographies déjà publiées au cours des événements²⁶⁸. Dans son numéro du 10 janvier 1969 « The Incredible Year 68', special issue », la rédaction de *Life* publie une autre version en couleur du face à face entre Cohn-Bendit hilare et un C.R.S, créditée « G. Melet, Paris Match ».

La photographie du même face à face saisi par Gilles Caron n'est quant à elle pas davantage présente dans ces numéros spéciaux ni dans les numéros de presse étrangère consultés. Il faudra attendre 1970 pour la retrouver²⁶⁹.

La reconnaissance de ces images comme représentation idéale des événements historiques ne suffit pas à expliquer leur persistance mémorielle : le retour sur les publications d'époque infirme la justification qui en est proposée²⁷⁰. Les seules qualités journalistiques et formelles de ces images – la jeune fille au drapeau, Cohn-Bendit face à C.R.S. et celle dite de l'étudiant pourchassé – ne suffisent pas à expliquer leur statut d'images célèbres aujourd'hui : elles ne se sont pas davantage naturellement affirmées comme la forme visuelle des événements, au nom de leur dimension documentaire.

268 *Life Atlantic* vol. 45 n°13 du 23 décembre 1968 « The Memorable Pictures of an Incredible Year, special double issue » reprend deux des photos publiées par *Paris Match* dans une mise en page similaire ; *L'Express* n°912 « Le choc de 68 » (du 30 décembre 1968 au 5 janvier 1969) n'en publie aucune ; *Paris Match* n°1026 (du 4 janvier 1969) déroule « Le film de 1968, année d'angoisse, année de prodiges » au sein duquel on retrouve deux photographies de G. Caron (p. 32-33). *Life* vol. 66 n°1 du 10 janvier 1969 « The Incredible Year 68', special issue » non plus.

269 Cf. Partie III, chapitre 7.

270 Un constat récurrent. Par exemple, 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>.



Première occurrence de la photographie par Gilles Caron de Cohn-Bendit face à un CRS, dans le JRP n°15 de juin 1968 (en haut mi-page). Life vol. 66 n°1 du 10 janvier 1969 « The Incredible Year 68', special issue », p. 38-39.

Dans ces deux exemples, les photographes comme les éditeurs reconnaissent un motif mais ce n'est pas nécessairement la version publiée dans l'actualité des événements qui perdure ensuite : ni la Marianne au drapeau noir ni le face à face de Cohn-Bendit dans les versions de Jacques Haillot ou Georges Melet ne sont restées dans les mémoires. D'autres mécanismes culturels sont donc à l'œuvre et construisent dans le temps l'importance de ces images. L'approche culturaliste, attentive aux usages sociaux des images, invite à une forme d'enquête quant à la circulation de ces photographies, *a posteriori* des événements. Ces occurrences postérieures aux événements sont alors appréhendées non plus comme les conséquences logiques d'une publication primitive mais comme constitutives d'un mécanisme de valorisation d'images aujourd'hui célèbres et absentes ou presque des publications de l'époque. Une première étape de description de ce processus de valorisation (voire d'iconisation – qui surdéveloppe le potentiel symbolique d'une image au détriment de sa valeur informative) s'appuie sur les occurrences éditoriales de la jeune fille au drapeau au cours des quarante années suivant le printemps 1968, dans les trois hebdomadaires d'actualité de 1968 (*Paris Match*, *L'Express* et *Le Nouvel Observateur*). Les dates anniversaires des événements à chaque décennie s'affirment alors comme des points de repères de cette circulation. Des observations portant sur la circulation de la photographie de l'étudiant pourchassé nourrissent ces premiers constats.

B. Analyses et théories : pour une approche culturaliste des icônes

Des historiens de la photographie ont pris en charge l'histoire des relations entre la presse illustrée et la technique photographique, en particulier la question des « icônes »²⁷¹. Mais, nous l'avons vu, la photographie de presse fait alors l'objet d'une narration parallèle à l'histoire de la presse. Ces dif-

271 Cf. partie I chapitre 1. Les trois numéros consacrés aux relations de la photographie avec la presse illustrée de la revue *Études photographiques* en 2004, 2007 et 2010.

Ou encore, Clément CHEROUX, *Diplopie – L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009.

férents ouvrages n'ont pas vocation à proposer une théorie des images du photojournalisme ou des images médiatiques. Ces travaux portent sur des éléments ponctuels et proposent une démonstration précise sur l'élément traité sans prétendre offrir un système théorique explicatif général.

1. L'histoire de l'art appliquée aux chefs d'œuvre du photojournalisme.

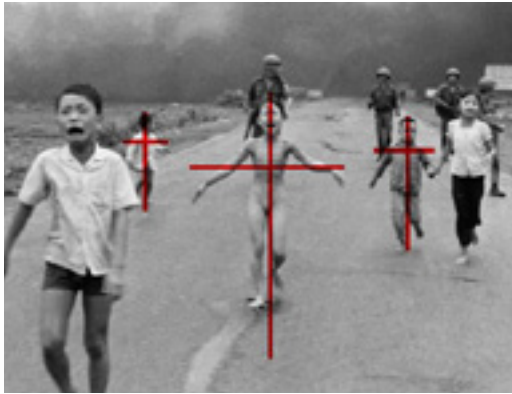
L'une des méthodes d'analyse appliquées à ces images célèbres, considérées comme les chefs d'œuvre du photojournalisme, est celle de l'histoire de l'art²⁷². L'étude de la composition de l'image, de ses qualités formelles ainsi que les effets de citation d'autres images (re)connues parmi un corpus visuel relevant du champ de l'art, sont alors au cœur de la démarche.

Celle-ci considère, par conséquent, la photographie indépendamment du système médiatique dans lequel elle est utilisée, pour et par lequel elle est fabriquée et produite, et se concentre sur ses qualités formelles. Elle fait abstraction du dispositif et des conditions de prise de vue, qui ne sont pas perçues comme partie prenante de l'image. Des questions telles que « Comment cette photographie existe ? Pourquoi et comment quelqu'un a-t-il pu prendre l'image ? » n'entrent pas en compte dans cette approche théorique.

Elle ne questionne pas davantage le travail d'éditorialisation auquel l'image est soumise pour élaborer le récit médiatique auquel elle participe. Ni son adaptation aux besoins graphiques de la maquette.

L'interprétation de la photographie s'appuie alors sur la description du contenu visible dans son cadre. Elle est isolée, par principe, de son contexte et de l'usage qui en est fait pour être analysée en tant qu'entité autonome. La planche contact (pour ce qui est de la période argentique de la photographie) s'affirme ainsi comme un outil précieux pour lire, dans la succession de la prise de vue, le photographe à l'œuvre dans la recherche formelle de son image. Elle sert de repère pour interpréter le travail de l'auteur du cliché. Les recherches sur les photographies de Mai 68 de Bruno Barbey par Antigoni

272 Juliette HANROT, *La Madone de Bentalha. Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.



Photographie de Nik Ut, « Napalm girl » et analyse d'Alain Korkos (Mantegna, crucifixion).
Photographie originale non recadrée. D'autres points de vue de la même scène par Nick Ut
et David Burnett.

Memou²⁷³, ou celles de Claude Cookman²⁷⁴ et de façon beaucoup plus approfondie de Michel Poivert²⁷⁵ sur celles de Gilles Caron adoptent, en partie au moins, cette méthode.

Isolant l'image de son contexte médiatique au prétexte de travailler sur un corpus réduit et exceptionnellement réussi de photographies du photojournalisme, ces analyses s'appuient sur l'implicite documentaire de la photographie en presse et prennent le risque de se concentrer sur une version déjà éditée de l'image – devenue consensuelle bien que souvent polémique²⁷⁶ – et généralement éloignée de sa version originale : recadrage de la photographie de Nick Ut ; passage à la couleur et recadrage de celle de Hocine Zaourar, par exemple. En ce sens, l'approche par histoire de l'art de ces images sert les récits portés par la profession dont elle adopte la dénomination « icônes » revendiquée pour ces images. Elle reconduit ainsi l'un des fondements paradoxaux de la profession dans la mesure où, tout en revendiquant un statut documentaire de ses images, celle-ci se reconnaît dans leur forme d'images accomplies – que désigne le terme icône – à l'air atemporel et détachée des événements historiques qu'elles représentent.

Si dans son récent ouvrage, construit sous la forme d'un album aux repères connus de l'histoire du photojournalisme²⁷⁷, l'historien de l'art Vincent Lavoie s'attache, selon cette discipline, à une série d'exemples connus perçus comme « instants monument »²⁷⁸, ses recherches en 2005 sur l'une des icônes du Canada²⁷⁹ complexifient cependant cette caractérisation générale des

273 Antigoni MEMOU, « Photography and Memory: Rethinking May '68 », in *Philosophy of photography*, 2011, vol. 2, no. 1, 2011.

274 Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 239-259.

275 Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013.

276 Daniel GIRARDIN, Christian PIRKER (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles / Lausanne, Actes Sud / musée de l'Élysée, 2008.

277 Vincent LAVOIE, *L'Instant-monument, du fait divers à l'humanitaire*, Dazibao, 2001.

278 Vincent LAVOIE, *Photojournalisme. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.

279 Vincent LAVOIE, *Images premières – Primal images. Mutation d'une icône nationale – Transmutations of a National Icon*, Centre culturel canadien, Paris, collection Esplanade, 2006. Publication liée à une exposition au Centre culturel canadien à Paris du 10 novembre 2004 au 29 janvier 2005 dans le cadre du Mois de la photo à Paris 2004 ; puis au musée McCord, à Montréal du mois de juin 2005 au mois d'août 2006.



Photographie de Daniel Morel, Haïti, janvier 2010. Une de Libération n°8918 du 14 janvier 2010, spécial Haïti « Terre Maudite ». Photographie de Hocine Zaourar, 23 septembre 1997, Benthalha Algérie (format original), « La Madone de Benthalha ».

icônes pour prendre en compte d'autres éléments fondamentaux dans leur interprétation. La photographie, prise par Alexander Ross, représente Donald Smith sur le point de donner le dernier coup au dernier clou de la voie ferrée traversant le Canada d'Est en Ouest, clôturant ainsi l'entreprise, synonyme de progrès pour le pays. Tout comme les personnes qu'elle représente, cette image a sa propre histoire, est sujette à des reprises multiples et affiche un potentiel idéologique et symbolique puissant²⁸⁰ :

« Il peut sembler paradoxal que la photographie du 7 novembre 1885, qui représente pourtant un symbole de souveraineté canadienne sinon de résistance aux ambitions intégratives américaines, tienne lieu de «Stars and Stripes» canadien. *C'est que la photographie, au même titre que le drapeau, est un emblème d'unité nationale, une représentation identitaire sublimée, une icône reproduite, copiée, transposée, reconstituée, commémorée, célébrée.* C'est ainsi que la photographie du 7 novembre 1885 n'est pas tant un document qu'un monument national. Il apparaît que les images, et principalement celles diffusées massivement – comme les drapeaux –, concurrencent les monuments de naguère au titre de mémoriaux publics, puisque ce sont *elles qui désormais assurent la représentation des mythes et des idéaux collectifs.* La photographie de [Alexander] Ross s'assimile à ce type de *représentation monumentale dans la mesure où elle occupe l'espace public grâce à la multitude de ses reproductions et transpositions diverses.* Contrairement à la statuaire et à l'architecture où le rapport au lieu est déterminant, la photographie, comme le drapeau, tire sa monumentalité de la stupéfiante ubiquité que lui apporte sa diffusion massive. Parce qu'elle est une image, un symbole, la photographie, comme le drapeau encore, est un monument nomade. Elle est nulle part et partout à la fois. [...] *la photographie fait l'objet d'appropriation diverses à la faveur des débats politiques de l'heure*²⁸¹. »

Au terme d'une enquête approfondie sur l'image, il conclut sur le choix de la technique photographique comme mode de représentation de ce moment fondateur pour le Canada : l'idéal de modernité exprimé dans le geste coïn-

280 « *Images premières* est née, d'abord, de l'image d'un événement historique pour le Canada, la célébration d'un acte final – puisqu'il marque la fin de la construction d'une voie ferrée traversant le pays d'est en ouest – et, en même temps, fondateur – puisqu'il permettait de donner réalité à l'idée même de pays. Tout sauf un simple document d'époque, l'image première présentée ici est une représentation aux enjeux multiples et au potentiel idéologique sans précédent, ayant donné lieu à quantité d'autres représentations et à autant de copies que de travestissements et de déformations.», présentation de la photographie par le directeur du Centre culturel canadien à Paris, Robert Desbiens, in Vincent LAVOIE, *Images premières – Primal images. Mutation d'une icône nationale – Transmutations of a National Icon*, Centre culturel canadien, Paris, collection Esplanade, 2006, p. 7.

281 Vincent LAVOIE, *Images premières*, p. 29. Je souligne.

cide alors avec la modernité de fabrication de son image emblématique²⁸². Une analyse ponctuelle qui ouvre la seule perspective de l'histoire de l'art à d'autres éléments de réflexion.

2. De l'histoire de la presse à l'histoire des médias

Sous l'impulsion de l'arrivée de l'audiovisuel, des historiens de la presse et du journalisme en France ont opéré un déplacement historiographique vers une histoire des médias. Récemment prise en charge par les travaux menés par ou sous la direction de Christian Delporte²⁸³ – qui rend hommage aux travaux pionniers de Jean-Noël Jeanneney²⁸⁴ en la matière –, les jalons de la constitution de l'histoire des médias comme champ d'investigation sont exposés dans l'introduction à *L'Histoire des médias en France*²⁸⁵ :

« L'histoire des médias, en France, est un chantier récent. Dès les années 1960-1970, plusieurs édifices, pour ne pas dire mo-

282 « La naissance du Canada est en ce sens un événement fondamentalement moderne fort du prestige de l'électricité, du chemin de fer et de la photographie réunis. Indissociable de cet épisode technico-identitaire aux sources de la psyché canadienne, la photographie, que l'on ne saurait envisager sous l'angle exclusif de ses fonctions documentaires, s'impose comme un mode de symbolisation parfaitement conforme à l'imaginaire de l'époque. », Vincent LAVOIE, *Images premières*, p.32 et p. 36. Pour conclure : « En imposant le crampon de fer, Van Horne choisit pour symbole un produit de l'industrie et non une pièce d'orfèvrerie, un multiple et non un original, un matériau humble et non une matière noble. Il opta en ce sens pour une forme de solennité affranchie des fastes de la tradition, mais surtout, et c'est là que se situe la part de nouveauté, pour un mode de célébration assorti à son objet et propre à exalter les valeurs contemporaines de la culture industrielle. Aussi, serait-il trop simple d'interpréter l'exigence de Van Horne comme la seule expression d'une frugalité et d'une austérité de circonstance. Il serait plus juste d'y percevoir le symptôme d'un renouvellement des symboles commémoratifs. C'est dans cette même perspective de réforme symbolique qu'il importe de situer le recours à la photographie protocolaire. Reproductible et prosaïque comme un crampon de fer, la photographie s'impose d'évidence comme la représentation emblématique de la modernité technique. », *ibid.*, p. 36.

283 Après ses travaux portant sur le journalisme (Christian DELPORTE, *Les journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999), voir Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (màj en 2010). Christian DELPORTE, « De l'histoire de la presse à l'histoire des médias », Agnès CHAUVEAU, Hélène ECK, « La Place des médias dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France contemporaine », *Bulletin de l'Association des historiens contemporanéistes de l'enseignement supérieur et de la recherche*, n°22, avril 2001. Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI (dir.) *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.

284 Jean-Noël JEANNENEY, *Une Histoire des médias des origines à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1996. Nouvelle éd. Points Histoire, en 2000.

285 Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (màj en 2010), p. 10.

numents, en jalonnent le paysage, telle *L'Histoire générale de la presse française*, dont le contenu reste sur bien des points d'une étonnante actualité [Claude Bellanger (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 5 volumes, Paris, PUF, 1969-1976.]. Néanmoins, il faut attendre les années 1990 pour que les historiens de la presse écrite, élargissant leur observation à l'audiovisuel, définissent un champ de recherche nouveau, précisément appelé « histoire des médias »²⁸⁶. »

Il fonde son propre laboratoire de recherches et une revue en 2003, *Le Temps des médias*, consacrant l'édito du premier numéro aux « Interdits. Tabous, transgressions, censures »²⁸⁷. L'histoire des médias rejoint alors l'histoire culturelle, articulée autour de la notion centrale d'information : « Les éléments imaginés pour cette communication de masse se sont alors déployés et ont même engendré la définition d'un type de message et de sens : l'information²⁸⁸. ».

Cependant, les historiens des médias travaillent majoritairement sur l'audiovisuel et les images animées aux corpus conséquents concentrent souvent l'attention des spécialistes (études sur la télévision et la radio). La photographie de presse, image fixe qu'il convient néanmoins de qualifier de médiatique, fait l'objet d'une attention moindre, quand bien même aujourd'hui le photojournalisme s'est bel et bien constitué en objet de recherches²⁸⁹. Certaines études se sont penchées sur les « icônes » du photojournalisme :

« Pourquoi une image reste-t-elle dans les mémoires? [...] [parce qu'elle est] capable de se muer en symbole [...] Une image qui reste est *une image à fort potentiel émotionnel qui résume, synthétise, contextualise* sans avoir elle-même à être vraiment

286 Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *op. cit.*, p. 10-11 « Et puis, à la fin des années 1970, sous l'impulsion de Jean-Noël Jeanneney, radio et télévision se constituent en secteur de recherche florissant. Le livre qu'il publie en 1996 aux éditions du Seuil, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, représente une étape essentielle du basculement de l'« histoire de la presse » vers l'« histoire des médias » [Pour la première fois, l'expression « histoire des médias » figure dans le titre d'un ouvrage historique.]. [...] son ouvrage, résolument comparatif, dégage les contours explicatifs d'une exception française, et indique, pour l'avenir, les chemins de la réflexion historique sur les médias. D'autres synthèses l'accompagnent ou le suivent, cherchant notamment à élargir ou à préciser la définition historique de « médias » et le rythme de leur évolution chronologique ; elles viennent compléter les publications sur l'histoire des moyens de communication et des instruments de médiation », p. 11.

287 *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions. <http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2003-1.htm>.

288 Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *op. cit.*, p. 13.

289 Karine TAVEAUX-GRANDPIERRE, Joëlle BEURRIER (dir.), Jean-Pierre BACOT, Michelle MARTIN (collab.), *Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

éclairée par un flot d'explications ; une image qui parle du passé au présent²⁹⁰ . »

Dans cet article qui interroge particulièrement les icônes de Mai 68, Christian Delporte liste comme autant d'éléments qui caractérisent ces images : le potentiel symbolique et émotionnel important, la capacité à synthétiser les événements représentés sans besoin d'explications extérieures, la publication dans l'actualité des événements qu'elle représente si bien qu'elle s'en affirme la représentation ; l'incarnation, enfin, de modèles dont il est possible de conter l'histoire ... L'attention au devenir icône d'une photographie de presse – « De l'image à l'icône » titre-t-il – se lit, de plus, dans ses multiples reprises et répétitions (y compris parodiques) au sein du système médiatique. Le caractère consensuel de ces images finissant de les imposer comme icônes²⁹¹. Si plusieurs éléments de description rejoignent la définition que donne le discours professionnel des icônes dont la vulgate continue souvent à servir de repères en matière de photographie de presse, Christian Delporte insiste cependant clairement sur la dimension médiatique de ces images :

« Notre perception de 68 se nourrit de ces icônes que les médias ont contribué à entretenir mais aussi à incarner, comme l'illustre le cas de Daniel Cohn-Bendit, qu'on observera à la lumière des images télévisées. [...] Toutes les images jusqu'ici évoquées relèvent d'usages, de groupes, d'individus multiples. Mais le passage de l'image à l'icône est d'abord assuré par les médias d'information, à commencer par la presse écrite et la télévision²⁹². »

Les sciences de l'information et de la communication s'attachent de leur côté à une description plus générale d'un système et se confrontent au projet d'une théorie des images médiatiques, en particulier pour ce qui est des icônes photojournalistiques et leur rapport à l'histoire. Deux propositions théoriques récentes, provenant du monde anglo-saxon et portant sur les images de « news medias », se distinguent, toutes deux saluées par la critique (awards) : *No Caption Needed* de R. Hariman et J.L. Lucaites et *About to die* de B. Zelizer.

290 « De l'image à l'icône », in Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *op. cit.* p. 335. Je souligne.

291 *Ibid.*, p. 335-353.

292 « cette image de Mai 68 – amusante, surprenante, cocasse... – traverse d'autant mieux le temps qu'elle est consensuelle. C'est un Mai 68 pacifié [...] C'est aussi un Mai 68 qui, d'une certaine manière, épouse la personnalité de Cohn-Bendit – telle que nous la montrant en tout cas les médias – et recoupe son itinéraire: [...] Si Cohn-Bendit devient l'icône de 68, les médias n'y sont pas tout à fait étrangers: à travers lui, finit par émerger la figure rassurante d'un Mai 68 stéréotypé permettant de gommer toutes les aspérités idéologiques qui en brouillaient l'image et nourrissaient les clivages autour de lui.», *ibid.*, p. 335 puis p. 341.

3. Sciences de l'information et de la communication : théories des images médiatiques

a. R. Hariman et J.L. Lucaites : « No Caption needed », « pas besoin de légende », 2007

Robert Hariman et John Louis Lucaites reviennent sur la notion d'icône dans le photojournalisme dans *No Caption Needed*²⁹³. Construit autour d'une série de neuf exemples choisis parmi les icônes du photojournalisme américain, leur proposition revendique dès son titre sa dimension idéologique « dans une volonté d'explicitier le fonctionnement médiatique, politique et surtout culturel de l'évidence photographique²⁹⁴ ». Extrêmement narratives en elles-mêmes, ces images n'ont pas besoin de légende car elles se comprennent d'elles-mêmes : « No caption needed ».

L'importante circulation de ces images témoigne de leur auto sélection par la société dont elles manifestent, par conséquent, les partis-pris. Les appropriations massives et extrêmement variées dont elles font l'objet, y compris en dehors du contexte photojournalistique – et dont de vastes échantillons sont présentés dans le livre : timbres, mugs, T-Shirts, etc. – forment alors autant de preuves de leur puissance morale et esthétique. Ainsi, la dimension idéologique de ces images n'est plus associée à la propagande mais à l'imaginaire d'une société dont elles sont la manifestation dans l'environnement visuel. Elles sont autant de reflets des imaginaires de la société États-Unienne. En ce sens, cette approche des images médiatiques rompt avec l'idée d'un photojournalisme objectif.

b. Barbie Zelizer : « About to die images », « sur le point de mourir », 2010

• *Un trope visuel*

Journaliste avant de devenir enseignante en communication, Barbie Zelizer se définit aussi comme « cultural historian ». Dans son livre consacré aux images

293 Robert HARIMAN et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, And Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007. Blog associé : <http://www.nocaptionneeded.com/>.

294 François BRUNET, compte-rendu pour la revue *Études photographiques* de Robert HARIMAN et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, And Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007. <http://etudesphotographiques.revues.org/3006>.

du photojournalisme, elle revient sur l'analyse d'un phénomène qu'elle observe : la prédominance de certaines images dans les médias : les « about to die images », souvent récompensées par les prix prestigieux de la profession, distinguées et élevées au rang d'icônes²⁹⁵. En effet, des événements, pourtant complexes et très différents entre eux (crimes, guerres, accidents technologiques, catastrophes naturelles,...) sont représentés dans les médias par des images similaires qui ont en commun de montrer des personnes sur le point de mourir. Forme rhétorique récurrente utilisée par le photojournalisme, ce type d'images est très présent dans les médias et constitue pour Barbie Zelizer un trope visuel.

- *Défini par 5 caractéristiques*

Cinq caractéristiques définissent ce trope visuel : le style de ces images ; une signification dépendante du travail éditorial auquel elles sont soumises ; leur mise en valeur par leur place dans les publications ; leur rapport à la suggestion qui engendre l'implication du récepteur ; leur circulation massive et, de ce fait, leur rôle pour la mémoire commune²⁹⁶.

Simple, épurée et conventionnelle, ces images sont répétitives au point que l'on peut parler d'un style et d'une rhétorique, en une simplification des enjeux géopolitiques de l'événement représenté. Immédiatement lisible, le moment de la mort elle-même n'est pas montré mais des signes indiquent qu'elle est sur le point d'arriver. Cette notion de style dans le photojournalisme peut s'étendre à d'autres images : elle se retrouve, en effet, dans la binarité des images proposées par l'AFP ou dans la spectacularisation de celles promues par Boston Picture²⁹⁷, par exemple.

Par ailleurs, les « about to die images » prennent sens par leurs relations multiples avec les différents textes qui les entourent (« titles, headlines, crédit, captions... ») ; autrement dit, par le travail éditorial auquel elles sont soumises et le contexte éditorial dans lequel elles sont utilisées. Barbie Zelizer analyse la forme publiée et non la photographie isolée de tout contexte d'usage. Ce faisant, elle constate que les éléments textuels ne fournissent pas les informations nécessaires pour comprendre ce que nous regardons : ils restent suc-

295 Barbie ZELIZER, *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford University press, 2010. Pour une présentation de son livre : <http://www.youtube.com/watch?v=jso3WnyTXrl>.

296 « Compositional practices », p. 53 ; « Textual practices », p. 58 ; « Presentational practices », p. 60 ; « Viewing practices », p. 62 ; « Mnemonic practices », p. 64.

297 <https://www.bostonglobe.com/news/bigpicture>.

cincts, en particulier sur le contexte géopolitique de ce qui est représenté. Dès lors, l'importance du rôle des éditeurs photos, des graphistes et des rédacteurs est soulignée, mettant en évidence un processus dans lequel interviennent plusieurs professionnels pour construire le rapport entre les textes et les images. Cependant, pour la chercheuse, le sens de la photographie tient à son référent et seul le photographe, en mesure de fournir les informations de contexte de sa prise de vue, peut en dernière instance l'identifier : toute utilisation faite de la photographie par l'équipe de la publication qui ne le respecte pas est alors perçue et décrite comme une trahison, une perte de contrôle sur le contenu de l'image²⁹⁸.

La place de ces images dans la publication constitue une troisième caractéristique de ce trope visuel. Signifiante, elle participe à construire l'importance donnée à une information²⁹⁹. Or les « About to die images » font en général la Une ou sont présentées aux places les plus recherchées dans la hiérarchisation des informations ; toujours publiées aux meilleures places médiatiques y compris lors de leurs nombreuses répétitions et circulations. Paradoxalement, ces « about to die images » bénéficient d'une visibilité maximum.

En effet, elles ne montrent pas la mort elle-même tout en représentant la mort : elles fixent le moment où il semble encore possible pour celui qui les regarde que la mort n'ait pas lieu. Elles laissent ainsi au lecteur le soin d'imaginer l'ensemble de la séquence, c'est-à-dire de supposer et de concevoir ce qui n'est pas montré. Les « about to die images » se caractérisent alors par la forte implication du lecteur qu'elles génèrent, lui procurant une émotion intense (il espère en regardant pouvoir encore arrêter l'action qui est montrée et interrompre le processus de mort) tout en sollicitant son imagination. Suscitant aussi bien compassion que dégoût, indignation ou voyeurisme, elles font beaucoup parler d'elles et provoquent de nombreuses discussions voire de vives polémiques ; y compris au sein du milieu professionnel où elles sont souvent promues et récompensées par différents prix. Elles se confondent ainsi bien souvent avec le *best of* de la profession : les dénommées « icônes ».

298 Barbie Zelizer cite à ce propos la photoreporter Susan Meiselas : « the images are out of my control once the material goes. ».

299 « Not only do the settings in which a photograph appears help establish its importance and worth, but the range of presentational options is critical in shaping the understanding of what it shows. », Barbie ZELIZER, *op. cit.*, p. 60.

Enfin, ces images se caractérisent par leur circulation massive³⁰⁰ : au sein du milieu du journalisme (elles sont remobilisées dans des numéros spéciaux et autres publications proposées aux dates anniversaires d'événements) ; et en dehors du milieu du journalisme (dans la publicité, sous la forme d'objets populaires (T-shirt, jouets, timbres, posters, etc.) ou dans l'art, notamment)³⁰¹. Ces différentes formes de circulation en font des images parties prenantes d'une mémoire commune, alors même qu'elles perdent certaines de leur information au cours de ces répétitions.

• *Typologie : 3 catégories de « about to die images »*

Barbie Zelizer classe en trois catégories les « about to die images », fonction du degré d'implication du public qu'elles génèrent pour les interpréter, en une forme de continuum pour imaginer ce qui n'est pas montré dans le cadre des images³⁰². Le lecteur suppose qu'il y a eu des morts pour les « presumed death »³⁰³. Elles montrent le moins d'informations explicites et sollicitent de ce fait beaucoup plus l'imagination et les émotions du public. Dans les images de « possible death », il est probable que les personnes sur les photographies soient mortes et si ce ne sont pas elles, c'en est d'autres dans la

300 « One of the key attributes of images of impending death is their recycling over time. », Barbie ZELIZER, op. cit., p. 64.

301 « The about to die images appears in additional presentational venues to that of news, for it does not end as a journalistic display but it rerouted into the work of Memory, where news retrospectives, anniversary issues on journalism, anniversary albums about specific events, and other instances of recycling the original journalistic record replay the image time and again. The about to die images is also readily transported from the news into other modes of visual representation. », Barbie ZELIZER, op. cit., p. 65.

302 « Images of Presumed death » (chap. 3, p. 77), « Images of Possible death » (chap. 4, p. 123), « Images of Certain death » (chap. 5, p. 173).

« These three motifs of the trope of impending death exist on a continuum of implicature, by which the least amount of detail – in images of presumed death – requires a greater degree of interpretive work by the public to complete what is not shown. Conversely, the greatest amount of detail – in images of certain death – calls for less interpretation on the public's part. In between, the work of inference facilitates the engagement with images of possible death. This is not to say that the images work so neatly across the board, for as this book will show, such a continuum is but a starting point for a varied range of practices related to images of impending death. Each relies on differing levels of contingency, the emotions, and the imagination in helping to craft messages that they bring. », Barbie Zelizer, op. cit., p. 68.

303 Les images de désastres ou catastrophes représentent les paysages dévastés [« Focus on physical devastation, paysages »] et ne montrent ni les corps ni les victimes qui restent, par ailleurs, génériques (réfugiés, villageois etc.) alors même qu'elles laissent supposer que celles-ci sont nombreuses. Ces « Images of Presumed Death » se déclinent en trois sous-catégories selon que les catastrophes sont naturelles, accidentelles ou intentionnelles.

même situation que celles-ci symbolisent³⁰⁴. « Certain death » : les personnes représentées sur les photographies sont mortes après que la photographie ait été prise, l'image ne fait pas de doute sur son issue, reconfirmée de plus par les éléments textuels qui l'entourent³⁰⁵. Chacune de ces grandes catégories se décline elle-même en sous-catégories (figures p. 441).

Barbie Zelizer remarque enfin que les représentations médiatiques des événements évoluent dans le temps avec une tendance à s'adoucir, perdant en détails et en informations pour laisser de plus en plus de place au spectateur et à l'ambiguïté. L'image la plus connue de la guerre du Vietnam aujourd'hui est la photographie prise par Nick Ut d'une enfant courant nue sur la route (« possible death ») alors même que les premières photographies publiées lors de la couverture médiatique des événements aux États-Unis – images de « certain death » – ont disparu.

• **Du « As is » au « As if » qui implique la contribution du récepteur**

Le photojournalisme repose sur une définition de lui-même que Barbie Zelizer résume par la formule : « «As is» of the journalist record » [comme c'est dans la réalité], lié à la volonté d'objectivité du relevé journalistique. Cependant, puisque ces images de *news medias* sollicitent l'imagination et les émotions – ce que Barbie Zelizer nomme la contingence – de leurs récepteurs, le « As

304 Les « Images of Possible Death » donnent un peu plus d'indices au lecteur que les images précédentes sur la mort à venir. Elles se concentrent sur le corps humain et il n'est pas besoin de texte pour indiquer ce que vivent les individus représentés. Les personnes représentées dans l'image symbolisent celles qui sont décédées dans cette situation et ne sont pas forcément celles qui vont effectivement mourir.

Ce type d'images n'est pas utilisé dans la représentation journalistique à chaud des événements [« are always retrospective and delay, they don't appear in the first rush of journalistic documentation but after ». Elles sont utilisées a posteriori (par les ONG par exemple) et sont souvent mises au service de projets de communication, de procès ou de processus de réconciliation. La photographie de l'enfant de Varsovie, les portraits des victimes de Pol Pot au Cambodge ou la photographie prise par Kevin Carter au Soudan de l'enfant mourant suivi par un vautour.

305 Enfin, les « Images of Certain Death » (chap. 5, p. 173) présentent le plus de détails explicites : elles ne font aucun doute sur la mort à venir de la personne représentée sans montrer cependant la mort elle-même (elles restent des « about to die images »). L'image confirme une mort imminente – « an established death » – que le texte réaffirme. En général, ces images font partie de séries de prises de vue plus larges au sein desquelles des images montrant les personnes mortes ont été prises. Ce sont cependant ces « about to die images » qui sont choisies pour représenter les événements. On pourrait s'attendre à ce que ce type d'images mobilisent moins l'imagination du récepteur mais paradoxalement, ce n'est pas le cas. Elles engendrent au contraire de nombreuses discussions sur le sens de la pratique journalistique, leur importance ou non à être montrées dans l'espace public (cf. p. 174). Ex. Neda, Hussein, JFK assassiné, Capa, Dacca (Bangladesh)...

is » ne suffit plus pour les décrire ni les analyser. Il s'agit plutôt d'un « «As if « of news images ». L'enregistrement journalistique déplace ainsi sa définition du « comme c'est » dans la vie pour devenir un « comme si c'était » dans sa représentation médiatique³⁰⁶.

En déplaçant le « As is » vers un « As if » plus conditionnel, Barbie Zelizer libère la description des images du photojournalisme du seul carcan documentaire – le public reçoit ces images *comme si c'était* la réalité – et place le récepteur au cœur du système médiatique. Les images de la mort elle-même ou de cadavres existent mais les « About to die images » produisent un engagement de la part du récepteur beaucoup plus fort parce qu'il souhaite interrompre le processus de mort en cours dans l'image. Par conséquent, ces images ne montrent pas seulement ce qu'elles représentent et ne permettent pas tant de comprendre les événements en question mais parlent surtout de nous et de la façon dont nous nous impliquons en regardant les événements à travers elles. D'où sa conclusion quant au paradoxe sur lequel repose le photojournalisme :

« Images About to die become icones, win journalistic prizes : all of that based on the "as if" but of course plays to the "As is" ³⁰⁷ ».

c. Bilan de ces deux propositions théoriques

En réintroduisant de la subjectivité, ces deux propositions théoriques rompent avec la perception documentaire des images photojournalistique et discutent le postulat de leur objectivité. Vecteurs d'idéologies pour Hariman et Lucaites, elles sont pour Barbie Zelizer un appel au lecteur – « as if ». Dans les deux cas, l'objectivité de ces images est remise en cause par des phénomènes de réception. Analysée à la lueur d'un corpus d'exemples similaires (ces auteurs s'appuient principalement sur les images célèbres du photojournalisme états-unien), l'appropriabilité de ces images – phénomène de réception dont leur circulation massive est le signe – traduit leur puissance visuelle et leur rôle mémoriel. Les deux propositions théoriques reconnaissent par ailleurs à ces images une dimension stylistique, sans que celle-ci entre en contradiction avec leur valeur d'usage, et font un pas vers l'idée de mise en récit médiatique des événements, élaborée par des acteurs.

306 La définition du « As if » : « contingent, possible, liminal, uncertain, hypothetical, conditional, palyful ». *op. cit.*

307 Barbie ZELIZER, *op. cit.*, p. 75.



Montage de la typologie proposée par Barbie Zelizer des « About to die images » : Presumed; Possible ; certain.

Elles déplacent ainsi la seule description proposée par les professionnels du photojournalisme. Cependant, elles continuent à concentrer leur attention sur le *news*, les conflits spectaculaires (guerres, grands désastres, famines,...) et sur l'exception d'une pratique. Elles respectent, par ailleurs, des distinctions défendues par les professionnels (*news/people/star* ; *paparazzi/photoreporter de guerre* ;...) sans interroger les éventuelles similitudes de traitement de ces thématiques, distinguées davantage par habitude que par analyse.

La fabrication de ces images, leur production, les décisions qui président à leur usage ainsi que le contexte éditorial voire le contexte culturel dans lequel elles s'inscrivent restent marginalisés dans ces analyses. Barbie Zelizer accorde de l'importance aux textes qui accompagnent ces images et donne une place à d'autres figures professionnelles – notamment l'éditeur –, mais sous le mode du « *little dirty secret of photojournalism* », avec pour implicite la signification portée par l'image elle-même (en son cadre-rectangle). L'intervention de l'éditeur est alors perçue comme une trahison éventuelle et non comme une co-construction du sens de l'image dans le cadre de sa publication ; comme un élément de distorsion et non comme un élément constitutif de la pratique photojournalistique.

En travaillant sur les « *about to die images* », un corpus qu'elle isole clairement et qui correspond en très grande partie aux images célèbres du photojournalisme, c'est-à-dire aux images exceptionnelles de cette pratique, Barbie Zelizer décrit des mécanismes pourtant plus généraux, impliquant, comme l'analyse d'études de cas le révèle : une chaîne de professionnels³⁰⁸ et un travail éditorial³⁰⁹. Ces analyses demandent ainsi à être étendues à l'ensemble des images du photojournalisme, en une approche culturaliste.

4. Démarche historique et approche culturaliste des images médiatiques : André Gunthert, pour un Atelier des icônes (2009 - 2014)

Parmi les apports de son travail de thèse, André Gunthert isole la prise en compte de « l'importance de la formation de schémas interprétatifs pour l'appréhension des images³¹⁰ ». Le photojournalisme se raconte culturellement

308 cf. Partie II chapitre 4.

309 cf. Partie II chapitre 5.

310 André GUNTHERT, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire*

autour de certaines thématiques et insiste sur certaines figures³¹¹. L'approche culturaliste considère cette description comme un schéma interprétatif à mettre à distance pour revenir à une description des processus en une démarche historique sur les images médiatiques³¹².

a. Démarche historique : matérialité de l'image et quotidien d'une pratique

Pour mettre à distance les récits qui entourent les images et les appréhender comme une source parmi d'autres et non plus comme source unique, André Gunthert défend un « autre type de témoignage : celui des images elles-mêmes³¹³ ». La méthode utilisée s'inspire alors davantage de l'archéologie, discipline modèle et instructive pour l'histoire culturelle, à laquelle il propose d'en appliquer les principes, au-delà de la seule sémiotique. L'histoire des techniques soutient cette approche méthodologique.

La démarche historique appliquée aux images du photojournalisme s'appuie ainsi sur une définition de l'image photographique comme un objet à la matérialité tangible et impérative, qui ne peut revendiquer de valeur documentaire qu'à la condition d'être documenté lui-même³¹⁴. Elle est attentive à reconstruire le processus d'élaboration des images médiatiques, leur fabrication, leur gestion pragmatique et leur production, et prend en compte les enjeux économiques dans lesquels elles sont impliquées. Dans ce cadre,

photographique en France (1841-1895), thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999. p. 337. Je souligne.

311 Cf. partie I chapitre 2, la figure culturelle du photoreporter de guerre.

312 À la tête du laboratoire d'histoire visuelle contemporaine – le Lhivic –, André Gunthert défend cette approche culturaliste des images, en particulier des images médiatiques. La revue *Études photographiques* [1996-], puis le blog personnel ARHV [Actualités de la Recherche en Histoire Visuelle] et le média social de recherche et d'enseignement, Culture Visuelle sont les outils éditoriaux créés pour la divulgation et la discussion de ces recherches. Au sein de cette plateforme collective, L'Atelier des icônes a pris la relève de ARHV en 2009.

313 André GUNTHERT, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999. p. 10. Il poursuit : « L'Histoire de la photographie de Raymond Lécuyer, première tentative d'une synthèse équilibrée entre histoire procédurale et histoire iconographique, présente toutefois le défaut méthodologique d'établir sa chronologie des faits techniques sur la seule base des sources écrites. Or, comme on aura maintes fois l'occasion de le constater ici, les affirmations des textes contemporains (pour des raisons précises, liées notamment à l'économie de l'énonciation technique) présentent souvent des distorsions plus ou moins importantes avec la réalité des procédés décrits. », p.11.

314 Laurence BERTRAND-DORLEAC, Christian DELAGE, André GUNTHERT (dir.), « Image et histoire », numéro spécial n°72, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 2001. Cf. sur l'histoire par le cinéma, Christian DELAGE, *La Vérité par l'image – de Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

la description et la connaissance du quotidien du photojournalisme et de la photographie de presse, du fonctionnement habituel de ces pratiques professionnelles, servent d'appui à la compréhension des images exceptionnelles nommées icônes par le système qui les fabrique.

L'industrialisation des images par la presse et la mise en place de marchés à leur égard, partie de leur histoire bien souvent négligée ou marginalisée, prennent alors au contraire une place fondamentale dans la compréhension d'un système global et les réflexions qui entourent ces images. Les analyses sur les producteurs des images et leurs différents modes d'exploitation³¹⁵ voire de valorisation sur un marché qui, comme tous les marchés, fonctionne avec des effets de concurrences, s'avèrent indispensables à la compréhension de mécanismes pragmatiques à l'influence certaine sur la fortune de certaines images.

b. Approche culturaliste du photojournalisme

Ces analyses s'écartent de la seule valorisation de certaines images, et des images de presse en général, selon des grilles d'interprétation propres à l'histoire de l'art et à l'art (à la fin de XX^{ème} siècle). Elles prennent en compte le photojournalisme et ses « icônes » au titre de pratiques culturelles à part entière et s'inscrivent en cela dans le sillon des *cultural studies* anglo-saxonnes et de l'histoire culturelle en France. L'approche culturaliste se nourrit de l'ouverture apportée par les *Visual studies* quant aux corpus d'images analysés mais prend ses distances avec l'idée d'une puissance des images³¹⁶. Elle rejoint, dans une certaine mesure, les analyses de Barbie Zelizer qui, issues des *medias studies*, subissent l'influence des *cultural studies* et participent au renouveau des études anglo-saxonnes sur le journalisme en général en une approche culturelle constructiviste de cette pratique³¹⁷.

315 Cf. Partie II chapitre 4 ; partie III chapitre 8.

316 W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University Chicago Press, 2004.

317 Cf. la mise au point de Nicolas PELISSIER, « Journalisme et études culturelles : de nouveaux positionnements de la recherche française ? », *Questions de communication*, n°17, 2010. p. 273-290. « Bref, pour le journaliste, les actualités ne sont pas une construction théorique, mais un accomplissement pratique sous-tendu par des exigences objectivistes qui s'accordent mal avec les approches relativistes et subjectivistes des études culturelles. Par ailleurs, celles-ci vont s'en prendre au pouvoir des journalistes, à leur autorité morale, à leur collusion avec l'ordre établi, qu'il soit social, racial ou sexuel. Enfin, la focalisation sur le journalisme tend à privilégier ce qui se passe dans les salles de rédaction, du côté de la production, tandis que les études culturelles visent surtout à décrypter les discours médiatiques et leur réception par les publics. Pour toutes ces raisons, on peut comprendre que les chaires américaines en journalism studies, qui gèrent également la formation au

Dès lors, la fabrication technique de ces images est complétée par leur fabrication médiatique, liée notamment à différents mécanismes de valorisation. À l'analyse de leur réception, s'ajoute la prise en considération des usages et du contexte éditorial des images dans le cadre de leur(s) publication(s) et usages sociaux. À l'inverse de Hariman et Lucaites, qui intègrent l'image médiatique à une théorie générale des images, André Gunthert défend l'existence des fonctionnements spécifiques de l'image médiatique ; ce qui implique de prendre en considération ce système dans son ensemble. Une image publiée est toujours une image éditée, autrement dit une image qui a fait l'objet d'un processus de sélections successives et de qualification, qui sont autant d'éléments et d'étapes de valorisation. Chaque contexte éditorial est différent d'un autre et constitue en soi une occurrence éditoriale : celle-ci devient l'unité à étudier, plutôt que « l'image ». L'auteur de l'occurrence éditoriale n'est alors pas le photographe mais l'éditeur dont le rôle, à l'inverse de celui du producteur de l'image, est habituellement dissimulé ou naturalisé. Dans cette perspective, ces images ne vivent pas d'elles-mêmes mais s'inscrivent dans un système médiatique complexe avec des acteurs qu'il est possible de nommer et dont le fonctionnement explique la persistance de certaines d'entre elles, choisies, remobilisées et, par conséquent, valorisées et pérennes.

Le contexte éditorial, placé au cœur du dispositif médiatique, participe à l'écriture d'un récit des événements³¹⁸ ainsi qu'à la notoriété d'une image, à l'élaboration d'une « icône ». Les images exceptionnelles traitées par Hariman et Lucaite et Barbie Zelizer ont toutes été publiées dans de très grands médias et en très bonne place : à la Une de *Life*, du *Washington Post* ou du *New York Times*... Non pas analyser ce point commun comme la conséquence de leur puissance visuelle, l'approche culturaliste postule que cet élément de publication est constitutif du statut de ces images : c'est parce qu'elles ont été publiées dans de grands médias et en bonne place que certaines images deviennent des icônes³¹⁹. Elles ne s'imposent pas d'elles-mêmes comme excep-

professionnalisme journalistique, aient pu manifester quelques réticences vis-à-vis des cultural studies, lesquelles ont pu tout de même se diffuser en leur propre sein au prix d'une certaine dépolitisation (Neveu, Mattelart, 2003). Il serait d'ailleurs intéressant pour la recherche française de s'inspirer des débats suscités par cette question outre-Atlantique, ce qui nous conduit, en conclusion, à formuler quelques pistes destinées à mieux la valoriser. »

318 Cf. partie II Chapitre 5.

319 Le système médiatique met en valeur une image par le choix de ses dimensions et de son emplacement dans la publication et ce faisant il produit en même temps une hiérarchie et partant il confère de la valeur à cette image. Ce que Barbie Zelizer nomme, à une moindre

tionnelles par leurs seules qualités expressives³²⁰ mais sont aussi promues par des mécanismes spécifiques au système médiatique, véritable « atelier des icônes³²¹ ». De même, leur appropriabilité massive s'avère constitutive de la fabrication de leur statut et non la conséquence d'un pouvoir qui leur serait intrinsèque.

Dans le cadre du système médiatique, les images sont donc construites mais aussi produites, portées par un travail d'édition lors de la publication (pas d'image médiatique sans occurrence éditoriale), de hiérarchisation de l'information par des effets d'échelle et de répétitions médiatiques et un travail de réception caractérisé par les détournements et autres remix qui, récemment, ont fait basculer la réception vers la conversation³²². Considérer ces caractéristiques comme constitutives du mécanisme de la reconnaissance et du succès de ces images (ce qui implique de prendre en compte le quotidien des pratiques médiatiques et non leur exception ; la fabrication des images médiatiques ; le dispositif et l'amplification médiatiques), c'est reconnaître le fonctionnement des industries culturelles à l'œuvre. À un médiatique transparent et simple relais, s'oppose alors un médiatique auteur de récits et acteur des valorisations culturelles qu'il véhicule. En cela, ces réflexions rejoignent le concept de médiaculture, tel qu'il est conceptualisé par les sociologues des médias Éric Macé et Éric Maigret³²³, et développé à l'université de Paris 3 Sorbonne nouvelle, par exemple.

Retracer le parcours des trois images célèbres de Mai 68 met à jour les mécanismes complexes auxquelles elles sont soumises dans l'écologie médiatique conçue comme industrie culturelle. L'étude de cas permet alors de confronter les apports théoriques avec les pratiques effectives des images et intègre

échelle de publication, les « presentational practices ».

320 André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *Les Nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Presses du Réel, 2015. <http://culturevisuelle.org/icones/2609>. André GUNTHERT, « La Pleureuse d'Ishinomaki ou l'esthétique du désastre », *Atelier des icônes*, Culture Visuelle, 21 mars 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/1496>.

321 Nom du carnet de recherche d'A. GUNTHERT : <http://culturevisuelle.org/icones/>.

322 André GUNTHERT, « L'image conversationnelle. Les Nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, 31, Printemps 2014. <http://etudesphotographiques.revues.org/3387>. André GUNTHERT, « La Révolution de la photographie vient de la conversation », *L'Atelier des icônes*, 14 juillet 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2456>

323 Éric MACÉ, Éric MAIGRET, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

leurs usages sociaux comme fondamentalement constitutifs de leur notoriété. En reconstituant, en partie au moins, leur parcours jusqu'à leur statut actuel d'icônes des événements de mai-juin 1968, leurs remobilisations se révèlent être autant d'étapes de construction de leur visibilité en un processus progressif d'iconisation et de distinction qui aboutit à leur renommée.

C. Circulations postérieures de ces images

1. Devenir La Marianne de Mai 68

La rédaction de *Life Magazine* est la première à repérer et publier la photographie de Jean-Pierre Rey au printemps 1968. Elle la publie de nouveau dans son numéro spécial de fin d'année, renouvelant le montage en face à face avec un policier franchissant une barricade, dans un format lui donnant une importance plus grande que dans l'occurrence du numéro du 24 mai³²⁴. Au cours des décennies suivantes, la photographie va prendre de plus en plus d'importance au sein de différentes publications. Tout particulièrement dans *Paris Match* où les dimensions dans lesquelles elle est publiée augmentent au fil des anniversaires alors même que sa place dans le récit que fait le magazine de Mai 68 tend à devenir de plus en plus symbolique. Dans le même temps, la « Marianne » au drapeau noir anarchiste – qui domine dans les publications de 1968 – disparaît³²⁵. Ce processus s'accompagne de commentaires de plus en plus conséquents sur l'image elle-même qui semble mobilisée non plus pour les événements qu'elle représente mais pour elle-même : en particulier par la comparaison de sa composition avec le tableau d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* et l'histoire de la jeune femme représentée dans l'image.

324 *Life Atlantic* vol. 45 n°13 du 23 décembre 1968 « The Memorable Pictures of an Incredible Year, special double issue », p. 85.

325 Ce mouvement rejoint les analyses de Barbie Zelizer quant à l'affaiblissement dans le temps des représentations médiatiques emblématiques des événements par des « About to die images ». De l'image du massacre de My Lai à la Napalm Girl de Nick Ut concernant la guerre du Vietnam, par exemple.

a. 1978 : Marianne révolutionnaire ou Marianne légaliste?

Au printemps 1978, la célébration des dix ans de Mai 68 reste discrète³²⁶. *L'Express* titre sur les « Surprises de Mai 78 » pour quelques courts reportages qui abordent différents thèmes contemporains en regard des épisodes de 1968, en publiant relativement peu de photographies. Seule une double page montre quelques-unes des images photographiques aujourd'hui connues des événements de 1968 : la jeune fille de Jean-Pierre Rey ne fait pas partie de celles retenues.

Elle figure, au contraire, en très bonne place en 1978, dans *Paris Match* et *Le Nouvel Observateur*. En vignette dans les sommaires, elle sert d'accroche et s'affirme, par cet usage, comme susceptible de représenter à elle seule les événements dans leur ensemble. En pages intérieures, elle est l'une des photographies les plus mises en valeur, principalement par son format de publication dans la page. Ce ne sont pourtant déjà plus les mêmes images photographiques. Outre des contextes pourtant très proches de publication, leur cadrage n'est pas le même. Celui de *Paris Match* est plus serré : le buste de la jeune femme est coupé plus haut, l'horizon (ciel et bâtiments) est davantage bouché, plus « court », interrompant le mouvement du drapeau par le cadre.

Cette différence, non anecdotique, participe pleinement des différents sens attribués par les magazines à l'image qui ne soutient pas les mêmes récits dans les deux cas. *Le Nouvel Observateur* a troqué la jeune femme au drapeau noir anarchiste de son numéro de 1968 pour celle de Jean-Pierre Rey qui appuie dans cet usage la dimension contestataire du mouvement du printemps 1968, comme le soulignent les quelques lignes de texte qui lui sont attachées.

Au contraire, *Paris Match* rejoue une mise en page construite sur une opposition visuelle qui ratifie et symbolise une opposition idéologique – politique au moins – déjà présente sur l'une de ses couvertures en 1968 et qu'il verbalise explicitement en 1978. Crédité « J-P Rey (Gamma) », la « jeune fille au drapeau » ferme le reportage intitulé « Mai 68 : 10 ans après, des photos pour l'histoire », avant un article de souvenirs d'écrivains, dix ans après.

326 Pour la télévision, Antoine HENNIQUANT, « L'Absence de commémoration médiatique ? Autour du dixième anniversaire de Mai 68 », in *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, 2011, p. 323-331.



Photographie de Jean-Pierre Rey : occurrence dans Life du 24 mai 1968 ; puis dans Life du 23 décembre 1968.

L'image fonctionne au sein d'une double page titrée « Foule contre foule, le dernier mot aux légalistes », construite sur le principe du face à face. À la jeune femme de Jean-Pierre Rey répondent visuellement d'autres jeunes femmes qui brandissent le drapeau tricolore dans une photographie prise lors de la manifestation du 30 mai en soutien au Général de Gaulle. Deux représentations d'une même figure (le motif de la jeune femme brandissant un drapeau devenant Marianne par effet de citation du tableau d'Eugène Delacroix) se font ainsi face : une Marianne révolutionnaire et des Mariannes « légalistes » pour reprendre la terminologie de *Paris Match*.

En 1968, en couverture du n°999 du 22 juin – il correspond dans son actualité à l'entre deux tours des élections législatives susceptibles d'infirmier ou de confirmer le Général de Gaulle à son poste de chef de l'état –, *Paris Match* questionnait par l'image l'enjeu de cette figure symbolique. Deux représentations de Marianne s'opposaient en un champ contre champ visuel construit sur l'opposition de drapeaux brandis par des jeunes femmes défilant au sein de manifestations aux objectifs opposés : au drapeau tricolore d'une manifestante du 30 mai répondait alors le drapeau rouge communiste d'une manifestante du 29 mai (appel de la CGT après les accords de Grenelle jugés insatisfaisants).

Après le second tour, le n°1000 du 29 juin réserve, quant à lui, une double page entière au drapeau tricolore alors qu'il traite de la manifestation du 30 mai. En consacrant en juin 1968 trois reportages consécutifs de plusieurs dizaines de pages chacun et construits sous le mode de la rétrospective, *Paris Match* raconte, en effet, plusieurs fois un même épisode, appuyé sur des iconographies différentes et remis en perspective avec les actualités du moment. Début juillet, la rédaction peut lire et traiter la manifestation du 30 mai comme le signe précurseur de la victoire de de Gaulle puisque celui-ci a été effectivement reconfirmé ; ce que l'histoire en train de s'écrire auparavant ne permettait pas.

En jouant sur l'équivalence visuelle, deux représentations potentielles de Marianne – deux conceptions de la République – s'affrontent pour récupérer, derrière le geste, le symbole, enjeu d'importance difficile à (dé)laisser aux « révolutionnaires » de Mai 68. La teneur de l'ensemble de la double page qui clôt le reportage de 1978 relève, ainsi, du champ symbolique. Respec-

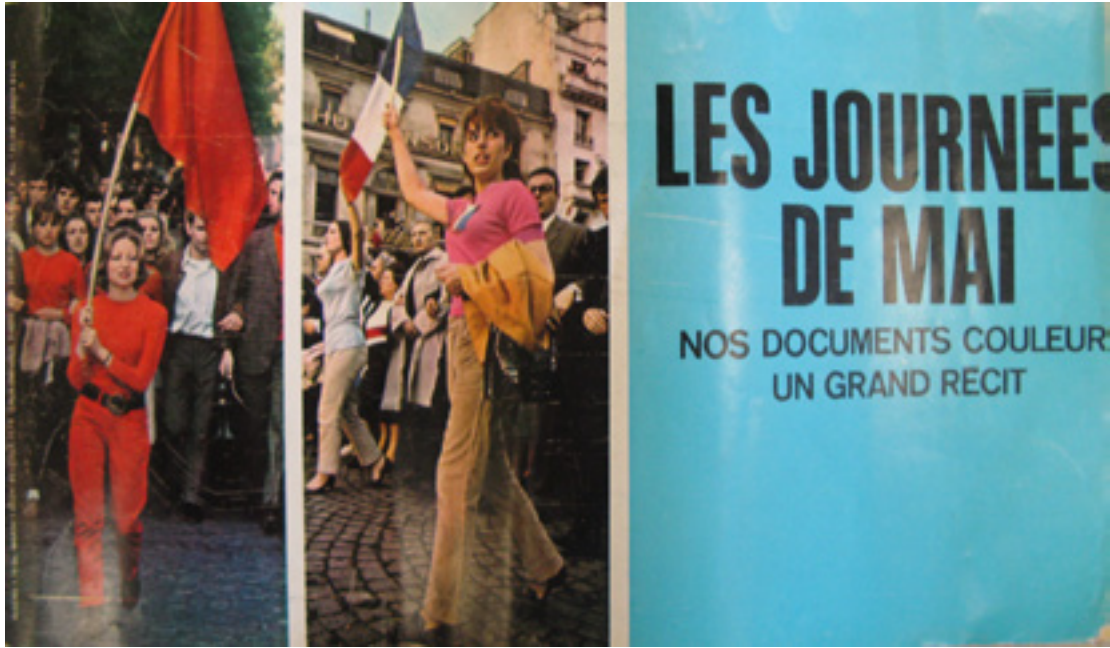


Occurrences de la photographie de Jean-Pierre Rey en 1978 : Le Nouvel Observateur n°703 du 29 avril 1978 (vignette d'appel au sommaire et p. 80-81) ; Paris Match n°1511 du 12 mai 1978 (vignette d'appel au sommaire et p. 78-79, fin du reportage).

tant la mise en page adoptée tout au long du reportage, le pavé de texte sous la photographie insiste sur les symboles³²⁷. Les rapprochements d'ordre symbolique guident, de plus, la construction de cette double page : faisant fi du récit chronologique, les correspondances visuelles rapprochent des manifestations qui ne se répondent pas du point de vue historique. Les photographies sont publiées dans un ordre que seul leur potentiel graphique suggère : celle du 13 mai, plus efficace en page de droite du point de vue du feuilletage, venant fermer le reportage. Les références explicites aux événements historiques eux-mêmes, par le biais des légendes des deux photographies, s'en trouvent inversées : sous la photographie de manifestation de soutien au Général de Gaulle la légende raconte « le début de la marée contestataire le 13 mai 68 : la manif [sic] des syndicats et militants de gauche remonte de la République à Denfert-Rochereau » ; quand, de son côté, la « Marianne » de Jean-Pierre Rey est légendée « La marée gaulliste, le soir du 30 mai après le discours de de Gaulle : c'est le retour en force de la majorité en faveur du général de Gaulle ».

Enfin, en 1978, la manifestante du 13 mai photographiée par Jean-Pierre Rey fait face aux légalistes en un cadrage bien plus serré que sur la photographie originale et qui ampute principalement le drapeau brandi par la jeune femme. Or, ce drapeau de soutien au FLN vietnamien permet d'inscrire l'image dans une époque : l'ancrage historique qu'il représentait s'en trouve ainsi considérablement diminué. Ces effets de cadrages sur le drapeau brandi vont progressivement l'affirmer comme le lieu d'ambigüités jusque dans le récit sur les événements eux-mêmes. En réduisant petit à petit l'image au geste, sa signification se déplace du champ documentaire au champ symbolique en des usages que favorise le noir et blanc.

327 « La foule qui grondait, la foule qui avait spontanément retrouvé l'élan des grandes journées de la Fronde ou de 1848 descend une fois de plus dans la rue. Mais cette fois-ci, une autre foule lui fait face, celle des légalistes. Mendès-France clame : « Le Pouvoir ne peut plus rendre qu'un seul service au pays : se retirer ». De Gaulle, du haut de ses sommets habituels, répond : « Réforme oui, chienlit, non ! ». Les bonnets phrygiens et les drapeaux rouges qui ont même envahi l'avenue de Neuilly et les « beaux quartiers » aux accents de « L'Internationale », doivent céder pour la première fois le pas aux écharpes tricolores des députés qui, soutenant de Gaulle et la majorité « pour la défense de la République », se massent, le jeudi 30 mai, à 18 heures, place de la Concorde et marchent, précédés de Michel Debré, d'André Malraux et de François Mauriac vers l'Arc de Triomphe. Une énorme vague tricolore remonte les Champs-Élysées et annonce le raz-de-marée gaulliste des prochaines législatives. Mai 1968 entre dans l'Histoire. », Paris Match n°1511 du 12 mai 1978, p. 79. Je souligne.



Paris Match n°999 du 22 juin 1968, détail de la Une (Cf. chapitre 5). Paris Match n°1000 du 29 juin 1968, p. 80-81.

La photographie n'est plus convoquée pour sa supposée valeur « documentaire » (comme en 1968 même si celle-ci correspond alors déjà, comme nous l'avons montré, à un récit sur l'événement) et bascule dans le champ symbolique à double titre : une Marianne révolutionnaire dispute le symbole de la République à d'autres Mariannes dites « légalistes » ; la figure implicite de la Marianne est soulignée, accentuée par la diminution progressive de l'information historique principalement contenue dans son drapeau.

b. 1988 : sans drapeau ni référent historique et par la verbalisation de la citation, le surnom de La Marianne de Mai 68

Au printemps 1988, les élections présidentielles françaises font l'actualité. *Le Nouvel Observateur* ne traite quasiment pas de Mai 68 (quelques maigres pages dans le numéro du 13 mai 1988) et ne publie pas la photographie de Jean-Pierre Rey. Au contraire, *L'Express* et *Paris Match* mettent les événements de Mai 68 à l'honneur pour leurs vingt ans : une même idée – « l'héritage » et les générations –, un même geste et une même image – la jeune fille de Jean-Pierre Rey – font la Une de ces deux magazines³²⁸.

L'Express titre « Les enfants de 68. Ils ont 20 ans » quand *Paris Match* propose : « "Nous avons 20 ans", les stars d'aujourd'hui se souviennent ». L'image de la « jeune fille au drapeau », dans l'angle de la couverture de *L'Express*, semble transmettre son geste à une autre jeune fille : juchée sur les épaules d'un jeune homme, elle brandit un briquet allumé lors d'un concert. En pages intérieures, le titre et la reprise d'une même photographie dans l'article confirment la passation : d'une photographie à l'autre, d'une époque à l'autre, un geste, et partant un héritage, seraient transmis quand bien même le sens politique initial s'en trouve modifié par la situation de concert sur la photographie de 1988. Ces deux couvertures célèbrent le mouvement de Mai 68 sous un même angle – l'inscription dans une histoire générationnelle – en s'appuyant apparemment sur la même image. Mais leur mouvement est inverse : regard vers le passé pour *Paris Match* ; héritage d'une nouvelle génération pour *L'Express* ; et la photographie porte deux récits opposés.

328 *Paris Match*, numéro spécial 2036 du 7 juin 1988, album historique ; *L'Express* n°1918 du 8 au 14 avril 1988, pages 84 à 89.

L'image, dont l'occurrence est colorisée en rouge et noir et soumise à un travail graphique visible en Une de *L'Express*, n'est pas davantage associée à une date ou à un événement précis de 1968 dans le numéro de *Paris Match*. N'étant plus rattachée à la manifestation du 13 mai qu'elle représente, elle perd son référent historique. Le cadrage choisi en Une de *Paris Match*, davantage resserré sur le drapeau que dans l'occurrence déjà bien recadrée de 1978, accentue cette perte référentielle en coupant l'angle de fuite, en haut à droite : le drapeau n'est plus qu'un bout de tissus qui bouche l'angle supérieur de l'image. Un regard rapide n'identifie plus le drapeau original de la photographie et l'imaginaire peut « voir » le drapeau tricolore.

Détachée de son référent historique en 1988, « la jeune fille au drapeau » devient, par ailleurs, nommément « la Marianne de Mai 68 ». Forte de son inscription dans une histoire des représentations, elle rappelle une autre image symbolique à laquelle elle doit alors son surnom. Le journaliste de *L'Express* rapproche explicitement la photographie d'une jeune femme brandissant un drapeau avec le tableau d'Eugène Delacroix :

« L'image – signée Jean-Pierre Rey – de la jeune manifestante brandissant son drapeau a fait le tour du monde. Comme la "Liberté guidant le peuple" de Delacroix est attachée à la révolution de 1830, elle est devenue le symbole de Mai 68³²⁹. »

La référence au tableau de Delacroix est, par ailleurs, visuellement présente dans la mise en page de la couverture du numéro spécial « Mai 68-l'album historique » de *Paris Match*. La Une souligne le parallèle de la composition des deux images – une jeune femme, buste tendu vers l'avant et brandissant le drapeau de l'élan à la tête du peuple ou de la foule – par un recadrage de la photographie initiale qui centre sur le visage et le geste volontaire du bras en train de brandir le drapeau du ralliement.

Dans son tableau, Eugène Delacroix représente la Liberté sous les traits de la Marianne, allégorie de la République en France. Le phénomène de citation induit alors une certaine lecture de la photographie, faisant échos aux aspirations du mouvement politique et sociale dit de « libération ». L'aura symbolique de la photographie de Jean-Pierre Rey s'explique alors par le fait qu'elle

329 *L'Express* n°1918 du 8 au 14 avril 1988.

convoque une autre image symbolique de l'imagerie collective en France, motif visuel que le photographe a visiblement cherché lui-même comme le confirment d'autres photographies prises au même moment³³⁰ (figures p.459).

« La bonne photo » est ainsi l'image qui en rejoue une autre en un phénomène de citation, ou de ce que Clément Chéroux a désigné par « intericonicité »³³¹ :

« La jolie fille juchée sur les épaules d'un manifestant et un drapeau vietnamien à la main n'échappe pas à son regard. À maintes reprises, il l'avait déjà remarquée dans son viseur mais il lui manquait toujours un peu plus de lumière, un peu plus de décor, un peu plus d'atmosphère jusqu'au déclic final pour immortaliser en souvenir de Delacroix et sa Liberté guidant le peuple, la "Marianne de Mai 68". L'image sera reproduite par la presse nationale et internationale. Quarante ans après, elle est encore la référence de l'époque. »

Ces autres clichés de la même scène révèlent combien l'image se cherche elle-même pour la photographie d'actualité aussi. Depuis la fin des années 1990-début des années 2000, ce phénomène est très perceptible et le photojournalisme sait l'identifier voire le critiquer comme en témoigne le photoreporter Gilles Saussier, ancien de Gamma, qui raconte en 2001 comment, sur le terrain en prise de vue, le photographe cherche l'image qui reproduit des images connues :

« Incidemment, j'ai découvert que la perpétuation de nos critères iconographiques [pouvait conduire tout droit au révisionnisme et à la falsification de l'histoire]. [...]

les photographies d'actualité sont fréquemment des images gigognes, qui se donnent pour une condensation de l'évènement lui-même, un concentré de signification historique, alors qu'elles sont des condensés iconographiques réalisés au prétexte de l'information. Plus que des événements eux-mêmes, c'est la tradition iconographique des médias de masses occidentaux et de son hégémonie planétaire qu'elles témoignent au premier chef.

330 Cf. D'autres images sur le blog consacré au photographe : <http://jeanpierre-rey.over-blog.com/11-album-1120242.html>.

331 Clément CHÉROUX, *Diplopie – L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009 ; « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques* n°20, Juin 2007. <http://etudesphotographiques.revues.org/index998.html>.



Unes de Paris Match numéro spécial 2036 du 7 juin 1988, album historique ; et de L'Express n°1918 du 8 au 14 avril 1988. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830, 260×325 cm, Musée du Louvre, Paris).

Ainsi s'entretient le bégaiement visuel de l'histoire par la reproduction de figures rhétoriques invariables³³² ».

Le récit se déplace peu à peu des événements à l'image elle-même.

c. 1988-98 : La Marianne révolutionnaire était une aristocrate

Dans son numéro de 1988, la rédaction de *L'Express* dévoile ce qui s'affirmera comme un autre des ressorts de la fortune symbolique de cette photographie : la Marianne révolutionnaire était une aristocrate. La manifestante présente sur la photographie retrouve son identité et cristallise à elle seule toutes les ambiguïtés et les paradoxes que la presse prête aux événements. Caroline de Bendern, « L'aristo au drapeau », témoigne alors : « "J'avais mal aux pieds..." ». Aujourd'hui, elle suit les pas de ses extravagants ancêtres³³³. ».

Paris Match rebondira largement sur l'anecdote en 1998. Le magazine répartit son reportage sur Mai 68 sur trois numéros consécutifs sous le titre « Le roman de Mai 68 – 1) Paris s'éveille » ; « 2) La France voit rouge » ; « 3) Les Illusions perdues ». C'est dans le n°2553 du 30 avril 1998, chapitre 2 « La France voit rouge » que la « Marianne de Mai 1968 » est convoquée sous le titre : « Moi Caroline, 23 ans, aristo et rebelle » (p. 74). Elle inaugure un reportage de trois pages construit autour des témoins retrouvés – « On les a retrouvés » – ; un autre de ces témoins photographiés étant le manifestant coursé dans la nuit du 6 mai immortalisé par la célèbre photographie de Gilles Caron.

Sur une double page, une photographie de la même scène montre la jeune femme de face et le drapeau se déploie pleinement³³⁴ avec cette légende : « Le 13 mai, Caroline de Bendern brandit l'emblème du F.n.l. vietnamien, juchée sur les épaules de Jean-Jacques Lebel, instigateur de l'occupation de l'Odéon³³⁵ ». En face, une photographie dans l'actualité de ce numéro de *Paris Match* (1998) montre Caroline de Bendern, qui pose devant la couverture du numéro spécial de *Paris Match* en 1988 construite avec la photographie

332 Gilles SAUSSIÉ, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^{ème} siècle », n°71, 2001. p. 307-331. p. 309.

Cf. les réflexions du photographe au quotidien Libération Sébastien Calvet, Images au quotidien : <http://sebastiencalvet.canalblog.com/>. Puis à partir de 2010 : <http://photoactu.blogs.liberation.fr/>.

333 *L'Express* n°1918 du 8 au 14 avril 1988, p. 86-87.

334 Crédité Dr. Th Esch photos, elle ne porte plus le nom du photographe.

335 *Paris Math* n°2553 du 30 avril 1998, p. 74-75.



Autres photographies de Jean-Pierre Rey de la manifestation unitaire du 13 mai 1968.

du printemps 1968. Elle raconte l'histoire de la photographie de Jean-Pierre Rey, assimilée ici à sa mise en forme médiatique par *Paris Match* en couverture de 1988. Son témoignage reprend pour partie ce qu'elle avait révélé à la journaliste Annick Cojean pour son livre *Retour sur images*, publié en 1997. Le choix d'une narration très anecdotique de la part de la journaliste révèle tout le potentiel que recèle cette histoire du modèle de la photographie de la Marianne pour l'imaginaire :

« Quand il découvrit la photo dans la presse internationale, le comte de Bendor eut un choc effroyable. Là, juchée sur les épaules d'un inconnu, sa petite-fille Caroline, son héritière et son espoir, bafouait son rang, son titre et les valeurs que, en vain, il lui avait fait enseigner dans les meilleurs collèges anglais. Là, brandissant un drapeau, impériale et splendide, elle s'exhibait scandaleusement dans les rues de Paris, telle une fille du peuple, une Marianne issue des barricades, une égérie de la révolution. Elle était grave, ardente, elle avait l'air d'y croire, entourée de hippies, d'anarchistes, de minables. La sotte ! Il en tremblait de rage.

Comme elle l'avait trahi, lui et cette aristocratie européenne au sein de laquelle il la prédestinait à un mariage royal ! Et comme elle l'humiliait dans ce cliché inouï que certains commentateurs comparaient au tableau de Delacroix, *La Liberté menant le peuple* [sic], et qui officialisait l'outrage. C'était pire qu'une provocation. C'était impardonnable. Alors le vieil aristocrate viennois, dont François-Joseph avait fait un baron, la reine Victoria un Anglais, Churchill un ami, la Chambre des communes un député et le prince du Liechtenstein un comte, reprit avec furie son testament. De sa fortune, de ses titres, de ses demeures splendides éparpillées en Europe, Caroline la rebelle ne verrait jamais rien. Il la déshéritait³³⁶. »

L'anecdote est savoureuse : une aristocrate rebelle, déshéritée à cause d'une photographie l'assimilant à une révolutionnaire. Dès lors, la symbolique de cette photographie évolue encore un peu davantage et son caractère révolutionnaire s'effrite un peu plus. La légende (ou une autre photographie) peuvent insister sur le drapeau pro FLN vietnamien que la jeune femme brandit : la référence est devenue inoffensive pour ainsi dire. D'autant plus que Caroline de Bendor reconnaît à propos du drapeau :

« J'avais mal aux pieds. Jean-Jacques m'a proposé de monter sur ses épaules. J'ai accepté et comme il portait des drapeaux, il m'a demandé de les brandir. Je ne voulais ni du rouge com-

336 Annick COJEAN, *Retour sur images*, Paris, Grasset-Le Monde, 1997, p. 76 (p. 74-81 pour l'ensemble du chapitre consacré à cette photographie).

muniste ni du noir anarchiste, mais le drapeau du Vietnam me convenait en protestation contre la guerre du Vietnam. Très vite je me suis aperçue que j'étais entourée de photographes. Alors l'instinct du mannequin s'est éveillé en moi. J'ai commencé à jouer un rôle. Des tas d'idées me passaient par la tête. J'ai même pensé à la Révolution française, moi, la jeune fille de bonne famille anglaise. [...] Mai 68, c'était une révolution douce, malgré les voitures en feu et les C.r.s. qui chargeaient dans les nuages de fumée de lacrymogène. C'était une révolution bourgeoise³³⁷. »

En 1998, enfin, *Le Nouvel Observateur* publie, de son côté, un dossier conséquent consacré à Mai 68, auquel est associé un fac-similé de son n°183 du 15 mai 1968. La rédaction ouvre son reportage consacré à Mai 68 avec la photographie de Jean-Pierre Rey : publiée dans son entier et en grand format dans la page, restituant son amplitude au geste et au drapeau pleinement déployé, la photographie garde son élan initial. Elle vient soutenir un récit attaché aux mouvements de revendications, comme dans toutes les occurrences de l'image rencontrées jusqu'ici dans ce magazine. Mais c'est dans le titre du reportage – « La fausse révolution qui a tout changé » – qu'est signifiée l'ambiguïté de signification à attribuer aux événements (figures p. 464).

d. 2008 : Paris-Match a fait (chuter) la Marianne de Mai 68

Dans ces usages, le lien à l'évènement référent – la manifestation unitaire du 13 mai – est complètement distendu au profit d'une représentation symbolique de l'ensemble de « Mai 68 ». Utilisée comme appui de récits parfois contraires sur les événements, la dimension symbolique a pris le dessus et autorise les ambiguïtés et les paradoxes, dans l'appréhension de ces événements. Le *Nouvel Observateur* du 27 mars 2008 s'en sert de nouveau comme accroche en sommaire.

La déflagration des célébrations de Mai 68 en 2008 joueront à plein sur les tendances relevées en 1998 : ce n'est plus les événements que l'on célèbre mais ses images... Le *Hors-Série du Monde 2*, où travaille la journaliste Annick Cojean, reprend l'anecdote du modèle³³⁸. La rédaction de Paris Match suit le même filon et recycle en partie ses pages de 1998 : « la Nostalgie de Mai 68,

337 Paris Match n°2553 du 30 avril 1998, p. 74-75.

338 *Le Monde 2* Hors-série, « 1968 révolutions – Paris, Rome, Prague, Etats-Unis, Vietnam », mars-avril 2008, p. 54-55.

24 pages spéciales, les photos qui ont marqué ; les témoins retrouvés », titre la couverture du n°3076 du 30 avril 2008³³⁹. La « Marianne de Mai 68 » apparaît de nouveau en fin de reportage, dans les pages concernant les témoins retrouvés.

La manifestante photographiée en Marianne au drapeau noir, mise en valeur dans *Paris Match* et dans *Le Nouvel Observateur* en 1968, fait désormais partie des « témoins retrouvés », devenue « inoffensive » elle aussi. Caroline de Bendern, quant à elle, pose à nouveau avec la photographie du 13 mai 1968 dans la mise en page de la couverture du numéro spécial de *Paris Match* de 1988, qui célébrait les vingt ans des événements. Le nom de Jean-Pierre Rey ne figure plus³⁴⁰. La photographie qui la montre en 2008 est en couleur et la légende compile les textes de 1998 et d'Annick Cojean. Elle semble écrite par un journaliste pressé, sous la forme de concentré de témoignage :

Caroline de Bendern « L'Esprit de 68 est universel »

« J'avais 27 ans. J'arrivais de New-York : là-bas, j'étais mannequin, je traînais avec Lou Reed, Andy Warhol, je militais contre la guerre du Vietnam et pour les droits civiques. Je connaissais Paris : j'y avais grandi. Là, j'y retournais pour tourner un film. L'après-midi, je rejoignais les étudiants, le soir, je portais des pavés pour les barricades, on fumait des joints... Le jour de la manif du 13 mai, j'avais vraiment mal aux pieds. Le plasticien Jean-Jacques Lebel m'accompagnait, je lui ai demandé de me porter. J'avais un drapeau vietnamien en main, je l'ai brandi. Des photographes étaient là : consciente de l'importance de mon drapeau, j'ai pris la pose. Arrivée place Edmond-Rostand, j'avais trop mal au bras, je l'ai baissé. Mai 68 n'a pas eu beaucoup d'importance dans ma vie, mais cette photo, si. En la découvrant en couverture de Match, mon grand-père est devenu furieux : il m'a coupé les vivres et m'a déshéritée ». Après une carrière de bohème dans le cinéma, « la Marianne de 68 » s'est retirée aux côtés du batteur de free jazz Jacques Thollot³⁴¹. »

D'après cet article, c'est *Paris Match* qui a fait chuter la Marianne. Or, la seule Une du magazine existant avec cette photographie est celle de l'album de

339 *Paris Match* 3076 du 30 avril 2008, p. 66-89.

340 Noms des photographes crédités pour l'ensemble de ces pages : J.F. Deroubaix/Gamma/Eyedeia Presse, Dalmas/Sipa, P. Buchet, G. Caron/Contact Press images, M.LE Tac, R.Helle/Signatures.

341 Les paroles prêtées à Caroline de Bendern ne sont pas sourcées.

1988, mise en scène dans la photographie de Caroline de Bendern en 2008 (qui rejoue, de plus, la pose adoptée en 1998). La colère du grand-père aristocrate date de 1968³⁴². Ainsi, et en une boucle sur elle-même, c'est la version de la photographie au drapeau coupé, ayant perdu son référent historique « révolutionnaire » pour verser dans une symbolique ambiguë que *Paris Match* revendique. Ce faisant, le magazine s'attribue la paternité d'une des images les plus célèbres de l'histoire, de l'une des principales « icônes » de la seconde moitié du XX^{ème} siècle : « la Marianne de Mai 68 ».

En quelques décennies, une photographie de la manifestation unitaire du 13 mai 1968, « la jeune fille au drapeau » de Jean-Pierre Rey, devient une photographie de Mai 68 : la dimension symbolique de l'image a relégué sa supposée valeur « documentaire ». Si *Paris Match* publie l'image, à l'origine en 1968, il en fait l'un des éléments du récit que la rédaction du magazine construit sur les événements. Les différents usages que les magazines en font par la suite, lors des anniversaires décennaux de mai-juin 1968 notamment, montrent combien ces usages sont autant d'orientations discursives données à l'image. Car ce n'est pas la même image qui est publiée, republiée et dupliquée à l'envie, comme en témoigne l'ensemble des occurrences de l'image mises côte à côte sur le blog du photographe³⁴³. Le succès de cette photographie – qui s'affirme aujourd'hui comme une icône – ne vient pas tant de l'information qu'elle aurait pu donner ni de tout le potentiel symbolique qu'elle recèle, mais aussi, et surtout, de ce qu'elle permet à chacun de se l'approprier pour lui faire porter ses propres revendications politiques. Selon l'usage qui en est fait, en particulier en jouant sur le cadrage au niveau du drapeau brandi (élément historique le plus fort de la photographie), chacun peut projeter son discours en elle et ainsi la faire sienne. Incarnation du mouvement de libération que se veut pour certains Mai 68 ou bien d'une valeur républicaine, entendue comme variable par les différentes parties, cette image a rencontré le succès qu'on lui connaît, non pas tant du fait de sa portée symbolique intense lui permettant de se constituer en icône, mais surtout par sa capacité à se constituer – en tant qu'image – en icône pour tous ; ce que ratifie précisément son surnom : La Marianne de Mai 68.

342 Né en 1879, il meurt en 1968, à l'âge de 89 ans.

343 http://jeanpierre-rey.over-blog.com/pages/La_Marianne_de_Mai_68_Publications-433238.html.

Cette photographie cristallise à l'origine plusieurs éléments favorables à son succès : elle est la photographie d'un moment important, à forte portée symbolique (première manifestation unitaire) ; elle cite par la qualité de sa composition (une belle jeune femme comme modèle, à la pause et l'attitude précises) une autre image connue et très valorisée (le tableau d'Eugène Delacroix), augmentant ainsi son potentiel symbolique ; l'anecdote de l'histoire de son modèle conteste la première symbolique attribuée à l'image (qui est ainsi intrinsèquement paradoxale) ; la jeune femme a côtoyé la génération des artistes d'avant-garde de New-York et de Paris, s'inscrivant ainsi dans une autre mythologie de la période ;...³⁴⁴.

Le retour sur les usages de cette photographie par la presse en 1968, restreints et peu remarquables, montre que la citation du tableau d'Eugène Delacroix n'explique pas à elle seule le succès de l'image ni son statut d'image célèbre de Mai 68 aujourd'hui. Sa circulation médiatique et ses reprises ultérieures s'affirment comme autant d'éléments majeurs d'un processus de construction de sa visibilité qui joue sur les différentes sources de potentiel symbolique mais aussi narratif de cette image. Les dates anniversaires des événements représentés – ici mai-juin 1968 – forment alors autant d'étapes repérables qui participent pleinement à l'élaboration de l'image célèbre des événements historiques³⁴⁵ : ces rituels calendaires assurant, en effet, la mise en place – voire la répétition – de narrations sur l'image qui entretiennent et soutiennent résolument sa notoriété³⁴⁶.

344 Dès 1968, Roland Barthes remarquait : « le paradigme des trois drapeaux (rouge/noir/tricolore), avec ses associations pertinentes de termes (rouge/noir contre tricolore, rouge et tricolore contre noir) a été "parlé" (drapeaux hissés, brandis, enlevés, évoqués, etc.) par tout le monde, ou presque: bel accord, sinon sur les symboles, du moins sur le système symbolique lui-même qui, en tant que tel, devrait être la cible finale d'une révolution occidentale. [...] le régime symbolique sous lequel un événement fonctionne est étroitement lié au degré d'intégration de cet événement dans la société dont il est à la fois l'expression et la secousse ; un champ symbolique n'est pas seulement une réunion (ou un antagonisme) de symboles ; il est aussi formé par un jeu homogène de règles, un recours consenti en commun à ces règles. Une sorte d'adhésion presque unanime à un même discours symbolique semble avoir marqué acteurs et adversaires de la contestation: presque tous ont mené le même jeu symbolique. », « L'écriture de l'événement », in *Communications* 12, 1968. *Mai 1968. La prise de la parole*, p. 108-112. p. 110.

345 Les cinq et quinze ans des événements du printemps 1968 en 1973 et 1983 ne donnent pas lieu à des célébrations fournies de Mai 68. Celles-ci à se manifester un peu plus à ces dates anniversaires aussi à partir de 1993, pour les vingt-cinq ans quand bien même les célébrations restent discrètes en 2003 et en 2013 par comparaison aux anniversaires décennaux.

346 Pour Antoine Litli, la célébrité ne dépend pas seulement de la visibilité mais aussi des récits qui entourent ces personnes. La transposition de ces mécanismes sur les images médiatiques célèbres peuvent alors expliquer le relais par l'incarnation des personnes sur

2. « L'Étudiant pourchassé » par Gilles Caron

La photographie d'un étudiant pourchassé dans la nuit du 6 mai prise par Gilles Caron, publiée en double page dès le 18 mai 1968 dans *Paris Match*, circule elle aussi beaucoup ; aussi bien pendant les événements qu'*a posteriori*. Dans ses réutilisations postérieures, elle participe à différents dispositifs éditoriaux – au sein desquels sa signification et son traitement éditorial sont variables. Mais rapidement, elle devient elle aussi l'objet de commentaires pour elle-même et est publiée non plus seulement comme document des événements de mai-juin 1968 mais pour elle-même, pour la personne photographiée ou pour le photographe ; notamment dans des supports culturels de valorisation et de promotion du photojournalisme.

a. Une photographie qui circule dès mai 1968

Au lendemain de la surnommée « première nuit des barricades », le 11 mai, la violence des événements les fait monter en Une des principaux titres de presse. Cependant, soumise à son rythme de parution hebdomadaire, la rédaction de *Paris Match* ne peut les aborder dans son numéro du matin du 11 mai³⁴⁷ et attend celui du 18 mai pour traiter ces événements. La photographie de Gilles Caron est publiée pour la première fois dans ce n°997 du 18 mai de *Paris Match* et clôt un premier long reportage consacré aux événements du printemps 1968, en une double page qui ferme le récit que la rédaction choisit d'en donner³⁴⁸.

Dès 1968, la photographie circule et est réutilisée dans plusieurs dispositifs aux sens variables. *Life magazine* la choisit dans la double page essentiellement iconographique que la rédaction consacre aux événements français dans son numéro du 24 mai 1968. Elle la publie de nouveau dans son numéro bilan de l'année 1968³⁴⁹. Puis, plus tard, notamment lors des anniversaires des événements, elle fait partie des images les plus régulièrement publiées pour traiter de Mai 68³⁵⁰.

ces images, par exemple. Antoine LITLI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

347 Le n°996 du 11 mai 1968, p. 112 à 116.

348 Cf. partie II chapitre 5.

349 *Life Atlantic* 23 décembre 1968.

350 Par exemple : *Paris Match* n°2036 du 7 juin 1988 spécial Mai 68 Album ; *L'Humanité* 2004 ; *L'Humanité* hors série, avril 2008 ; *Télérama* hors-série avril 2008.

Elle est publiée aussi dès 1968 dans *Journaliste, Reporter, Photographe*, presse spécialisée à destination des professionnels, dans le numéro du 15 juin 1968³⁵¹. Par la suite, elle est à plusieurs reprises commentée pour elle-même et non plus mobilisée comme représentation des événements.

b. La valorisation de l'image par la profession

Ni Gilles Caron ni l'une de ses photographies n'ont été primés au *World Press Photography* ou par le prix Pulitzer. L'image de l'étudiant pourchassé a cependant été valorisée très tôt par d'autres canaux culturels de promotion du milieu ; notamment par plusieurs occurrences éditoriales donnant lieu à des commentaires sur le photographique et non plus sur les événements historiques, leur référent. Des commentaires sur la personne photographiée, sur la photographie elle-même et sur le photographe Gilles Caron prennent ainsi le relais de l'image des événements.

• *L'anecdote du photographié, Thierry Verret*

Selon un mécanisme récurrent dans le photojournalisme³⁵², en 1988, *L'Express*

351 Cette publication interne au milieu du photojournalisme est la seule à avoir sélectionné à l'époque des événements les trois images aujourd'hui célèbres de Mai 68 ; en petites dimensions, il est vrai, mais présentes dans la sélection opérée des images d'un événement, décrit comme photographique et important pour la profession.

352 Caroline de Bendern et « La Marianne de Mai 68 » ; Kim Phuc pour la « Napalm Girl » par Nick Ut. Cf. André GUNTHER, « La Vie d'une icône est un cliché », *L'Atelier des icônes*, 2 juillet 2011. <http://culturevisuelle.org/icones/1832>.

Christian Delporte souligne, lui aussi, l'importance du potentiel narratif associé aux personnes représentées dans ces images, en détaillant les exemples de la « La Marianne de 68 » : « pour que *l'histoire racontée* bien après l'événement lui-même fasse sens auprès du lecteur ou du téléspectateur, qu'elle déploie toute sa *force symbolique*, il faut que les valeurs et les représentations de 68 *s'incarnent dans des personnages bien réels, bien vivants*, clairement identifiables, eux-mêmes hissés au rang de symboles. [...] [la Marianne] a pris la pose, montrant alors comment se provoque un symbole par le jeu de l'intérêt médiatique. [...] « La « Marianne de Mai 68 » sera déboutée lors de son procès pour droit à l'image, les juges ayant répondu : « *Cette photographie appartient à l'histoire !* » ».

Puis, concernant le face-à-face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS, Christian Delporte propose l'analyse suivante concernant la persistance de la photographie de Cohn-Bendit comme icône de Mai 68 : « [...] un événement participe à sa légende: son expulsion de France le 25 mai 1968. Mai 68 a désormais son banni, son martyr façon « quarante-huitard ». Et la protestation dans la rue contre son expulsion se traduit immédiatement en images, grâce à la réactivité de la sérigraphie : « Nous sommes tous des indésirables ». [...] Le plus remarquable est que l'image qui accompagne le slogan est tirée d'un cliché pris par Gilles Caron, le 6 mai 1968, devant la Sorbonne où Cohn-Bendit est convoqué devant un conseil de discipline. [...] Plusieurs clichés en ressortent, parus dès 1968 dans *Paris Match*. Celui où Cohn-Bendit, de face, est hilare, est utilisé régulièrement ; une autre, saisissant le sourire provocateur de CB face à un CRS, pris de dos, est popularisé par le leader de 68 lui-même. En 1975, il choisit ce

publie un article sur la personne elle-même de l'étudiant photographié ce 6 mai : « Le plongeon du PDG » répond à « L'aristo au drapeau »³⁵³. La rédaction insiste dès le titre sur la contradiction entre l'histoire personnelle de ces deux images célèbres de Mai 68 et les valeurs prêtées aux mouvements qu'elles représentent. Ce sont des images de personnes qui ont elles-mêmes des histoires qu'il est possible de raconter.

La rédaction de *Paris Match* rebondit sur l'anecdote en 1998 et en 2008³⁵⁴ ; anecdote qui s'exporte, par ailleurs et par exemple, dans le magazine *La Revista* en 1998.

• *La photographie : un instantané exemplaire*

Choisie en 1970 pour l'exposition Nikon, « Trois ans d'actualité par cinq photoreporters de Gamma », relayée par la Fnac la même année³⁵⁵, la photographie appartient, en effet, aux images de Gilles Caron parmi les plus exposées³⁵⁶. En 1977, pour ses dix ans, l'agence Gamma la choisit et la qualifie d'« instantané spectaculaire³⁵⁷ », l'un des genres les plus prisés par la profession : saisissant le mouvement sur le vif, elle plonge le spectateur au cœur de l'action³⁵⁸. La photographie s'affirme par la suite comme modèle idéal du genre à de nombreuses reprises et témoigne du professionnalisme de Gilles

cliché pour la couverture de son livre *Le Grand bazar*. [...] Si l'image traverse le temps, Cohn-Bendit n'y est sans doute pas pour rien (et la légende de Cohn-Bendit rencontre celle de Caron, tragiquement disparu à 31 ans au Cambodge). », « De l'image à l'icône », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Plusieurs approximations ponctuent cette dernière analyse : la photographie de Cohn-Bendit, de face, au visage hilare, n'est pas de Gilles Caron mais de Jacques Haillot, photographe à Apis à cette période. Elle n'est pas publiée dans *Paris Match* en 1968 mais en format réduit dans *L'Express* du 13-19 mai 1968 (n°882) ; la célèbre photographie de Gilles Caron n'ayant elle pas été publiée dans l'actualité des événements. Cf. plus haut, dans ce chapitre.

353 *L'Express*, avril 1988.

354 Le déplacement de l'article sur le photographié, sans utilisation de la photographie comme telle en tant qu'archive, peut aussi être une stratégie pour publier l'image alors même que son exploitation pose question et éviter ainsi de payer de droits d'exploitation.

355 Du 3 au 7 mars 1970 à la Fnac. Photographies d'H. Bureau, G. Caron, R. Depardon, C. Simonpiétri et H. Vassal ; catalogue rédigé par F. de Bonneville, rédacteur de Gamma.

356 *Photo-Journalisme*, Festival d'Automne à Paris, Fondation nationale de la photographie, exposition réalisée par Pierre de Fenoyl, 1977. Musée Galliera, 4 novembre-5 décembre 1977. Exposition à la BN en 1978 ; en Arles en 1990 ; Bordeaux 2008 ; Vendôme 2008 ;...

357 Catalogue de l'exposition des 10 ans de Gamma, 1977.

358 Un autre exemple du genre est la photographie d'un combattant à Beyrouth par Raymond Depardon.

Caron : dans la presse spécialisée³⁵⁹ et davantage encore dans des organes culturels de promotion de la profession.

Elle est, à ce titre, régulièrement publiée dans les livres consacrés au photojournalisme, qui soulignent volontiers en légende le caractère remarquable de cet instantané³⁶⁰ (figures p. 472).

Christian Caujolle et Mary Panzer la reprennent en 2005 dans la mise en page du reportage de *Paris Match* n°997 sur les événements du printemps français 1968. Ce faisant, ils l'inscrivent, dans cette première occurrence éditoriale, dans l'histoire du photojournalisme qu'ils proposent autour d'une sélection de publications presse magazine des photographies qu'ils défendent comme emblématiques du photojournalisme³⁶¹.

Plus récemment, la reconnaissance de la photographie s'est élargie suivant le mouvement général d'institutionnalisation du photojournalisme selon les modèles critiques de l'art³⁶². La photographie de l'étudiant pourchassé s'est progressivement vue attribuée le statut de chef d'œuvre. Sam Caro lui consacre un documentaire en 2007³⁶³, deux ans avant son acquisition par le MNAM qui l'intègre à ses collections en 2009 et l'exposera en 2010 au Centre Pompidou-

359 Notamment, *Visuel* n°7, décembre 1984. Rubrique « Flashback » « Gilles Caron. Il réinventait le photojournalisme. » ; *Zoom* 1987 (pour les 20 ans de Gamma) ; *L'Est Magazine* du 14 octobre 1994, « Gilles Caron une leçon de photo » ; *Photographies Magazine* n°56 mars 1994 ; *Figaro Magazine* du 28 avril 2006, publiée en double page, elle annonce dans l'article « Un reporter fauché en pleine gloire » l'album de Reporter Sans Frontières dédié à Caron ; *Images Magazine*, 2008 p. 48.

360 Marianne FULTON, *Eyes of Time. Photojournalism in America*, New-York, International Museum of Photography at Georges Eastman House, 1988. p. 190. Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988. p. 36 « L'instantané exemplaire etc. ». Jacques WOLGENSINGER, *L'Histoire à la Une. La grande aventure de la presse*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1989 ; en légende « Dans ce remarquable instantané etc. » et passage consacré aux photoreporters morts sur le terrain. *Gilles Caron pour la liberté de la presse* n°21 Reporters Sans Frontières. Textes de Bernard Kouchner, Robert Pledge, Patrick Poivre d'Arvor. Editions RSF, 2006. p. 64-65 en double page. Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, André GUNTHERT, *La Fabrique des images contemporaines*, Paris, Editions du Cercle d'art, 2007. p. 96. Quentin BAJAC, *La Photographie. Du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard hors-série, 2010. L'occurrence de la photographie dans *Paris Match* n°997 est publiée dans le chapitre 14 intitulé « Les instants décisifs ».

361 Christian CAUJOLLE, Mary PANZER, *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, Londres, Chris Boot, 2005. Pages 166-169.

362 Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Histoire, 2006.

363 « Enquête d'art : étudiant pourchassé par un CRS, rue du Vieux Colombier. Paris. Nuit du 6 mai 1968 », de Gilles Caron. Documentaire réalisé par Sam Caro, 26 mn, 2007. Diffusion notamment le dimanche 21 avril 2013 à 05h33 sur France 5.

THIERRY VERRET
"J'avais 16 ans,
je voulais voir un
meurtre, un C.R.S.
m'a pointé du doigt:
"En voilà un!"

1998

THIERRY VERRET 16 ans. Aussilongue
L'été 1982, un jour, il se promène à
Paris, comme d'habitude, dans un
quartier populaire. Il est curieux, il
regarde tout. Un jour, il voit un
meurtre. Un C.R.S. m'a pointé du
doigt. "En voilà un!"

1998

THIERRY VERRET 16 ans. Aussilongue
L'été 1982, un jour, il se promène à
Paris, comme d'habitude, dans un
quartier populaire. Il est curieux, il
regarde tout. Un jour, il voit un
meurtre. Un C.R.S. m'a pointé du
doigt. "En voilà un!"

JEAN-PAUL BOUSQUET
de la C.R.S. 25
"Au début, les gens
du quartier prodiguaient
les manifestants. Ça
n'a pas duré"

1998

JEAN-PAUL BOUSQUET de la C.R.S. 25
"Au début, les gens
du quartier prodiguaient
les manifestants. Ça
n'a pas duré"

1998

JEAN-PAUL BOUSQUET de la C.R.S. 25
"Au début, les gens
du quartier prodiguaient
les manifestants. Ça
n'a pas duré"

Jacques Chirac
De secretario
de Estado
a presidente

1998

Jacques Chirac
De secretario
de Estado
a presidente

1998

Jacques Chirac
De secretario
de Estado
a presidente

J.P.S. Y ÉTAIENT, NOUS LES AVONS RETROUVÉS

1998

J.P.S. Y ÉTAIENT, NOUS LES AVONS RETROUVÉS

1998

J.P.S. Y ÉTAIENT, NOUS LES AVONS RETROUVÉS

Thierry Verret
Portrait
du futur esilor

1998

Thierry Verret
Portrait
du futur esilor

1998

Thierry Verret
Portrait
du futur esilor

Le relais par un récit sur le photographié : Paris Match 1998. La Revista, avril 1998. Paris Match 2008.

Metz parmi d'autres « Chefs d'œuvres?³⁶⁴ ».

Une question que ne pose plus Sylvie Aubenas en 2013 en exposant « La Photographie en cent chefs-d'œuvre » à la BNF François Mitterrand, parmi lesquels la photographie de Gilles Caron³⁶⁵.

• *Gilles Caron, photographe de Mai 68*

La photographie de l'étudiant pourchassé, en couverture du premier livre consacré en 1977 à Gilles Caron pour rendre hommage à son travail de photojournaliste, est aussi choisie pour celle de la collection photopoche vingt plus tard en 1998³⁶⁶.

Gilles Caron, en effet, fait figure de photographe intronisé de Mai 68 ; les événements et ses photographies, ainsi que la figure même du photographe, étant régulièrement associés. Des publications ou expositions, ... consacrées à Gilles Caron arborent l'une des images emblématiques prises par le photographe sur Mai 68 : l'étudiant pourchassé mais aussi l'image du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS pour la couverture du *Reporters sans frontières – Gilles Caron* en 2006 ; ou encore, la photographie du lanceur de pavé choisie par la récente Fondation Gilles Caron pour le portail de son site web³⁶⁷. De même, des publications consacrées aux événements de Mai 68 choisissent une image de Gilles Caron pour leur couverture : ainsi du livre de Clare Doyle, publié en 1988, traduit en français en 2008 ; du hors-série de *L'Humanité* de mai 2008 ou du hors-série n°13 du *Magazine Littéraire* d'avril-mai 2008, par exemple (figures p. 478).

364 *Chefs-d'œuvre?*, exposition au Centre Pompidou Metz, du 12 mai 2010 au 12 septembre 2011. Catalogue, Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ?*, Paris, Centre Pompidou, 2010. Texte de Clément Chéroux pour la photographie de Gilles Caron. <http://www.centrepompidou-metz.fr/chefs-doeuvre-1#onglet-0>.

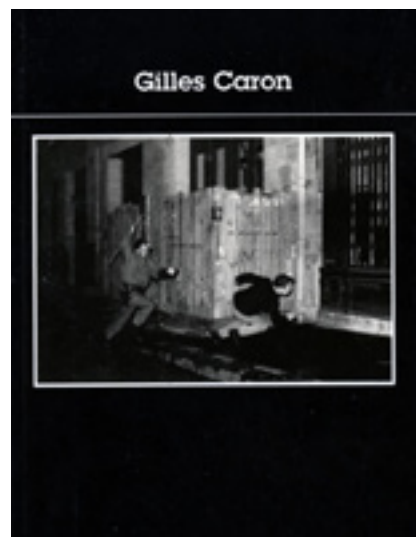
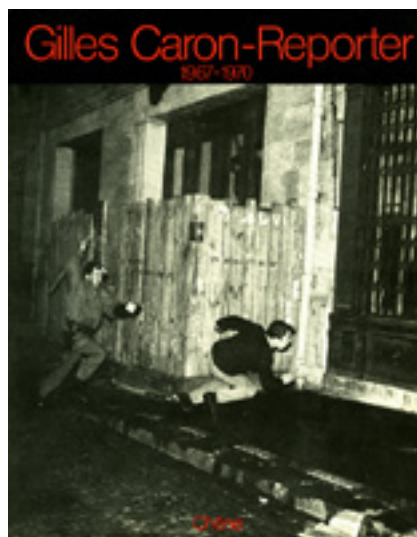
365 « La Photographie en cent chefs-d'œuvre », exposition à la BnF François Mitterrand, du 13 novembre 2012 au 17 février 2013. Mise en exergue dans le communiqué de presse, la photographie de Gilles Caron est légendée : « Gilles Caron (1939-1970) CRS poursuivant un manifestant. 6 mai 1968. Publié dans Paris-Match du 18 mai 1968. Tirage argentique. Acquisition en septembre 1968 auprès de la galerie Le mur ouvert à Paris. © Fondation Gilles Caron / Contact Press Images. BnF, département des Estampes et de la photographie ».

366 Elle est en quatrième de couverture du livre *Sous les pavés la plage, Mai 68 vue par Gilles Caron*. Textes de Jean-François Bizot, Daniel Cohn-Bendit, Jean Daniel, Raymond Depardon, Michel Jobert, Bernard Kouchner, Philippe Labro, Jacques Lanzmann, Louis Malle, Gérard Manset, Marie-France Pisier, Paco Rabanne, Françoise Sagan, Alain Touraine, Michel Tournier, Anne Wiazemsky, présenté par François et Max Armanet, Yves Bigot et Contact Press Images. Paris, Editions La Sirène, 1993.

367 Le mot clé « Mai 68 » est l'une des thématiques proposées dans la liste des reportages fournie en pdf par la Fondation.



Récit sur le photographe : Visuel n°7, décembre 1984. Figaro Magazine 28 avril 2006. Jacques Wolgensinger, L'Histoire à la Une. La grande aventure de la presse, Paris, Découverte Gallimard n°72, 1989, « Dans ce remarquable instantané ».



Récit sur la photographie : (page précédente) Michel GUERRIN, *Profession reporter*, p. 36 : « L'instantanée exemplaire ». Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ?*, Paris, Centre Pompidou, 2010. Dossier de presse « La Photographie en cent chefs-d'œuvre », exposition BnF Mitterrand (nov. 2012- fev. 2013). Couvertures *Profession Reporter*, Ed. du Chêne, 1978 et *Photopoche n°73* 1998.

Au point qu'en 2008, l'édito d'*Images Magazine* demande :

« Pourquoi Gilles Caron ? L'unique

Pourquoi, parmi les milliers d'images de mai 68, seules certaines ont marqué notre mémoire ? Pourquoi en particulier, celles de Gilles Caron ? La réponse tient en peu de mots et ne porte pas préjudice aux autres photographes : le travail de Caron sur les événements est unique. Unique par sa maîtrise du cadrage et de la lumière, par son sens de l'instant, par son exhaustivité. De Cohn-Bendit l'espiègle à De Gaulle hautain, de la Marianne en mini-jupe sur les Champs-Élysées au flic qui traque et matraque le manifestant isolé. Caron a tout vu, tout photographié, comme une plaque sensible³⁶⁸. »

Le photographe comme la photographie ne sont pas des entités autonomes dans le contexte médiatique, contrairement aux affirmations de la vulgate du photojournalisme. La photographie seule n'est ni une information ni un document de l'événement qu'elle représente : c'est l'ensemble du dispositif médiatique dans lequel elle prend ponctuellement place qui en fait une représentation construite des événements et les fixe. Contrairement à ce que maintient la doxa professionnelle, ces images ne s'imposent pas d'elles-mêmes, pas plus qu'elles ne témoignent en toute transparence de l'événement dont elles deviennent une forme médiatique : le système complexe tout entier – de la fabrication à la qualification, en passant par la gestion et la valorisation – construit ses images, ses récits et valorise certaines de ses images.

Ces photographies de presse de Mai 68 n'ont pas été immédiatement ni systématiquement choisies pour représenter les événements. Pour comprendre leur statut actuel d'images célèbres, il est nécessaire d'aller au-delà de l'image seule et de la considérer comme issue et partie prenante d'un système médiatique en prenant en compte des effets de valorisation et de réception qui interviennent *a posteriori* des événements. Les quarante années qui nous séparent des événements eux-mêmes entrent en jeu dans la représentation

368 *Images Magazine*, printemps 2008. « Mai 1968. Pourquoi Gilles Caron l'unique ? ». Je souligne.

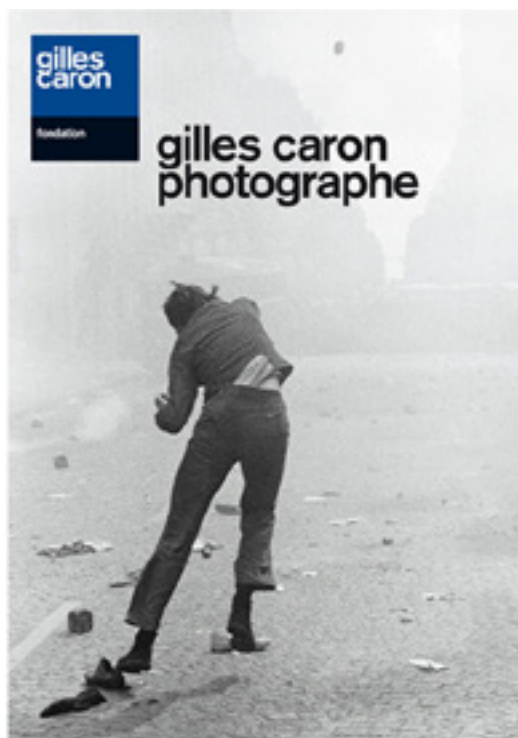
L'article est repris dans le documentaire de Séverine Lathuillière produit par Naia Productions, la Fondation Gilles Caron et le Musée de L'Élysée d'après l'exposition et les textes de Michel Poivert « Gilles Caron, le conflit intérieur » au Musée de la photographie de Charleroi jusqu'au 18 mai 2014. Trailer : <http://vimeo.com/58093896>. DVD édité aux Éditions Montparnasse, 41 mn (sortie, avril 2015).

médiatique actuelle qu'on leur connaît ; les dates anniversaires, essentiellement décennales, s'imposant comme repères déterminants de logiques médiatiques à l'œuvre.

Le succès de certaines images s'accompagne de l'accentuation de la dimension consensuelle des récits qu'elles portent sur les événements historiques. Plusieurs de ces processus de valorisation reportent l'attention non pas sur les événements mais sur l'image elle-même ou des éléments photographiques, qui s'offrent comme autant de relais narratifs féconds pour leur nourrir la célébrité de ces images. D'autres supports culturels de publication offrent alors une circulation plus large à ces mêmes images (livres, films, expositions, etc.), et forment autant d'occasions de renforcer leur statut de célébrités³⁶⁹.

Ce ne sont plus dès lors les seules circulations postérieures de ces images qui méritent d'être étudiées avec attention mais toute une écologie culturelle pour analyser comment, par des processus de sélections, de répétitions et de valorisations multiples, elles s'inscrivent dans les champs culturel et historique. Leur description comme pratiques culturelles (artistiques ou pas) conduit alors, d'une part, à mesurer l'impact de leurs valorisations pour l'exploitation des fonds de photographies de presse ; et, d'autre part, à percevoir l'élaboration d'un imaginaire des événements par cette industrie culturelle qu'est la presse magazine.

369 Ces images célèbres répondent davantage à une mise en visibilité telle qu'elle est décrite dans les *celeb studies* ; en transférant les mécanismes que ces analyses démontrent pour des personnes aux images médiatiques célèbres. Frédéric ROUSSEAU, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2009.



Caron associé à Mai 68 : *Sous les pavés la plage*, *Mai 68 vue par Gilles Caron*, Paris, Éditions La Sirène, 1993. Gilles Caron pour la liberté de la presse n°21 Reporters Sans Frontières, Paris, Éditions RSF, 2006. Logo Fondation Gilles Caron. Mai 68 associé à Caron : Agnès CALLU, *Le Mai 68 des historiens, entre identités narratives et histoire orale*, Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion, coll. Histoire et civilisations, 2010. Clare DOYLE, *France 1968, un mois de révolution*, édité par le Mouvement pour une Alternative Socialiste, 1988.



Images magazine de 2008 : pourquoi Gilles Caron l'unique. Capture d'écran du trailer du documentaire de Séverine Lathuilière qui reprend cet article comme fond d'écran.

PARTIE 3
« COMMÉMORER MAI 68 ».
LA CONSTRUCTION CULTURELLE DES
ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES PAR LE
PHOTOJOURNALISME.

CHAPITRE 7.

LA VALORISATION CULTURELLE DU PHOTOJOURNALISME POUR HISTOIRE : GILLES CARON « LE PHOTOGRAPHE DE MAI 68 »

« En attendant que s'élabore une histoire plausible de Mai 68, on peut toujours se consoler en regardant des images. En voici cent vingt parmi les plus belles et les plus parisiennes signées par un de ces jeunes génies de la photo qui venaient de fonder l'agence Gamma, Gilles Caron¹. »

« Ma mémoire des événements de 68 est structurée par [les photos de Gilles Caron] (...) grand photographe m'a définitivement fixé à l'Histoire et fait de moi un mythe². »

La photographie de presse, en France depuis quelques récentes années, s'inscrit dans le champ culturel et artistique en une volonté de rejoindre l'histoire de l'art. L'arrivée de nouvelles technologies et du web, dans les années 2000 notamment, a modifié l'économie des photographies de presse et à plus forte raison des plus célèbres d'entre elles. De nombreuses rédactions de presse ont conservé des tirages de presse et parfois des originaux jamais restitués ; d'abord par négligence puis par choix devant leur valeur croissante sur les marchés de l'image. La notion de « vintage » pour désigner du matériel d'époque a permis de construire un marché de la photographie de presse selon les mécanismes de valorisation définis par le marché de l'art, c'est-à-dire

1 Jean-Pierre RIOUX, compte-rendu du livre, *Sous les pavés la plage. Mai 68 vu par Gilles Caron*, Paris, La Sirène, 1993, pour la revue d'histoire *Vingtième siècle*, 1994, n°42, p. 142-143. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1994_num_42_1_3058_t1_0142_0000_4

2 Daniel COHN-BENDIT, introduction à *Gilles Caron*, Photo Poche n°73, Actes Sud, 1998..

centrés sur les notions d'œuvre et d'auteur³. Ces processus de légitimation commencent dès les années 1970 et ont largement été pris en charge par les milieux professionnels eux-mêmes, la valorisation symbolique des fonds s'accompagnant de leur valorisation économique⁴. Ceux qui font et utilisent ces images médiatiques en racontent aussi l'histoire et en construisent les marchés. L'affirmation de l'évidence documentaire lors des événements donne son importance à l'image photojournalistique de news ; sa légitimité culturelle repose sur son rôle historique et ses qualités esthétiques ; sa persistance culturelle dans la mémoire collective, enfin, s'explique alors par son statut de document exceptionnel, publié dans le flux des actualités. Des trois images célèbres de Mai 68 – la « Marianne de Mai 68 », l'étudiant pourchassé et le face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un C.R.S.⁵ –, deux sont signées par « Gilles Caron [...] LE photographe de Mai 68 », comme l'affirme en 1978 M. Nuridsany⁶ ou vingt ans après l'un de ses confrères du Monde :

« Ce fut et cela reste la photo de mai 68. Chacun l'a en mémoire comme imprimée : Daniel Cohn-Bendit face au CRS. [...] La mémoire collective attribua l'exclusif mérite du document à Gilles Caron, ce reporter de génie, resté d'abord avec ce cliché et tant d'autres comme « le » photographe de mai 68' . »

Pourtant, la confrontation aux occurrences publiées au printemps 1968 remet en cause ces assertions et le discours professionnel. L'approche culturaliste, à la suite de Lawrence W. Lewine⁸, complexifie alors notre rapport aux photographies de presse, images fixes médiatiques dont il convient de comprendre le système dans lequel elles s'inscrivent pour mieux les appréhender et mieux comprendre leur qualité de représentation. Dans ce cas exemplaire, la promotion du photojournalisme par lui-même, en particulier par l'agence

3 Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction du marché des tirages photographiques », Études photographiques, n° 22, septembre 2008.

4 Gaëlle MOREL, Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970, Paris, CNRS Histoire, 2006.

5 Vincent DUCLERT, « L'engagement des photographes : le photojournalisme en action », dans Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), 68, une histoire collective (1962-1981), Paris, La Découverte, 2008, p. 392.

6 Michel NURIDSANY, « Gros plan sur Gilles Caron », Le Figaro du 24 mai 1978 p. 32.

7 Pierre GEORGES, « Tableaux de Mai », Le Monde du mercredi 29 avril 1998 ; article consacré à Gilles Caron et Jacques Haillot et leur photographie respective de Daniel Cohn-Bendit face à un C.R.S. le 6 mai devant la Sorbonne. Je souligne.

8 Lawrence W. LEWINE, 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).

Gamma, intervient rapidement pour la circulation de ces images. Des rituels médiatiques, à l'occasion des anniversaires notamment, œuvrent ensuite dans le temps à l'élaboration d'une forme médiatique des événements de mai-juin 1968 que naturalisent ces reprises. Prendre la mesure du visuel qui nous entoure⁹ engage alors à percevoir les enjeux d'une telle construction dans notre culture visuelle et dans la perception des événements historiques.

Le choix du déroulement chronologique s'impose pour recomposer ce pan d'histoire culturelle à plusieurs fils entrelacés. La méthodologie – suivre les occurrences éditoriales des photographies de Gilles Caron, en une attention soutenue à leur contexte de publication ; puis, plus vastement, reconstituer leur circulation dans l'espace culturel (expositions, ouvrages, revues de presse, couverture de livres ; émissions radio et télé sur le photographe,...)¹⁰ – suppose de s'appuyer sur une documentation abondante. Créée en décembre 2007, la Fondation Gilles Caron concentre des archives parmi les plus complètes sur un photojournaliste. Elle recueille et conserve tout ce qui a trait au photographe (films, planches-contact, carnets, notes personnelles, correspondances,...) ; collecte et compile les occurrences des images du photographe dans les publications presse ; réunit les documentations d'expositions, les ouvrages et éditions ; les revues de presse, les émissions radio et télé, les entretiens, ainsi que les justificatifs de presse, cahiers d'enregistrement des reportages et autres archives professionnelles. À la consultation et l'analyse minutieuse de ces archives s'ajoute la consultation – en bibliothèque ou en ligne – de la presse magazine en général (et plus particulièrement des trois magazines d'actualités mentionnés) ; de la presse quotidienne (qui publie surtout et en moindre quantité les images de ses propres photographes, n'achetant que très ponctuellement des photographies aux agences¹¹) ; de livres et d'émissions réalisés sur le photographe et autour du photojournalisme¹².

9 Nicolas MIRZOEFF, « What is visual studies ? » ; *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 2010 (1999).

10 Frédéric ROUSSEAU, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2009.

11 Cette presse est, par ailleurs, essentiellement consultable aujourd'hui sur microfilms, ce qui rend l'analyse des images délicate voire impossible : difficile de feuilleter ou de percevoir la matérialité de la publication sur un écran à dimensions fixes et souvent trop étroites (il ne contient pas la double page) et dans un noir et blanc imposé par cette technique de conservation. La presse étrangère, la presse spécialisée ou la presse syndicale ne sont pas toujours ainsi accessibles.

12 Les émissions télé et/ou radio sur cette période confirment les évolutions observées dans les publications presse, les livres et les expositions.

A. Le discours professionnel confronté aux publications d'époque

1. Gilles Caron : une couverture remarquable des événements de Mai 68

« Parmi ces photographes : Gilles Caron. Il est la figure emblématique des photoreporters qui couvrent Mai 68. On lui doit le sourire espiègle de Daniel Cohn-Bendit face à un policier. *Il a le sens de l'image historique. Car les photographes ne travaillent pas seulement pour les news, pour les magazines d'actualités, mais aussi pour l'histoire.* En 1973, sur le modèle de Gamma, Sigma [sic] et Sipa sont fondées dans la capitale. Paris devient la cité du photoreportage, cinq ans après Mai 68. La presse magazine peut montrer mieux que quiconque, l'actualité sans fard, sans filtre, sans censure¹³. »

En 2005, Hubert Henrotte, directeur de Gamma (fondée en 1967) puis de Sygma (à partir de 1973), deux des plus importantes agences de photographies françaises des quarante dernières années, rend un large hommage à Gilles Caron, photojournaliste à Gamma entre 1967 et 1970, date de sa disparition brutale au Cambodge. Il cite alors quelques unes des photographies aujourd'hui célèbres du printemps 1968, prises par « Le plus grand de sa génération »¹⁴. Cette énumération ne suit pas l'ordre chronologique et rejoint le corpus fini d'images médiatiques les plus connues aujourd'hui du photographe, plusieurs étant devenues des icônes de Mai 68 pour rejoindre l'histoire de la seconde moitié du XX^{ème} siècle¹⁵.

13 Laurent LARCHER, « La radio et la photographie libère le son et l'image face à une télévision bâillonnée », *La Croix*, 5 mars 2008 ; double page « Mai 68 médias », illustrée par une photographie de Gilles Caron à cheval sur les épaules d'H. Bureau lors de la manifestation du 30 mai 1968. L'article se termine sur un paragraphe intitulé « Paris devient la cité du photoreportage ». Je souligne.

14 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE, *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma – L'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette Littératures, 2005 ; chapitre 2 consacré à Gilles Caron, p. 24-38.

15 Daniel Cohn-Bendit face à un C.R.S. devant la Sorbonne ; un étudiant pourchassé par un C.R.S. rue du Vieux Colombier ; un manifestant de la CGT le 29 mai poing levé ; un drapeau tricolore au milieu de la rue Saint-Jacques couverte de gravats au petit matin ; la charge des C.R.S. sur une barricade du boulevard Saint-Michel ; André Malraux et Michel Debré, enfin, le 30 mai, devant la tombe du soldat inconnu. Liste à laquelle, on peut ajouter « le lanceur de pavé », *op. cit.* p. 29-30. Cette énumération a été reprise par Hubert Henrotte lors de

« Fait rarissime – et peut-être unique pour un sujet couvert par d'innombrables photographes – 70% des publications dans la presse seront signées [Gilles Caron] », conclut-il. Plusieurs professionnels déclarent, en effet, garder le souvenir de couvertures et de doubles pages faites par le photographe¹⁶. Ce discours professionnel s'appuie sur les publications d'époque qui servent d'étalon à la valorisation du photographe et de ses images : immédiatement repérées, elles s'imposent d'elles-mêmes par l'évidence de leur lien documentaire avec l'événement et de leur qualité journalistique, que ratifie leur publication immédiate. Cette justification du poids culturel voire historique des images de presse est régulièrement répétée, comme dans le cadre de l'émission proposée par Arte en mai 1998 : « 100 photos du siècle » :

« [...] Ce soir : *Mai 68*, photo de Gilles Caron. Sur cette photo deux sociétés s'affrontent. Ce 3 mai 1968 [sic]¹⁷, la Sorbonne est évacuée, les premières grenades sont dégoupillées et D. Cohn-Bendit est convoqué devant le conseil de discipline de l'université de Paris. Il se retrouve nez à nez avec un CRS et lui lance un sourire qui n'en finit plus, ne remarquant pas les photographes, Gilles Caron et Jacques Haillot, qui immortalisent cette provocation bon enfant¹⁸.

Caron appartient à l'équipe Gamma, une nouvelle agence qui bouscule la profession. Sur le terrain, au quartier Latin, *Gamma est la meilleure et la photo de Caron sera publiée le lendemain. Elle deviendra « la » photo des événements de mai et fera de Cohn-Bendit la figure de proue du mouvement étudiant*¹⁹. »

son intervention au colloque consacré à Gilles Caron, le 3 juillet 2009, organisé à l'INHA par Michel Poivert. Voir les archives en ligne : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1877/home.asp>.

16 Selon plusieurs entretiens menés entre 2008 et 2013.

17 Erreur de date ici : la convocation a lieu le 6 mai, à la suite du meeting du 3 mai dans la Sorbonne contre la fermeture de Nanterre.

18 Jacques Haillot est l'auteur de l'autre photographie célèbre du même moment avec D. Cohn-Bendit hilare de face, publiée dans *L'Express* n°882 du 13-19 mai 1968.

19 « Les 100 photos du siècle, 1998, 6mn. Cent photos qui ont marqué la mémoire collective du XX^{ème} siècle, commentées par leurs auteurs, des témoins, des historiens... Une véritable anthologie à suivre sur Arte, chaque mercredi à 21.40 jusque l'an 2000. ». Conception : Marie-Monique Robin ; Consultant : Alain Mingam ; Production : Capa. Arte G.E.I.E, en partenariat avec Apple. « Pourquoi cette grimace est-elle devenue le symbole de la contestation ? Jusqu'à l'an 2000, ARTE revient chaque semaine sur une photo qui a marqué le siècle. Et raconte l'histoire vraie d'un symbole. Voir aussi notre soirée Théma jeudi 14 mai à 20.45. ».



Portrait de Gilles Caron par Jack Burlot, mai 1968. Archives Fondation Caron.
Gilles Caron, Photopoche n°73, Arles, Actes Sud, 1998.

2. La vulgate professionnelle démentie par les occurrences éditoriales

Cependant, le retour sur la médiatisation contemporaine des événements par la presse de l'époque ne confirme pas un tel discours. Du côté de la production de photographies, les agences de l'époque sont principalement les Reporters Associés, Dalmas, Apis²⁰ et la jeune agence Gamma, tout juste créée en janvier 1967 par Hubert Henrotte, Hugues Vassal, Jean Monteux et Léonard de Raemy, rapidement rejoints par Raymond Depardon, puis Gilles Caron.

Plus grande consommatrice d'images en 1968, la presse magazine – *Paris Match*, *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* pour les informations – se définit notamment par son rapport spécifique à la photographie. Chaque titre a ses propres habitudes éditoriales dans les usages des images et son mode de fonctionnement spécifique quant à l'achat et la gestion de photographies d'actualité. Seul *Paris Match* publie des photographies en couleur en pages intérieures et confie parfois intégralement le récit des événements aux images. La rédaction a son propre *staff* de photographes et achète aussi des photographies aux agences. Les noms des photographes sont en général mentionnés sous forme de listes, en début ou fin de reportage, sans attribution individuelle des images ; exception faite, parfois, de quelques photographies d'agences, en particulier pour Gamma²¹. *L'Express* travaille principalement avec les agences citées et crédite soigneusement les images publiées, à la fois du nom des photographes et du nom de l'agence au sein de laquelle ils travaillent²². *Le Nouvel Observateur*, quant à lui, publie peu d'images par comparaison avec ses deux concurrents. On y retrouve les noms de Jean Lattès, Henri Bureau et Gilles Caron, pour l'agence Gamma ; mais aussi Serge Hambourg ou Jean-Pierre Rey entre autres photographes plus ou moins indépendants. Cependant, et généralement, les crédits photographiques restent

20 Agence Parisienne des Informations Sociales.

21 Ce crédit, mentionne l'agence puis le nom du photographe. Il reste rare, n'est pas systématique. La photographie de l'étudiant pourchassé publiée en double page dans le n°997 est soigneusement créditée « Photo Gilles Caron (Gamma) ». Celle du syndicaliste poing levé dans le n°998 ou celle des bords de Seine encombrés de débris dans le n°999, par le même photographe, ne le sont pas.

22 Les photographes Manuel Bidermanas, Jean Lattès, Thaïlandier, Gilles Caron... sont plutôt bien représentés.

bien souvent peu indiqués ou manquent de clarté, rendant difficile l'attribution des images²³.

Au cours de l'année 1968, une quarantaine de numéros comportent des reportages sur les événements du printemps 1968 ; *Paris Match* publie à lui seul plus de deux cents pages de reportages essentiellement photographiques, réparties très inégalement sur cinq numéros²⁴. Une petite quinzaine de photographies de Gilles Caron sont ainsi publiées, dont quelques unes dans *Paris Match*²⁵ et dans *L'Express* (dans une proportion un peu plus signifiante par rapport à l'ensemble des images choisies au cours de la période²⁶) ; deux sont publiées dans *Le Nouvel Observateur*.

En 1968, le travail du photojournaliste est peu utilisé dans les trois magazines de référence en France. La circulation de ces images dans d'autres presses (y compris à l'international) est réelle mais reste relativement modeste par rapport au systématisme défendu dans le récit porté par la vulgate professionnelle²⁷. Le pourcentage de publications est loin de celui annoncé et les photographies aujourd'hui connues sont peu représentées, voire absentes dans la presse de l'époque²⁸. De la liste énumérée par H. Henrotte²⁹, une petite moitié des images citées ont été publiées dans le flux des événements comme

23 Les pratiques de recadrage ou images sans crédit ne sont attribuables qu'à l'aide des planches contact des photographes, conservées dans les fonds des agences ou, pour le cas de Gilles Caron, par la Fondation. Or celles-ci ne sont pas toujours disponibles.

24 *Paris Match* n°996 du 11 mai au n°1000 du 29 juin 1968.

25 Dans les n°997, n°998 et n°999.

26 Cf. *L'Express* n°882 du 13-19 mai 1968. La couverture du n°886 de *L'Express* du 1^{er} juillet, construite avec un portrait du Général De Gaulle, s'ajoute à cette liste bien qu'elle ne soit pas à proprement parlé une occurrence de photographie d'actualités.

27 Quelques-unes sont publiées dans les pages de *Noir et blanc*, du *Spectacle du monde* et du *Magazine littéraire* n°18 en juin 1968. En presse étrangère, *Life* du 24 mai 1968 publie deux photographies de Gilles Caron au sein d'une double page consacrée aux événements français parmi plusieurs photographies mais n'en publiera aucune dans le reportage du numéro suivant. Le magazine italien *La Epoca* suit le travail du photographe : ses reportages en Israël (guerre des Six jours) et au Biafra ont été précédemment publiés. Un reportage de plusieurs pages – « Parigi Brucia » – construit avec les photographies de Gilles Caron y est publié en juin 1968.

28 Les relevés de droits d'auteur dont nous disposons vont dans le sens de ces observations. Pour ce qui est du mois de juin 1968, on compte : 5 facturations à *Paris Match* ; 6 facturations à *L'Express* ; 2 au *Nouvel Observateur* soit un total de 13 ventes en presse nationale ; auxquelles s'ajoutent une dizaine de ventes pour la Presse étrangère. Cf. Partie III, chapitre 8.

29 Elle recoupe le corpus aujourd'hui connu des photographies de Gilles Caron de Mai 68.

Pages intérieures : *L'Express* – *Le Nouvel Observateur*, printemps 1968



L'Express avril

L'Express n°881
du 6 mai

L'Express n°882
du 13 mai

Le Nouvel Observateur
n°186 du 7 juin 1968

Paris Match au printemps 1968



n°997 du 18 mai (reportage 22 pages)

n°998 du 15 juin
(reportage 50 pages)

n°996 du 22 juin
(reportage 35 pages)

Exemples de pages intérieures au printemps 1968 : *Le Nouvel Observateur*, *L'Express* et *Paris Match*.



Le Nouvel observateur n°188 du 19 juin 1968. La Une.

photographies d'actualité³⁰. Aucune occurrence de la photographie du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS par Gilles Caron n'est publiée comme document d'actualité dans la presse d'information au printemps 1968, comme nous l'avons souligné plus haut³¹.

Elles ne sont pas davantage mises en valeur par leur place ou leur format de publication : deux sont publiées en doubles pages et une Une est construite avec une photographie de Gilles Caron, aujourd'hui oubliée de nos mémoires³².

Les rédactions de *Paris Match* et de *L'Express* n'ont pas construit de Une avec une photographie de Gilles Caron au printemps 1968.

Le relevé de ces occurrences montre surtout l'aspect routinier du travail du photographe (des photographies d'actualités mais aussi plusieurs portraits d'hommes politiques sont publiés³³) et l'usage courant des images dans le fonctionnement quotidien des rédactions de presse d'alors. Utilisées à titre documentaire, les photographies portent souvent le récit adopté par les rédactions sur les événements³⁴ et ne sont jamais elles-mêmes le sujet de l'article ou du reportage.

30 L'étudiant pourchassé par un CRS rue du Vieux Colombier ; un manifestant de la CGT le 29 mai poing levé ; André Malraux et Michel Debré le 30 mai, devant la tombe du soldat inconnu en presse d'information française ; la charge des CRS sur une barricade du boulevard Saint-Michel et « le lanceur de pavé » en presse étrangère.

31 Cf. Partie II, chapitre 6.

32 *Le Nouvel Observateur*, n°188 du 19 juin 1968. Agnès CALLU, *Le Mai 68 des historiens, entre identités narratives et histoire orale* (Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion, coll. Histoire et civilisations, 2010) reprend cette Une du *Nouvel Observateur* pour sa couverture et crédite le magazine, pas le photographe : « Illustration de couverture : Meeting de jeunes en Mai 68, dans le *Nouvel Observateur*, n°188, 19 avril-28 juin 1968, Patrick Dubois, 2008 ».

33 « Le 1^{er} janvier 1967, Caron devint l'un des quatre fondateurs et associés de l'agence Gamma. Les quinze mois suivants, il photographia de nombreux sujets, petits et grands, à Paris et à l'étranger. La liste des publications de ses reportages montre qu'une journée typique à Paris consistait à photographier plusieurs événements. Souvent des reportages de routine qui comprenaient défilés de mode, procès, dirigeants politiques et personnalités culturelles. Par ailleurs, il couvrait aussi des sujets d'importance mondiale telles les négociations pour la paix, soucieuses de mettre fin à la guerre du Vietnam. », Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 239-259. Traduction Fondation Gilles Caron, p. 240-241.

34 Usage illustratif, André GUNTHER, « L'illustration, ou comment faire de la photographie un signe », *L'Atelier des icônes*, Culture visuelle, 12 octobre 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/1147>. Cf. partie II chapitre 5.

Certaines rédactions presse publient un numéro spécial de fin d'année, qui déroule 1968 sous le mode du bilan en réutilisant massivement des photographies déjà publiées au cours des événements : dans ce cadre, la proportion et le corpus d'images de Caron ne varie pas³⁵. Enfin, les événements au printemps 1968 suscitent immédiatement plusieurs publications dont un ouvrage du journaliste Philippe Labro en collaboration avec l'agence de photographies Gamma. Il revient sur les événements en se concentrant sur les « barricades » selon une chronologie du seul mois de mai³⁶. Les photographies choisies y construisent une version répressive des faits et confirment les intentions du texte en une volonté de « montrer pour dénoncer » avec des images que l'on n'a pas vues alors³⁷. Quatre photographes de l'agence participent au projet. Nommés par ordre alphabétique en fin d'ouvrage, ils sont placés sur le même plan : les images choisies pour l'ouvrage correspondent aux fonds de chacun, sans insistance sur l'un ou l'autre, et les photographies de Gilles Caron, bien représentées, ne sont pas distinguées de celles de ses collègues. Les deux photographies choisies de la séquence du face à face entre Cohn-Bendit et un CRS ne sont pas la version aujourd'hui la plus connue de cette image³⁸.

35 *Life Atlantic* du 23 décembre 1968 « The Memorable Pictures of an Incredible Year, special double issue » reprend deux des photos publiées par *Paris Match*, avec une mise en page similaire ; *L'Express*, dans son n°912 « Le choc de 68 » (du 30 décembre 1968 au 5 janvier 1969), n'en publie aucune ; *Paris Match*, dans son n°1026 (du 4 janvier 1969) déroule « Le film de 1968 année d'angoisse année de prodiges », au sein duquel on retrouve deux photographies de Gilles Caron (p. 32-33). *Life*, dans son numéro du 10 janvier 1969 « The Incredible Year 68', special issue », n'en publie pas non plus. La photographie du face à face n'est pas reprise dans ces numéros spéciaux ni dans les numéros de presse étrangère consultés. Il faudra attendre 1970 pour la retrouver.

36 Philippe LABRO, *Les Barricades de mai*, Paris, Editions Solar, 1968 ; photographies de Jean-Pierre Bonnotte, Henri Bureau, Gilles Caron, Jean Lattès, de l'agence Gamma. Annoncé dans le numéro du 18 juin 1968 de *Combat*, il est publié tout de suite après les événements.

37 « **« Les Barricades (Mai 68) »** [...] est un recueil d'une centaine de photos prises par les reporters de « **Gamma** » au cours des journées de Mai 68, principalement à Paris – un peu dans le reste de la France. Un témoignage en images, des images qui, pour leur plus grande part, n'ont même pas besoin de légendes, tant elles parlent d'elles-mêmes. La Télévision ayant fait grève ou n'ayant pas « **couvert** » les événements complètement, les hebdomadaires illustrés n'ayant pas paru – ou si peu – pendant ces semaines, les actualités filmées n'ayant pas plus fonctionné, ce que l'on a coutume d'appeler le « **grand public** » **n'a, finalement, pas pu voir** la Révolution, à défaut de l'avoir vécue. Il l'a entendue grâce aux reportages des radios périphériques, mais il n'a pas tout vu. Et ce livre, s'il ne prétend pas tout montrer, permettra cependant de satisfaire au minimum ce besoin de témoignages photographiques qui s'est fait ressentir pendant trois longues semaines confuses, pathétiques et passionnantes », Philippe LABRO, *Les Barricades de mai*, Ibid. Les mots en gras le sont dans le texte original. Les italiques correspondent à des termes que je souligne.

38 Elles sont légendées : « Ils sont le Mouvement du 22 Mars. Ils viennent répondre à la convocation d'un conseil de discipline. Daniel Cohn-Bendit devient très vite leur porte-parole. Il chante « L'Internationale » au visage d'un policier ». La photographie de l'étudiant

L'explication de la consécration de Gilles Caron comme *LE* photographe de Mai 68 ainsi que la persistance de plusieurs de ses photographies par leur reconnaissance immédiate ne résiste pas à l'analyse des publications d'époque. Ces photographies – en particulier l'étudiant pourchassé et Daniel Cohn-Bendit face à CRS – ne se sont pas affirmées comme la forme visuelle des événements du printemps 1968 par la force de l'évidence. Leurs seules qualités journalistiques et formelles ne suffisent pas à expliquer leur statut actuel d'icônes. D'autres éléments d'explication demandent donc à être pris en compte pour recomposer la construction de la forme médiatique actuelle de Mai 68, sur la durée et *a posteriori* des événements. Gilles Caron, *Le photographe de Mai 68, l'œuvre d'une politique culturelle ?*

B. Du discours professionnel à l'histoire de la photographie

1. 1967-1970 : Gilles Caron, un photojournaliste reconnu par ses pairs

Si au printemps 1968, peu de photographies de Gilles Caron des événements sont publiées dans la presse magazine d'actualités, plusieurs précédents reportages du photographe l'ont été en revanche largement.

« Trois sujets d'intérêt mondial l'élevèrent au plus haut rang du photojournalisme français : la Guerre des Six Jours entre Israël et l'Égypte, en juin 1967, la bataille pour la colline 875 près de Dak To au Sud Vietnam, en novembre 1967, ainsi que la guerre et la famine au Biafra (Afrique), en avril 1968. Le week-end où la rébellion de Mai 68 éclata, l'édition de *Paris Match* du 4 mai 1968 consacrait six pages au reportage de Caron sur le Biafra³⁹. »

pourchassé figure aussi dans le livre, très recadrée avec pour légende : « Tard dans la nuit, la chasse continuait. ».

39 Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 239-259. Traduction Fondation Gilles Caron, p. 240-241.

Son scoop lors de la guerre des Six Jours en Israël en 1967 sort dans les trois principaux titres français et dans la presse étrangère pour des reportages de plusieurs pages voire sur plusieurs numéros. De même, les trois magazines français et la presse étrangère couvrent la famine au Biafra (1968) avec ses photographies, qui donnent, par ailleurs, lieu à un livre avec le rédacteur de Gamma Floris de Bonneville⁴⁰. Suite à des problèmes de délais dans leur acheminement par fret à l'agence et partant aux rédactions presse, ses images du Vietnam ont surtout été publiées dans la presse étrangère et dans une moindre mesure en France. Parmi ces différentes publications, plusieurs titres de la presse étrangère montrent une véritable fidélité au travail du photographe : *Epoca*, *Fatos y Fotos*, *Manchete*, *Spectacle du monde*, ... par exemple (figures p. 496-497).

Ces « coups » (selon le jargon du milieu) contribuent largement à la bonne santé financière et à la notoriété de Gamma. Gilles Caron est prolifique : jusqu'à quatre reportages par jour inscrits dans les agendas ; les carnets d'expédition des reportages de l'agence indiquent que ses images sont largement proposées à la vente à l'étranger ; elles se vendent bien en effet générant des droits d'auteur tout à fait satisfaisants⁴¹.

Dans la presse, le nom de l'agence Gamma est alors volontiers associé aux deux photojournalistes Gilles Caron et Raymond Depardon, qui donnent d'ailleurs une interview croisée à RTL en décembre 1968⁴². La presse spécialisée, à destination des professionnels et des passionnés de photographie, consacre plusieurs articles conséquents à Caron lui-même. *Fatos y Fotos* le sélectionne parmi « Les meilleurs photographes du monde » en juin 1969 ; en France, *Photo Tribune* le sacre « témoin de choc⁴³ ».

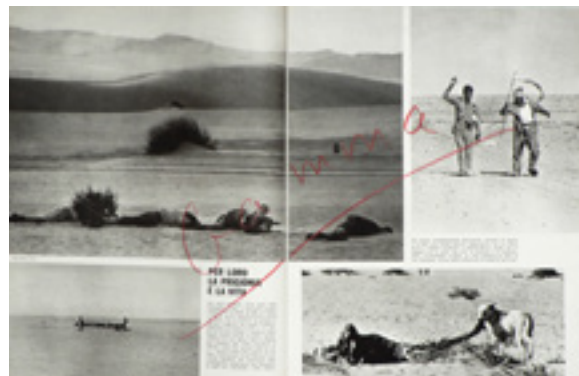
40 Floris de BONNEVILLE, Gilles CARON, *Mort du Biafra*, Paris, Éditions Solar, 1968.

41 Archives Fondation Gilles Caron. Les sommes ont été converties à euros constants en prenant comme repère la valeur de l'euro 2013 avec le convertisseur de L'INSEE : <http://www.insee.fr/fr/themes/calcul-pouvoir-achat.asp>.

42 *Daily express* du 28 avril 1968 : Gilles Caron est présenté comme l'un des rares reporters à révéler les carnages au Biafra. *L'Express*, en Novembre 1968, titre à propos de Gamma dont il explique le fonctionnement des 50%-50% pour l'agence et pour le photographe, « Comment vendre des photos sans s'ennuyer » ; associé à la photographie de Gilles Caron et Raymond Depardon en prise de vue au Biafra. Enfin, les deux photojournalistes donnent une interview croisée à RTL en décembre 1968. Ce document sonore a été présenté au colloque du 3 juillet 2009. Cf. retranscription écrite reproduite en annexe.

http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=1877&ress=6416&video=10438&format=68 (à partir de 54'20).

43 *Photo Tribune*, Juin 1969. Six doubles pages avec un entretien du photographe par Jean-



Exemples de publications presse de photographies par Gilles Caron de la guerre des Six jours, Israël, printemps 1967 : Paris Match du 17 juin 1967 ; Fatos e Fotos du 24 juin 1967 ; Paris Match du 24 juin 1967 ; Epoca du 25 juin 1967.

Le corpus de photographies mobilisé dans ces publications est très similaire : conflits civiles et militaires couverts par le photographe (Israël, Vietnam, Biafra), auxquels sont associés les événements du printemps français 1968, relayant la même anecdote quant à la photographie de l'étudiant pourchassé⁴⁴ :

« Caron est-il satisfait de l'emploi de ses images ? « ... Dire que la presse est mal faite, c'est partir contre les moulins à vent. Il m'arrive parfois d'être déçu du choix des images faites. Parfois, certaines images importantes passent inaperçues ! Ma photographie du C.R.S. chargeant, qui a fait un « boom », n'a été découverte sur les contacts que 48 heures après la prise de vue ! Elle n'a commencé à être bonne que du jour où elle a été publiée !... Parfois, dans un événement, il ne se passe pas grand chose et brusquement, un petit fait surgit, qui est LA photo. On s'en rend d'ailleurs compte souvent qu'après ! » (p. 14 > de quel article ?).

En 1970, deux ans après le printemps 1968, peu de titres de presse reparlent de ces événements. En revanche, la presse spécialisée et le milieu du photojournalisme célèbrent toujours davantage le photographe. *Zoom*, le tout jeune magazine spécialisé sur l'image, le choisit pour un reportage d'une quinzaine de pages dès son deuxième numéro : « News. Gilles Caron : « À côté de moi un type est tombé mort les mains dans les poches ! »⁴⁵ ». Le corpus d'images choisies (les conflits couverts par le photographe⁴⁶), les titres donnés aux entretiens ainsi que les anecdotes et les sujets abordés (questions techniques, relation au danger, les actualités,...) associent le photographe à la figure idéale porteuse de toute la profession⁴⁷ : le mythe du photoreporter de guerre⁴⁸. Dans ce récit photojournalistique, Mai 68⁴⁹, convoqué aux côtés

Claude Gautrand.

44 Ces événements sont représentés par la photographie du lanceur de pavé, celle du syndicaliste et pour l'un, celle de l'étudiant pourchassé.

45 *Zoom* n°2 mars-avril 1970, p. 112-127. 8 doubles pages avec un entretien par Jean-Pierre Ezan. Dans le numéro suivant, ce sera Daniel Camus, photographe à *Paris Match* qui sera mis à l'honneur dans cette rubrique du magazine.

46 Une vingtaine de photographies, en commençant par une de Londonderry en Irlande en 1969.

47 Clément CHÉROUX, « Mythologie du photographe de guerre », dans Thérèse Blondet-Bisch, Laurent Gerverau, Robert Franck, André Gunthert (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001. p. 306-311

48 Photojournaliste de talent, disparu brutalement sur le terrain, fauché jeune et en pleine gloire lors d'un conflit guerrier, Gilles Caron cristallise plusieurs caractéristiques du mythe traditionnel du photoreporter de guerre.

49 Représenté par les photographies du lanceur de pavé en format 2/3 de page et du

d'Israël, le Vietnam ou le Biafra,... prend place dans la liste des grands conflits internationaux alors même que, deux ans après les événements, très peu de titres de presse reviennent dessus, avec quelquefois une photographie de Gilles Caron pour image d'archive⁵⁰. Le photographe lui-même en relativise les affrontements, abordant volontiers les aspects quotidiens et moins héroïques de son métier :

« Je suis rentré en mai, les étudiants faisaient la guerre sur le Boul'Mich. C'était tout de même moins grave qu'en Israël, au Vietnam ou au Biafra... [...] C'était fatigant parce que c'était tous les soirs pareil, toujours dans de mauvaises conditions, toujours la nuit au flash et rien ne ressemble plus à une photo de manifestation au flash qu'une autre.

Tous les soirs on entendait à la radio que c'était reparti boulevard Saint-Michel, on reprenait nos voitures, on cherchait une place, on prenait des photos jusqu'à trois heures du matin, on les portait à l'agence et le lendemain, ça recommençait. Je n'ai jamais eu le sentiment de faire quelque chose d'intelligent. Je travaillais comme une bête, comme une mécanique⁵¹. »

Dans cet entretien, il revient sur le nombre important de photographes présents (amateurs et professionnels), l'esthétique des photographies et décrit volontiers les préoccupations qui caractérisent son métier : le travail à plusieurs boîtiers, la question cruciale de la transmission dans les temps des films à l'agence, le respect des délais et du timing, la concurrence, etc.

Mais en ce début des années 1970, la profession initie sa promotion culturelle autour de la figure idéale du reporter de guerre et valorise, par ailleurs, l'agence Gamma. Le livre *Les Reporters* revient largement sur plusieurs anecdotes de photojournalistes de Gamma⁵² ; quand la galerie Nikon, relayée par la Fnac, présente « Trois ans d'actualité photographiés par cinq grands reporters de l'agence Gamma ». Dans le choix des photographies de Caron, Mai 68 est alors bien représenté en six images, parmi lesquelles celle de Cohn-Bendit⁵³.

policier qui franchit la barricade du 24 mai.

50 « La peur de mai » dans *Le Nouvel observateur* en mai 1970, article illustré par une photographie de Gilles Caron (les bottes de policiers au premier plan), par exemple.

51 *Zoom* n°2 mars-avril 1970.

52 Christian BRINCOURT, Michel LEBLANC, *Les Reporters. Coulisses et secrets d'un métier. Cent journalistes racontent*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1970.

53 Du 3 au 7 mars 1970 à la Fnac. Photographies d'H. Bureau, Gilles Caron, R. Depardon, C. Simonpiétri et H. Vassal ; catalogue rédigé par F. de Bonneville, rédacteur de Gamma.



GILLES CARON

UN TEMOIN DE CHOC

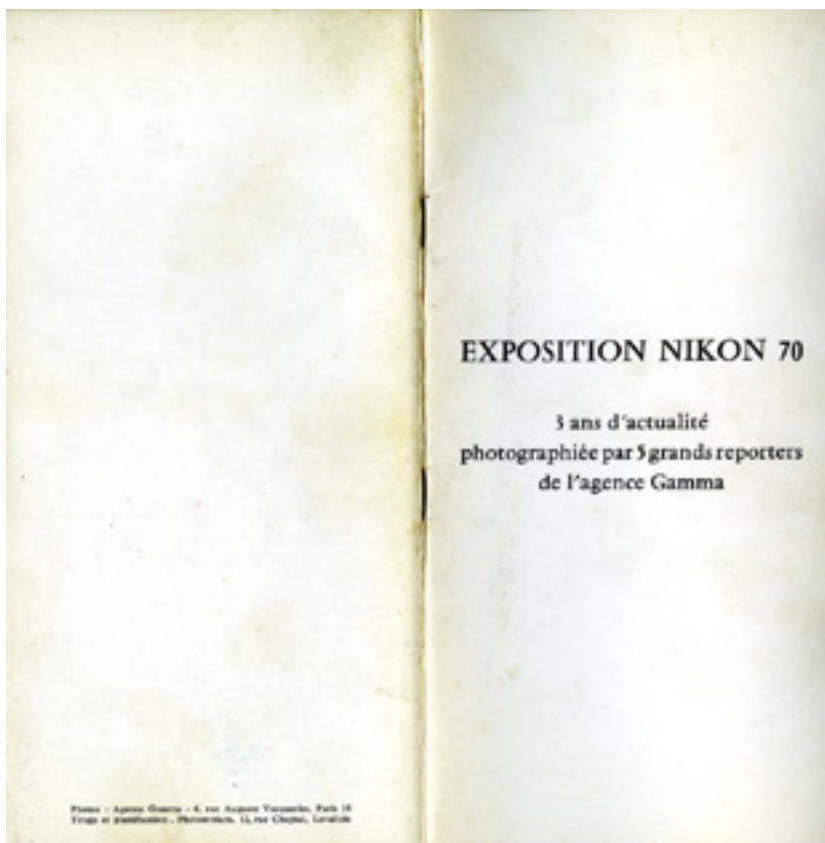
Phénomène de notre temps, l'image succède aux mots. Codifiant la réalité, elle est une somme de signes, de formes, de valeurs. La rapidité de perception et de déchiffrage en justifie l'avalanche. Murs, journaux, télé, publicité, tout n'est qu'image. La presse est



Photo Tribune juin 1969 ; Fatos y Fotos juin 1969. Archives Fondation Caron.



Lettre du 18 mars 1969 de la rédaction du Manchete à Gilles Caron ; Zoom mars 1970. Archives Fondation Caron.



Fascicule de présentation de l'exposition Nikon, du 3 au 7 mars 1970 à la Fnac, Paris. Archives Fondation Caron.



Photo magazine, mai 1970.

Reconnu par ses pairs et bien en place dans la profession, Gilles Caron disparaît brutalement au Cambodge le 5 avril 1970. Le magazine *Photo* célèbre immédiatement « Le reporter français n°1 : Gilles Caron » dans un grand article de plusieurs doubles pages⁵⁴. Le corpus d'images choisies confirme l'adéquation du photographe à la figure idéal(isé)e du reporter de guerre : l'hommage valorise le travail au nom de ses nombreuses publications dans la presse d'information et associe les événements français aux autres conflits internationaux de l'époque. Caron n'est pas encore particulièrement associé à Mai 68 en France mais deux ans après déjà, la photographie de Cohn-Bendit fait partie, pour la seconde fois en 1970, des trois images d'archive choisies par la presse spécialisée comme preuves du talent du photographe à les représenter.

2. La Promotion culturelle de l'agence Gamma

Aux photographies et aux événements eux-mêmes s'ajoutent deux autres paramètres d'explication à leur valorisation : la biographie du photographe et l'histoire de l'agence Gamma au sein de laquelle il a réalisé ses reportages de *news* considérés comme les plus prestigieux. Le parcours de Gilles Caron brutalement disparu, l'histoire du photojournalisme et l'institutionnalisation de la photographie en France influent ainsi directement la construction d'une représentation médiatique de Mai 68 inscrite dans un mouvement plus vaste d'histoire culturelle⁵⁵.

a. 1977 : Célébrer les dix ans de Gamma

En effet, dans les années qui suivent la disparition de Caron, peu d'occurrences de ses photographies de Mai 68 sont publiées⁵⁶. Pour cela, il faut attendre

54 *Photo* n°32 de mai 1970.

55 Les occurrences des photographies de Gilles Caron publiées se classent selon différents usages : mobilisées pour leur valeur d'usage initiale comme document ou archive des événements de Mai 68 ; comme illustration d'un propos autre (l'autorité parentale, par exemple) ; pour parler du travail de Gilles Caron voire de la photographie elle-même ; pour évoquer, enfin, l'agence Gamma ou le photojournalisme en général.

56 Le *Reporter photographe* lui rend hommage en 1971, dix mois après sa disparition en une double page qui insiste sur son travail au cours des conflits armés et sur son lien avec l'agence Gamma. En 1975, D. Cohn-Bendit choisit la photographie de son face à face avec un C.R.S. pour la couverture de son livre *Le Grand bazar* (éditions Belfond). Lors de la réédition de 1978 aux éditions Denoël, c'est la photographie couleur par G. Melet (*Paris Match*) qui est choisie pour construire la couverture du livre.

1977 et les manifestations culturelles qui célèbrent les dix ans de Gamma en rendant un fervent hommage au photojournaliste disparu. La photographie de Cohn-Bendit face à un CRS s'affirme alors comme l'une des images clés du corpus Mai 68 de Caron aussi bien dans l'exposition et son catalogue⁵⁷ que dans les articles qui les relaient dans la presse spécialisée⁵⁸. « 1968 [devient] le printemps de Gamma », comme le sous-titre le *News Reporter*⁵⁹, explicitant ainsi la relation établie entre l'agence et l'année 1968, fertile en événements qu'elle a su couvrir avec succès, en particulier Mai 68 en France dont la date anniversaire se confond – à un an près – avec la sienne :

« Cela se passait en Avril 1968 et Paris est encore calme. Pourtant, un mois après ce sera le Paris des barricades. Un livre publié par les éditions Solar, « Les Barricades de Mai », regroupe toutes les meilleures photos de GAMMA de ces événements et se vend à 100.000 exemplaires. [...]

Alors, en cette année 68 qui se termine, il est temps de faire le bilan. Sur tous les grands événements, Vietnam, Israël, Biafra, Mai 68, Gamma était présente et la production qu'elle en a tirée a été exceptionnelle, et marquera l'apogée des efforts de ses photographes. Deux ans seulement après sa création, l'entreprise Gamma avait réussi⁶⁰. »

En effet, Gilles Caron, photographe « [à la carrière courte] qui allait connaître une suite de reportages désormais célèbres », est particulièrement mis à l'honneur dans le catalogue de l'exposition⁶¹. Sacré maître de l'instantané, sa photographie de l'étudiant pourchassé est désignée comme l'exemple « d'art imprévisible⁶² » :

« Certains photographes de l'agence excellent dans la pratique du véritable instantané, de l'action arrêtée dans la volée, du reflex prompt à saisir une action subite, immédiate. Gilles Caron dans ce domaine a été notre père à tous. Sans contestation pos-

57 *Gamma/Nikon : les secrets des grandes agences*, Paris, Nathan, 1978. Dédié aux photographes morts sur le terrain. « Si Caron a laissé derrière lui un grand nombre d'instantanés, il a aussi fait naître dans notre agence, une certaine image du photographe, un modèle, auxquels [sic] bon nombre d'entre nous restent fidèles. », p. 9.

58 *Zoom*, Juillet 1977.

59 *News reporter*, janvier 1977. « 10 ans de photojournalisme » puis « Profession reporter. Le point Gamma ». p. 70.

60 *News reporter* p. 70.

61 La disparition du photographe en 1970 est présentée comme l'autre événement ayant secoué l'agence au cours de son histoire ; le premier étant sa scission en mai 1973.

62 Selon le titre et sous-titre choisis pour les présenter, p. 48.

sible, il a réalisé les plus beaux instantanés que nous avons dans nos archives. Curieux et attentif à tous ce qui se passait autour de lui, Gilles était en reportage d'une combativité étonnante, ne voulant pour rien au monde manquer les actions décisives qui lui étaient données de voir. C'est en Mai 68 que ce photographe a réalisé ses instantanés les plus spectaculaires, aujourd'hui restés célèbres⁶³. ».

Mai 68, terrain essentiellement parisien et véritable champ de bataille dans ce récit, fournit l'occasion au photographe de briller par ses instantanés. Il n'est ici pas fait mention particulière de la photographie du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS. Un an avant les dix ans des événements eux-mêmes, cette étape de valorisation de l'agence associe Gamma aux événements du printemps 1968 par l'intermédiaire de Gilles Caron, dans le cadre d'une lecture idéalisée de la profession sur le modèle du reporter de guerre dans laquelle le photojournalisme se reconnaît⁶⁴.

b. 1978 : Célébrer les dix ans de Mai 68

Les dix ans de Mai 68 ne se soldent pas par un flux de commémorations conséquent dans la presse magazine d'information en 1978. Cependant, les photographies de Gilles Caron sont beaucoup plus sollicitées au titre d'archive photographique dans les articles qui y sont consacrés ; souvent dans des proportions significatives par rapport à l'ensemble du corpus d'images utilisé⁶⁵. Dix ans après, la photographie de Cohn-Bendit, publiée plusieurs fois, prend désormais une place de document médiatique des événements dans la presse générale⁶⁶.

De son côté, le milieu du photojournalisme célèbre tout particulièrement les dix ans de Mai 68 et la moisson exceptionnelle de photographies à laquelle les événements ont donné lieu, en valorisant particulièrement celles de Gilles

63 Catalogue expo Gamma, p. 49.

64 « Si Caron a laissé derrière lui un grand nombre d'instantanés, il a aussi fait naître dans notre agence, une certaine image du photographe, un modèle, auxquels [sic] bon nombre d'entre nous restent fidèles. Rares sont les journées qui se passent où, pour un prétexte quelconque, il ne nous arrive pas de citer telles ou telles images de Gilles restées profondément ancrées dans nos mémoires et que l'on «goûte» avec toujours autant de plaisir. Ces photos sont pour nous des aide-mémoire précieux, une table de référence et une certaine nostalgie qui nous fait du bien à tous. », Catalogue expo Gamma, p. 9.

65 *Le Nouvel Observateur* du 29 avril ou du 6 mai 1978 (2 photos sur 6) ; *L'Express* n°1400 du 8 mai 1978, pages construites uniquement avec des photographies de Gilles Caron.

66 *L'Express* n°1400 du 8 mai 1978 ; *Paris Match* n°1510 du 5 mai 1978, par exemple.

Caron. Nikon Ilford, en partenariat avec Gamma, choisit alors la photographie de D. Cohn-Bendit face à un CRS pour annoncer l'exposition collective « Mai 68 »⁶⁷.

Dans son numéro spécial « Les Inédits de Mai 68 », la rédaction de *Photo magazine* désigne Gilles Caron comme le meilleur photographe en insistant sur la qualité de ses instantanés. Et reconduit ainsi le récit du photoreporter à l'intelligence certaine du terrain, qui maîtrise la prise de vue jusque dans les situations d'urgence :

« Mai : Gilles est à Paris et dès les premières manifestations, il se passionne et prend parti. Il est pour les étudiants, à fond, avec joie et enthousiasme. *En quatre semaines, il se révèle le meilleur. Nul autre que lui n'a cette vivacité de l'œil, cette vitesse d'exécution, ce sens du contact avec l'action. Il est auprès de Cohn-Bendit qui grimace face aux gendarmes ; à un mètre du C.R.S. qui, pavé à la main, poursuit un étudiant ; il est collé au couple tabassé par les gendarmes à côté du policier extatique qui charge. Il est à peine plus âgé que les étudiants. Il est convaincu, il s'est identifié à eux*⁶⁸. »

Dans l'édition aussi, la valorisation des images de Gilles Caron de Mai 68 commence. Alors qu'en 1968, Philippe Labro ne distinguait pas ses photographies de celles des autres photographes de Gamma dans son livre réalisé avec l'agence, le journaliste Patrick Poivre d'Arvor les valorise explicitement dans *Mai 68, mai 78*, dix ans après. Le photographe bénéficie de crédits personnalisés, distincts de ceux de l'agence « Gamma » ; ses images sont choisies en une majorité écrasante d'occurrences publiées dans le livre⁶⁹ ; la qualité de ces dernières, enfin, est soulignée dans le texte qui indique qu'elles se distinguent *naturellement* des autres photographies⁷⁰.

67 Exposition à la galerie Nikon du 23 mai au 28 juin 1978 de photographies de Gilles Caron, JP Rey, André Sas, F. Rodicq, B. Laforêt, JP. Fizet, JP. Bonnotte et des Reporters Associés.

68 *Photo Magazine* numéro spécial « Les Inédits de Mai 68 », mai 1978. Chapitre « Gilles Caron le contact direct ». Malgré le titre, plusieurs des photographies proposées dans le numéro ne sont pas inédites et ont été publiées auparavant, en presse française ou en presse étrangère. Le mélange d'inédits et de republications explique sans doute l'absence, dans les pages consacrées à Gilles Caron, des photographies de l'étudiant pourchassé et du face à face de Cohn-Bendit avec un C.R.S., déjà trop connues par le milieu.

69 Patrick POIVRE D'ARVOR, *Mai 68, mai 78*, Paris, Éditions Seghers, 1978. Photographies, Gamma. Plus de 30 pages dont 8 doubles pages alors que Gamma est créditée pour 7 pages, sans double page.

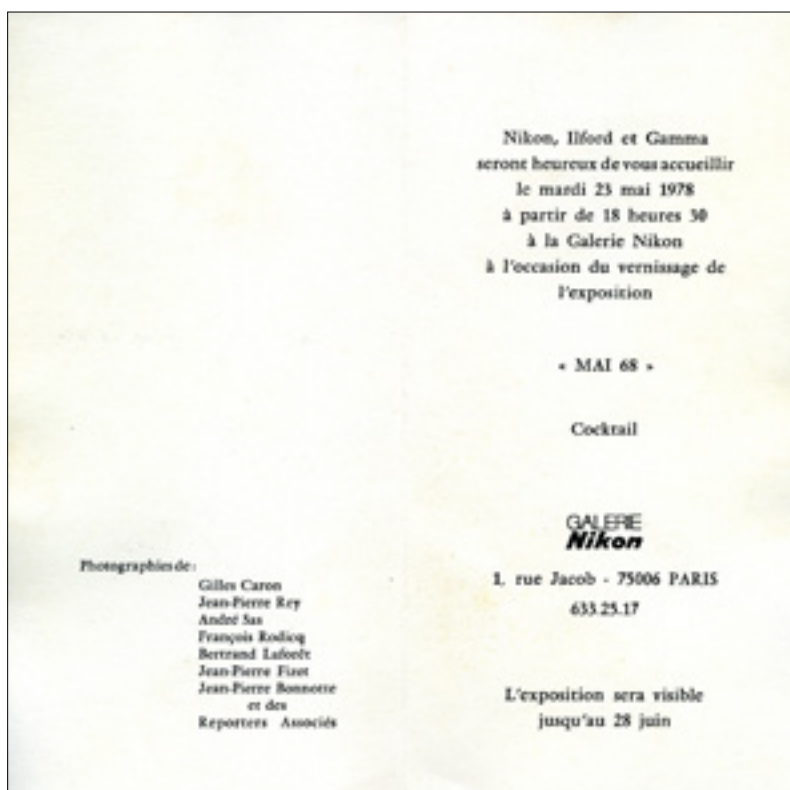
70 En 2006, P. Poivre d'Arvor écrit de ce livre et de Gilles Caron « il fut un compagnon qui me permit un jour de publier mon tout premier livre : *Mai 68 – Mai 78*, en collaboration



En haut, Paris Match n°1510 du 5 mai 1978. Page de droite en bas, sommaire de ce numéro avec la photographie de Cohn-Bendit en vignette d'appel.



GALERIE
Nikon



Carton d'invitation au vernissage de l'exposition Nikon, le 23 mai 1978. Archives Fondation Caron.

L'attention se ressert ainsi sur le photojournaliste, dont le talent est associé aux photographies exceptionnelles qu'il a prises lors du printemps 1968 en France. Événements français les plus à même de rivaliser, pour la profession, avec les grands conflits internationaux de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle ; en particulier dans leur lecture révolutionnaire et non celle d'un mouvement social de grande ampleur. Leur date anniversaire donne aussi l'occasion de célébrer le photojournalisme. Leur être associé donne en effet l'opportunité de s'inscrire dans cette histoire glorieuse : en insistant sur son lien aux événements par l'intermédiaire du travail de Gilles Caron, remarqué par ailleurs⁷¹, l'agence Gamma construit son rôle historique et assure sa promotion culturelle.

c. L'institutionnalisation du médium photographique en France à la fin des années 1970

L'institutionnalisation du médium photographique commence en France à la fin des années 1970, donnant une place (véritable bien qu'encore prudente) à la photographie de presse dans l'histoire de la photographie. L'exposition pionnière *Photo-journalisme*, organisée par Pierre de Fenoyl en 1977 valorise alors pleinement le reporter de *news* associé aux conflits armés, tel qu'il est revendiqué dans le discours professionnel⁷². Parmi le choix d'images proposées, plusieurs photographies de Mai 68 sont exposées selon la variété d'agences en vogue à l'époque de l'exposition⁷³. L'exposition relaie cependant le discours porté par Gamma sur le traitement photojournalistique de Mai 68 : seul photographe de l'agence associé à ces événements, Gilles Caron se détache par son travail sur Mai 68, valorisé par rapport à ses autres reportages, moins représentés dans l'exposition⁷⁴.

avec l'agence Gamma. [...] *Ce qui me frappa à l'époque, quand j'eus à choisir les photos de Gamma relatives à Mai 68, c'est tout d'abord le nombre impressionnant de celles que Gilles Caron signa. Au chapitre des crédits à la fin du livre, c'est lui qui l'emportait haut la main. Or je choisissais sans connaître l'auteur de la photo...* », in *Reporters sans frontières* n°21, consacré à Gilles Caron, p. 7. Je souligne.

71 À Gamma, le photographe le plus en vue en 1968 est Gilles Caron : l'autre star de l'agence, R. Depardon, n'était pas à Paris au moment des événements. Cf. Raymond DEPARDON, 1968 – *Une année autour du monde*, Points, Paris, 2008.

72 *Photo-Journalisme*, Fondation Nationale de la photographie – festival d'automne à Paris, exposition réalisée par Pierre de FENOYL au musée Galliera, du 4 novembre au 5 décembre 1977.

73 Magnum (Bruno Barbey, Henri Cartier-Bresson), Sygma (Henri Bureau), Gamma (Gilles Caron), Sipa (Cinello) et Viva (Claude Raymond Dityvon).

74 La photographie de l'étudiant pourchassé figure en bonne place et participe à l'installation du récit sur le photographe et Mai 68 articulé autour de sa maîtrise remarquable de l'instantané photojournalistique.

De son côté, Jean-Claude Lemagny, à la Bibliothèque Nationale, consacre une première exposition individuelle au photographe⁷⁵, qui s'inscrit dans une démarche plus générale de légitimation culturelle du médium en France⁷⁶. Les cartels des images de Mai 68 insistent sur la violence des événements à la faveur, entre autres, de la comparaison entre le tir de l'arme et le tir photographique⁷⁷. Le corpus choisi (Israël, Vietnam, Mai 68, Biafra, Irlande du Nord et Prague) recoupe celui proposé par Raymond Depardon dans son livre d'hommage au photographe, faisant office de catalogue, photographie de l'étudiant pourchassé au printemps 1968 à Paris en couverture⁷⁸. En fin d'ouvrage, la liste minutieuse des reportages révèle leur grande variété. Cependant, l'exposition comme le livre s'organisent autour des grands conflits internationaux de l'époque, parmi lesquels se compte Mai 68, en un parti-pris qui réplique scrupuleusement le discours professionnel attaché à la figure idéalisée du reporter de guerre. Des extraits de l'entretien de Gilles Caron

75 *Gilles Caron reportages*, galerie Louvois de la Bibliothèque Nationale, sous la direction de Jean-Claude Lemagny, du 2 mai au 3 juin 1978 ; présentée dans le *Bulletin n°3 de la BN* de septembre 1978 p. 142.

76 « En 1970, lorsque Gilles Caron disparaît au Cambodge, la France ne compte aucune institution culturelle spécifiquement consacrée à la photographie et les organismes ou les musées existants ne lui accordent qu'une place très marginale dans leur programmation. La possibilité d'une reconnaissance en dehors de la presse se révèle dès lors problématique.

Il faut attendre 1978 pour que la première exposition sur le travail de Caron soit proposée. Grâce à l'impulsion de Jean-Claude Lemagny, conservateur pour la photographie, la Bibliothèque nationale ouvre en 1971 à la galerie Louvois la première galerie d'expositions entièrement dédiée au médium. Lemagny y présente les récentes acquisitions de l'établissement et, en quête d'une légitimité générale du médium, insiste sur la multiplicité des pratiques photographiques. En cherchant à « démontrer que la photographie vit de la diversité des auteurs et des sujets », le conservateur organise des expositions variées : l'ensemble rétrospectif sur Gilles Caron précède une exposition d'images sur la Chine au XIX^e siècle et une exposition sur Gustave Le Gray. Le petit fascicule publié à l'occasion pour accompagner l'exposition est un recueil sans image dont les textes rendent hommage au photographe disparu et commémore son travail et sa mémoire. », Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66. p. 64-65. Voir aussi sa présentation orale, « Au-delà de la presse, l'institutionnalisation de Gilles Caron », au colloque Gilles Caron du 3 juillet 2009, organisé à l'INHA par Michel Poivert. <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1877/home.asp>.

77 « Mai 68 à Paris

« Gilles Caron est là pour saisir le sourire de défi de Daniel Cohn-Bendit au membre du service d'ordre, devant la Sorbonne, pour prendre en gros plan les gendarmes chargeant contre les barricades, pour enregistrer à bout portant les matraques qui s'abattent. De dos ou de face il fixe le geste du lanceur de pavé ou du lanceur de grenade. A voir ses photographies on croirait qu'il est devenu l'homme invisible pour tous ces violents dont il éternisait les excès jusque sous leur nez, à travers le tournoiement des crosses et le vol de pavés. », BNF, département des Estampes et de la Photographie : « Gilles Caron reportages » ; ISBN 2-7177-1423-5. Galerie Louvois du 2 mai au 3 juin 1978 ; six feuillets typographiés à la machine, sans image reproduite.

78 Raymond DEPARDON, *Gilles Caron, reporter 1967-1970*, Paris, Éditions du Chêne, 1978.

au magazine *Zoom* de mars 1970, cités dans l'exposition, renforcent la seule vision héroïque du métier :

« Je ne suis pas du tout spécialisé. Il se trouve que sur un reportage qui a bénéficié d'une audience très populaire mon nom s'est trouvé lié à des photos de guerre et de violence. Beaucoup de publicité autour de cet événement et il n'en faut pas plus pour devenir un spécialiste. Avant tout je suis resté photographe. *Le folklore autour des grands reporters ne devrait pas exister.* Forcément de l'importance de l'événement dépend le nombre de parutions. *Mais il se passe toutes sortes de petites choses à Paris qui font le travail quotidien du photographe... [XXXXX Passage tronqué] La photo reste toujours la photo et la qualité d'un photographe ne dépend pas du sujet⁷⁹.* »

Mais le témoignage est amputé d'un passage qui précise, au contraire, le quotidien du photographe :

« le travail quotidien du photographe : les conseils des ministres, les premières à l'Olympia, l'arrivée de personnalités à Orly... il ne faut pas se faire de fausses idées. Tous ces sujets sont exécutés par de grands reporters. Si un photographe se révèle comme étant valable sur un cocktail il sera également bon au Vietnam. La photo etc...⁸⁰».

Ce choix confirme la construction culturelle à l'œuvre autour de la figure de Gilles Caron⁸¹. Les conflits choisis donnent chronologiquement leur titre aux chapitres du livre et aux sections de l'exposition, selon les habitudes propres à la profession⁸². Les textes reprennent en un récit rapide l'historique, tandis que les corpus de photographies ne répondent pas à cette présentation chronologique des événements. Pour ce qui est de Mai 68, les échos formels des images et le jeu sur le duel et le face à face ont guidé la conception des doubles pages, soulignant l'idée inhérente au projet éditorial de belles pho-

79 *Gilles Caron reportages*, galerie Louvois de la Bibliothèque Nationale, sous la direction de Jean-Claude Lemagny, du 2 mai au 3 juin 1978 ; présentée dans le *Bulletin n°3 de la BN* de septembre 1978.

80 *Zoom* n°2, mars-avril 1970.

81 « Le choix de quelques dizaines d'images sur les milliers de photographies produites au cours de la brève carrière de Gilles Caron va influencer sur toute la fortune critique du photographe. Un corpus restreint de photographies va circuler, figeant le personnage et sa production dans un discours particulier et mettant l'accent sur un certain type d'images. La majeure partie de la production disparaît, évacuant par là même la possibilité de mettre à jour un portrait plus élaboré et plus complexe du photographe et de sa pratique. », Gaëlle MOREL, op. cit. p. 65.

82 « Paris, mai 1968 » fait ainsi suite à « Israël » et « Vietnam » et précède « Biafra ».



PARIS. MAI 1968

Gilles CARON est là pour saisir le sourire de défi de Daniel Cohn-Bendit au membre du service d'ordre, devant la Sorbonne, pour prendre en gros plan les gendarmes chargeant contre les barricades, pour enregistrer à bout portant les matraques qui s'abattent. De dos ou de face il fixe le geste du lanceur de pavé ou du lanceur de grenade. A voir ses photographies on croirait qu'il était devenu l'homme invisible pour tous ces violents dont il éternisait les excès jusque sous leur nez, à travers le tournoiement des crosses et le vol des pavés.

Fascicule de présentation de l'exposition Gilles Caron, BN, 1978. Couverture et coupure de presse. Texte de présentation de la série Mai 68 exposée. « Photographe-historien », article de presse de Jean Lacouture pour Jeune Afrique. Archives Fondation Caron.

Quelques paroles de Gilles CARON...

"J'aimais déjà les images... j'aurais pu entrer dans une banque : 8 heures - 6 heures, métro, pointage. Pas question. Je me suis inscrit à l'école du Louvre et j'ai obtenu un emploi dans une galerie d'art. Ça aurait pu marcher si j'avais peint des tableaux. Je me contentais de les vendre. Pour me désennuyer, j'ai commencé à faire des photos de ma fille Marjolaine. J'avais une vieille Rétinette Kodak qu'un copain de l'armée m'avait donnée. J'ai installé un labo dans la salle de bain..."

PHOTO, n°32, mai 1970

"Je ne suis pas du tout spécialisé. Il se trouve que sur un reportage qui a bénéficié d'une audience très populaire mon nom s'est trouvé lié à des photos de guerre et de violence. Beaucoup de publicité autour de cet événement et il n'en faut pas plus pour devenir un spécialiste. Avant tout je suis resté photographe. Le folklore autour des grands reporters ne devrait pas exister. Forcément, de l'importance de l'événement dépend le nombre de parutions. Mais il se passe toutes sortes de petites choses à Paris qui font le travail quotidien du photographe... La photo reste toujours la photo et la qualité d'un photographe ne dépend pas du sujet."

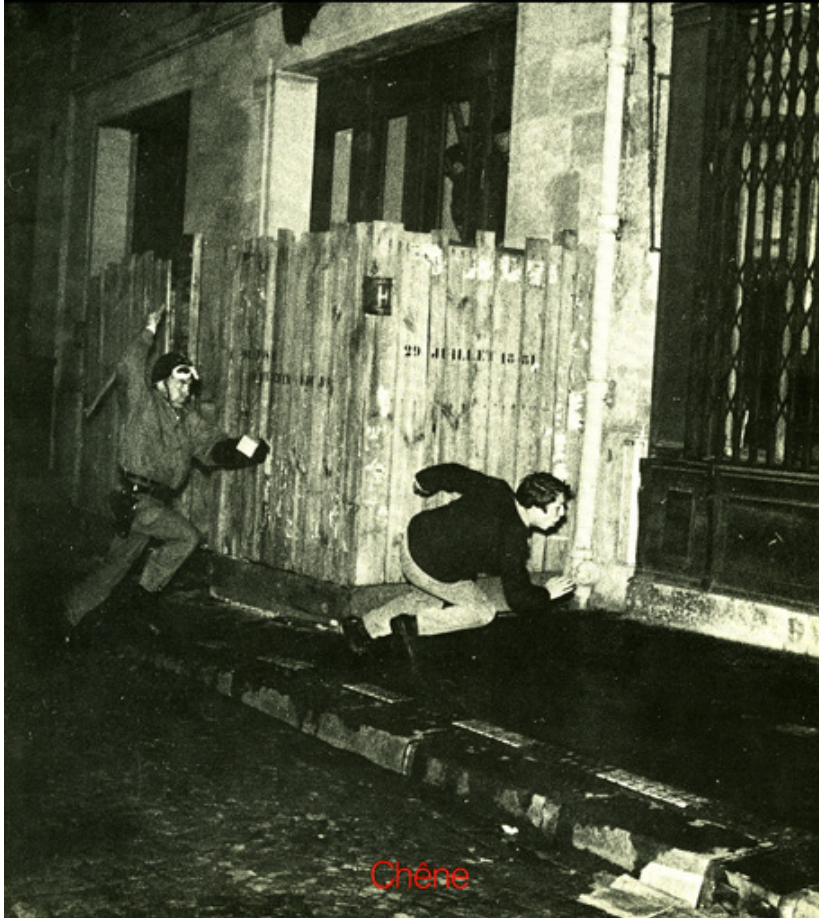
ZOOM, n°2, mars-avril 1970

"Il est très difficile de montrer la vérité, de prendre des photos dans des moments importants. Tout se passe très vite au 250^e de seconde vous n'avez pas le temps de décider qui a tort ou raison... Nous ne recherchons pas un effet artistique mais une information à travers l'image. Je prends beaucoup de photos : de temps en temps il y a un petit miracle. Une simple expression, un mouvement inattendu, apparemment très peu de chose, distinguent un bon d'un mauvais cliché."

CONTACT, avril 1970

Gilles Caron-Reporter

1967-1970



Gilles Caron reporter, Paris, Éditions du Chêne, 1977. Couverture et double page avec la photographie qui ferme le chapitre « Paris, mai 1968 ».

tographies. Le corpus présenté est celui aujourd'hui connu⁸³ et la photographie du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS ferme le chapitre « Paris, mai 1968 ».

Ainsi, alors que Gilles Caron lui-même évoquait son quotidien de photographe d'agence, formulant la variété des sujets et l'enchaînement des reportages, cette exposition – à la faveur des dix ans de Gamma et de Mai 68 – fixe une figure de reporter de guerre, confronté aux situations extrêmes et gomme les aspects banales et moins mythiques du métier, en un corpus fini d'images, qui associe Mai 68 à cet ensemble des grands conflits internationaux de la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Répliquant scrupuleusement le discours professionnel, l'institution culturelle le légitime et le transfuse dans l'histoire de la photographie française. La presse chronique ces différentes manifestations culturelles.

« Gilles Caron reporter, 1967-1970, témoin météore de l'histoire.

Coïncidant avec l'anniversaire de *Mai 68 dont il fut le témoin visuel le plus brillant*, un livre sorti aux éditions du Chêne et une exposition dans la galerie de photographie de la Bibliothèque nationale, rendent simultanément hommage à Gilles Caron.

La grande force de la photographie Gilles est qu'elle est extrêmement lisible, elle résume et symbolise tout un événement. Elle provoque un effet de surprise, et c'est gagné. Claire, nette, serrée, elle était idéale pour accompagner des articles. On sent qu'il n'a pas cherché un effet, une forme. *Sur les dix grandes images de Mai 68, cinq sont de Caron, alors que tout le monde pouvait descendre dans la rue.* Les gens exigeants savent que ces photos étaient difficiles à faire⁸⁴. »

Elle souligne volontiers les images de Mai 68 en une consécration du photographe que synthétise la formule de M. Nuridsany : « Gilles Caron [...] fut LE

83 Le lanceur de pavé ; la rangée de policiers à lunette ; l'étudiant pourchassé ; le policier franchissant une barricade du 24 mai ; la planche contact de la série de vues du lanceur de pavé (sauf la plus connue dont le négatif est déclaré perdu) ; les épaves de voitures au matin du 11 mai dans Paris ; le syndicaliste poings levés ; Michel Debré et André Malraux le 30 mai ; Daniel Cohn-Bendit face à un CRS.

84 Article d'Hervé GUIBERT pour la rubrique Photo du quotidien *Le Monde* en 1978, repris dans *La Photo inéluctablement, recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999. Je souligne

photographe de Mai 68⁸⁵ ». Cette association à la couverture visuelle de Mai 68 attribue une place de choix dans l'histoire du photojournalisme au photographe et assure dans le même temps la bonne fortune de l'agence Gamma.

3. 1987-1988 : la fixation du récit dans l'histoire par la réaffirmation du document photojournalistique

a. De la presse spécialisée à la presse générale

Les dix ans de la disparition de Gilles Caron en 1980 ne relancent pas de publications ou autres manifestations culturelles consacrées au photographe. En 1981, *Le Quotidien de Paris*, dans un numéro spécial Photographie lui rend hommage en confirmant son talent de photographe de guerre, sans convoquer cependant les événements de Mai 68. En 1984, en revanche, *Flashback Visuel* n°7 – « le magazine de ceux qui font l'image » – lui consacre tout un dossier, sous le titre « Gilles Caron le mythe du grand reporter [qui] réinventait le photojournalisme ». Photographie de l'étudiant pourchassé (exemple accompli de ces images) en ouverture, la rédaction affirme : « On peut raconter Mai 68 avec quatre ou cinq photos de Gilles Caron. [...] En 1968, [il] fut l'un des reporters qui se sont le plus exposés⁸⁶. ». Comme pour la décennie précédente, c'est en effet principalement la célébration des vingt ans de l'agence superposée à celle des vingt ans de Mai 68 qui déclenchent de nouvelles et multiples publications de photographies de Gilles Caron.

En 1987, Gamma célèbre ses vingt ans par une exposition et un livre, dédiés

85 « La petite galerie de la Bibliothèque nationale présente, jusqu'au 10 juin, un choix des meilleures images de *Gilles Caron, qui fut LE photographe de Mai 68*. D'autre part, un remarquable album publié par les éditions du Chêne nous offre une sélection de sa production. Enfin, un ouvrage très intéressant de Patrick Poivre d'Arvor, s'intitulant « Mai 68-Mai 78 » (chez Seghers) vient de paraître, illustré d'une centaine de photos de l'agence Gamma dont quarante de Gilles Caron. Cette exposition et ces publications nous permettent de découvrir, ou de redécouvrir l'immense talent de ce grand reporter disparu au Cambodge en 1970. », Michel NURIDSANY, « Gros plan sur Gilles Caron », in *Le Figaro* du 24 mai 1978, p. 32. Je souligne.

Puis plus loin : « Voici, entre ciel et terre, épinglé sur fond noir, dans une sorte de temps immobile, un étudiant en équilibre instable poursuivi par un C.R.S., matraque levée, un pavé dans l'autre main, voici Cohn-Bendit hilare, face à un policier, voici un officier casqué qui retrouve l'attitude des personnages de Rude sur les fresques de l'Arc de Triomphe pour enjambrer une barricade et lancer ses hommes à l'assaut. »

86 1984, *Flashback Visuel* n°7, « le magazine de ceux qui font l'image ».

aux photographes de l'agence disparus⁸⁷. Organisées par années, les photographies choisies servent de fil conducteur pour raconter les événements pointés. Deux des trois images choisies pour « la Révolte de mai », dont la chronologie est un peu lâche, sont des photographies de Gilles Caron, en particulier le face à face de Cohn-Bendit avec un CRS largement commentée⁸⁸.

La presse spécialisée suit avec des portfolios fournis consacrés à Gilles Caron, la photographie de Cohn Bendit étant particulièrement présente. La Fnac raconte en image Mai 68 au jour le jour⁸⁹ et commande, en partenariat avec *Photographies Magazine*, Martine Franck et Raymond Depardon (agence Magnum) pour coordonner un dossier spécial en « [photographiant] les acteurs de Mai 68 vingt ans après (...) et les lieux historiques (...) ». Ces trente pages s'ouvrent sur un hommage appuyé à Gilles Caron, photographe consacré de Mai 68, avec sa photographie du lanceur de pavé maquettée en pleine page :

« En mai 68, à Paris, un photographe a certainement dominé les événements et surpassé par son audace les autres témoins : Gilles Caron. Il savait comme personne être là, foncer, bouger. Difficile donc de célébrer le vingtième anniversaire de cette révolution sans le citer : ses images, très connues aujourd'hui – celle du jeune Daniel Cohn-Bendit lançant un indéfinissable sourire à un CRS – sont entrées dans la mémoire collective⁹⁰. »

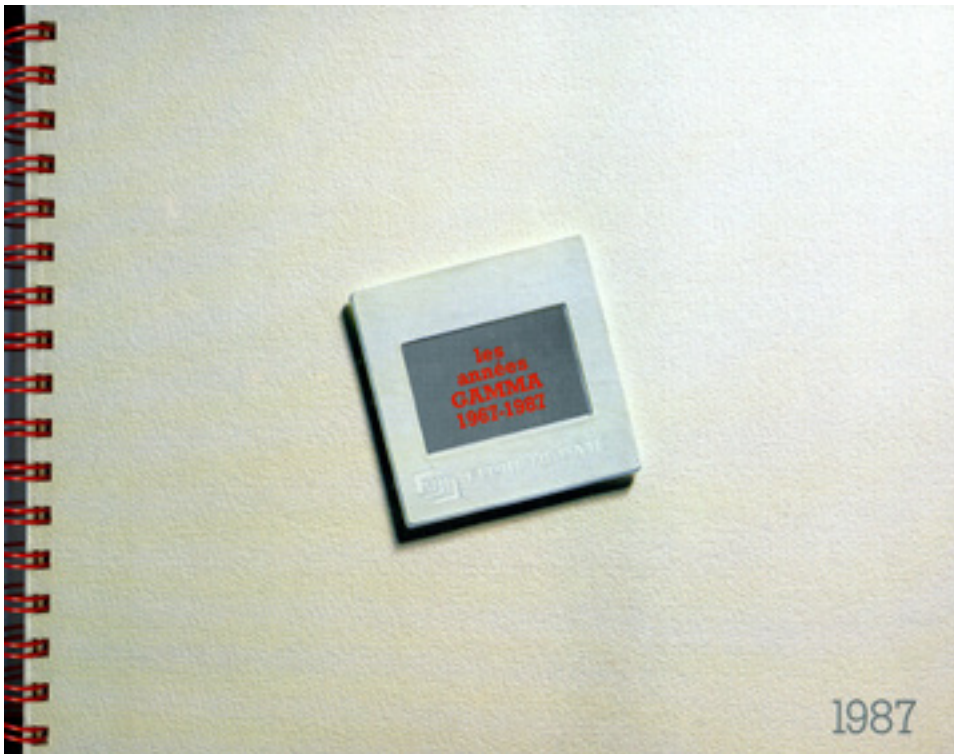
La plupart des images sont désormais encadrées d'un liseré noir, référence au maître de « l'instant décisif » Henri Cartier-Bresson. Ce dispositif signe

87 *Les Années GAMMA. 1967-1987*, fascicule édité à l'occasion de l'exposition organisée à l'agence Gamma en 1987.

88 « Le portrait de Daniel Cohn-Bendit par Gilles Caron fait partie de ces images qui sont restées dans les mémoires. Il y a dans le regard pétillant du jeune leader toute l'insolence de cette irruption de la jeunesse sur le devant de la scène. Il y a la joie, l'amusement provocateur face au non moins jeune CRS. Comme un « À ce soir sur les barricades! » ... » *ibid.* Archives de la Fondation Caron.

89 « C'était 68 », exposition à la galerie Photo Fnac Montparnasse, du 13 avril au 28 mai 1988 : « [L']exposition reconstitue les moments forts des journées de Mai, à travers les images prises par de grands photographes : Bruno Barbey (Magnum), Gilles Caron (Gamma), HCB (Magnum), Jean-Philippe Charbonnier (Top), Martine Franck et Guy Le Querrec (Magnum), Janine Niépce (Rapho). ». L'exposition est sonorisée par la diffusion de reportages réalisés à l'époque par Europe 1, en direct des barricades.

90 Dossier « 68 et 20 ans après », *Photographie magazine* des mois d'avril-mai 1988, coordonné par Martine Franck et Raymond Depardon, photographes à Magnum en 1988. p. 63.



LA RÉVOLTE DE MAI 68

Quelques mois avant mai 68, Pierre Viasson-Pouët, journaliste du Monde, écrit : "La France fasciste". Sans clairvoyance. La France peulote et déjà pro-proudhonisme communiste, construit, soignée, repue d'un avenir trop bien dessiné. Le strict costume trois-pièces est trop étroit. L'imagination n'est pas au pouvoir. Le jeunesse non plus. L'ordre le tenaille.

18 février : triple médaille-d'or pour le skieur Jean-Claude Killy aux Jeux Olympiques d'hiver de Grenoble. 27 mars : débuts accidentés du cosmonaute soviétique Yuri Gagarine en orbite. 4 avril : assassinat du poète noir américain Martin Luther King. 6 juin : assassinat de Robert Kennedy.

68

PIU JOURNAUX

a dans le regard pétillant de jeune leader étudiant toute l'insolence de cette eruption de la jeunesse sur le devant de la scène. Il y a la joie, l'entrainement provocateur face au non moins jeune CRS. Comme un "A ce soir, sur les barricades". Daniel Cohn-Bendit a su être l'impulsif de la révolte étudiante, en occupant, le 22 mars, les bâtiments administratifs de sa faculté, Sorbonne, puis en lançant le mouvement du 22 mars qui sera l'un des tenants - éphémères - du mouvement étudiant. Cohn-Bendit s'était déjà distingué en jetant, le ministre de la jeunesse et des sports, Pierre Miquelle, visant marquer le cinquanteième anniversaire de la Seconde Guerre mondiale, un plein cœur de la loi. D'autres quand même, réchauffés par le coup de ciseaux.

Daniel Cohn-Bendit s'avance et lance à son côté : "T'ai votre livre blanc sur la jeunesse. Six cents pages d'insipides ! Vous ne parlez même pas des problèmes actuels des jeunes". Les applaudissements éclatent. Le ministre ne se dément pas et rétorque au trabouci : "Avec la tête que vous avez, vous devez avoir des problèmes de ce genre". Ce dialogue direct, schématisé, inimaginable quelques temps plus tôt, est comme une annonce des événements qui vont suivre.

L'explosion aura la violence des passions trop longtemps contenues. Nuit après nuit, étudiants et jeunes ouvriers défilent les rues du Quartier latin, construisent des édifices hétéroclites, mais qui atteignent quelquefois trois mètres de haut.

"Sous les pavés, le piège" disent les manifestants en affrontant les forces de l'ordre. Une nuit, ils défilent soixante barricades dans la capitale. Les CRS les prennent d'assaut, une à une. Bernard Lohoffé était au Luxembourg devant un poletier, maltraité vindicative au point, qui s'apprête à plonger du haut de cet amas de fer, de bois et de pierre. Pendant un mois, étudiants puis ouvriers ont l'impression qu'ils claquent la société. "Le pouvoir est dans la rue". Les dirigeants peulottes donnent tous les signes du désespoir. Le Général peut bien lancer à la télé le 19 mai : "Je résume oui, le charbon noir", rien n'y fait. Les grévistes s'ajoutent aux émeutiers. Daniel Cohn-Bendit se voit interdire de se tenir en France. Ses amis lancent le mot : "Nous sommes tous des Julio-Alemenda". A gauche, les militants se pressent, pensant qu'ils y a eu à se battre pour remonter le drapeau de l'Etat vacillant. Le 20 mai, De Gaulle démissionne. Pendant vingt-quatre heures, ses adresses sont courues par une foule immense de personnes pour une revanche. Trois ceux qui ont vécu ce mois effréné, insatiable, représentant la vedette Gilles Caron était à l'arrivée de cette manifestation, sous l'Arc de Triomphe. Michel Debret et André Malraux, mais dans la nuit, semblent portés, poussés par la vague humaine. Il y a dans ces représentations chantant la Marseillaise un mélange de fervor retrouvé et d'émotionnel. Comme si ce retour au normal avait été à peine possible. Cette photo fut aussi partie de la mythologie de mai 68.

Les Années GAMMA. 1967-1987, fascicule édité à l'occasion de l'exposition organisée à l'agence Gamma en 1987. Couverture et pages intérieures « La Révolte de mai ». Archives Fondation Caron.



Zoom, mars 1987 ; Photographie magazine d'avril-mai 1988.

l'association parfaite de la valeur informative et de la qualité formelle d'une photographie de reportage⁹¹ et vient nourrir un nouveau discours valorisant du photojournalisme, qui s'additionne à celui de l'instantané : l'auteur en photographie. Disparu en 1970, Gilles Caron ne peut pas suivre cette évolution historique du photojournalisme en France⁹². Les atouts formels de ses photographies et son association à Mai 68 lui donnent cependant une place de choix dans l'histoire de France et du photojournalisme français.

C'est donc à nouveau essentiellement le monde du photojournalisme qui fête les événements de Mai 68 en images. Mais ces formes sont désormais franchement reprises par la presse générale, à l'exemple de *Paris Match* qui, entre presse générale et promoteur du photojournalisme en 1988, publie un numéro spécial vingt ans de Mai 68⁹³. Le nombre d'occurrences éditoriales des images de Gilles Caron comme photographies d'archives s'accroît et plusieurs sont désormais commentées pour elles-mêmes⁹⁴.

b. La cristallisation du récit dans l'histoire du photojournalisme

Dans le cadre du mois de la photo, le Centre Pompidou, qui organise plusieurs manifestations culturelles sur le (photo)reportage⁹⁵, coédite l'une des

91 *Zoom*, mars 1987 : pour les vingt ans de Gamma, une double page est entièrement consacrée à Mai 68 dont une page avec trois photographies de Gilles Caron et en face celle de Laforêt du CRS qui franchit une barricade. *Photographie magazine* d'avril-mai 1988.

92 « Au cours des années 1970, le discours sur l'auteur, développé et diffusé aussi bien par les photographes que par les responsables institutionnels cherchent à modifier les critères d'appréciation en vigueur jusqu'alors : le photoreporter auteur entend intégrer le champ culturel, en appliquant un discours empreint de subjectivité à des projets susceptibles de circuler de la presse au livre et du livre au musée. [...]. L'enjeu consiste à se détacher du modèle photojournalistique traditionnel, prônant une figure mythique et chevaleresque du photographe prêt à braver tous les dangers pour rapporter un cliché.

À rebours de cette évolution, la réception critique du travail de Gilles Caron demeure constante, insistant notamment sur la témérité, la bravoure et l'ingéniosité du photographe. Les commentaires privilégient les reportages de guerre permettant de mettre en avant son engagement éthique et sa probité morale. », Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66. p. 65. Gaëlle MOREL, *op. cit.* p. 65. Voir aussi son article, « La Figure de l'auteur – L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985) », *Études photographiques* n°13, juillet 2003. p. 35-55.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index350.html>.

93 *Paris Match* n°2036 spécial Mai 68, 7 juin 1988.

94 *L'Express* n°1918 du 8-15 avril 1988, p. 86-87. Cf. le même mécanisme repéré pour « la Marianne » de JP Rey et la photographie de l'étudiant pourchassé par Caron (chapitre 6).

95 La distinction entre photojournalisme et photoreportage s'inscrit dans une hiérarchisation des pratiques défendue par le milieu professionnel. Elle mériterait une étude précise pour mesurer sa validité effective.

premières synthèses des pratiques et de l'histoire du photojournalisme. Publié en 1988, l'ouvrage de Michel Guerrin ratifie dès son sous-titre *Vingt ans d'images d'actualité* l'association du photojournalisme français à la création de Gamma en 1967 et aux événements du printemps 1968. Le chapitre d'ouverture fixe et objective en effet, non sans quelques approximations historiques, le récit émanant du monde professionnel de l'histoire de la photographie de presse et de Mai 68 :

« Ce 3 mai 1968 [sic], D. Cohn-Bendit ne remarque pas le photographe. [...] Il se retrouve nez à nez avec un CRS et lui lance un sourire qui n'en finit plus. *La photo sera publiée le lendemain.* Derrière l'objectif, se tient, en léger retrait, un photographe de vingt-neuf ans, à la réputation déjà solide. Il vient de rentrer du Vietnam, saute d'un reportage à l'autre, se retrouve face au leader étudiant et réalise «*la*» *photo des événements de mai.* Il appartient à l'équipe *Gamma*, une nouvelle agence qui bouscule la profession. La concurrence ne rigole plus. Sur le terrain, au Quartier Latin, *Gamma* est la meilleure. [...] Son nom, le photographe se l'est fait juste un an plus tôt. C'est quelque part dans le désert du Sinaï que *le mythe Gilles Caron* est né. [...]

Il y avait Caron et les autres et deux ans plus tard, il y aura *Gamma* et les autres. La guerre des Six Jours ne marque pas seulement l'avènement d'un grand photographe. Une grande agence est née : celle qui va porter un coup fatal à toutes les autres agences françaises de *news* ; celle qui va déstabiliser le puissant *staff* de photographes de *Paris Match* ; celle qui va devenir en trois ans la plus importante agence dans le monde ; celle qui va faire de Paris la capitale mondiale du photojournalisme ; celle enfin, par son fonctionnement, qui va révolutionner la profession [...] [et créer] une génération [de] photographes qui « éclateront » dans l'après Mai 68 – la génération *Gamma*⁹⁶. »

Le meilleur photographe (Caron) de la meilleure agence (*Gamma*) a produit l'icône (Cohn-Bendit face à un CRS) du plus grand événement français de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, Mai 68. Ainsi consacrés, le photojournalisme, *Gamma* et Caron entrent dans l'histoire française. En réaffirmant pour preuve la publication immédiate de cette image dans la presse d'information en 1968, Michel Guerrin perpétue la définition d'une photographie-document au service d'une presse objective, immédiate, sans élaboration (photo)journalistique. Or, l'histoire de la photographie du face à face montre au

96 Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988. p. 15, p. 17 et p. 25. Nous soulignons. L'ouvrage est remarquable en ce qu'il est un des premiers à proposer des publications des photographies de presse, autrement dit des images en contexte.

PROFESSION PHOTOREPORTER

MICHEL GUERRIN



Centre Georges Pompidou *en collaboration avec* GALLIMARD



1 Capitale, Paris

Ce 3 mai 1968, Daniel Cohn-Bendit ne remarque pas le photographe. Il est vrai qu'il a mieux à faire. Dans quelques minutes, il va passer devant un conseil de discipline de l'université de Paris. Il se retrouve nez à nez avec un CRS et lui lance un sourire qui n'en finit plus. La photo sera publiée le lendemain. Derrière l'objectif, se tient, en léger retrait, un photographe de vingt-neuf ans, à la réputation déjà solide. Il vient de rentrer du Vietnam, saute d'un reportage à l'autre, se retrouve face au leader étudiant et réalise « la » photo des événements de mai. Il appartient à l'équipe Gamma, une nouvelle agence qui bouscule la profession. La concurrence ne rigole plus. Sur le terrain, au Quartier latin, Gamma est la meilleure. En d'autres termes, plus trivisus, mais qui appartiennent au métier, ce jeune photographe « a mis un doigt à tout le monde ». « Danny le rouge » ne le reverra plus jamais. Aujourd'hui encore, il connaît à peine son nom. Mais d'un sourire identique à celui de la photo, il constate « qu'on ne peut rêver mieux pour lancer le produit Cohn-Bendit ». Son nom, le photographe se l'est fait juste un an plus tôt. C'est quelque part dans le désert du Sinaï que le mythe de Gilles Caron est né.

Mai 1967. Gilles Caron part en Israël pour réaliser des photos de mode de Sylvie Vartan. Depuis le début de l'année, le photographe en est à son soixante-quinzième reportage. Entre deux photos de la chanteuse, il sent bien qu'il se passe quelque chose d'anormal dans ce pays. De retour à Paris, Gilles Caron décide de repartir aussitôt, traversant la guerre des Six Jours comme un météore. Il loue une grosse voiture américaine, fonce à travers le désert pour couvrir l'offensive en embarquant au passage des soldats israéliens qui rejoignent leurs unités, ce qui va lui permettre de franchir tous les contrôles militaires. Il remonte une colonne de blindés sur la route d'El Kantara jusqu'à la jeep de tête. Il la dépasse. L'officier lui fait signe de s'arrêter avec de grands mouvements des bras. À cet instant, Gilles Caron est en plein territoire égyptien, roulant à vive allure vers le canal de Suez. Devant, il n'y a plus que le désert.

Il y avait pourtant d'autres photographes. Ils étaient ailleurs. Henri Bureau, qui couvrait cette guerre pour les Reporters Associés avant de rejoindre l'agence Gamma quelques mois plus tard, affirme que Gilles Caron a amené, avec « sa » guerre des Six Jours, « quelque chose de nouveau » dans la pratique du photojournalisme : « Caron avait vingt-quatre heures d'avance sur les autres photographes. Moi, j'avais mille francs et je me déplaçais en autobus. Lui, sortait sa carte American Express et louait des voitures. Regardez Match, il a fait le carton du siècle. » Il y avait Caron et les autres. Caron et les « aristocrates », ceux qui s'endormaient sur leurs lauriers, entretenant le



Au moment où Gilles Caron saisit le regard ironique de Daniel Cohn-Bendit, Jacques Heillot, aujourd'hui responsable du service photo de l'Express, prend, sous un angle différent, cette image qui deviendra une des grandes affiches de Mai 68.

Capitale, Paris 15

contraire combien elle est, comme toute image de presse, soumise à des usages que l'on peut reconstituer qui en font une *représentation* des événements construite par l'histoire du photojournalisme, de la photographie et, en dernière instance, des événements.

Mais l'histoire est belle, et la perception commune de l'objectivité photographique en presse encore tenace. Répétée sur de nombreux supports culturels⁹⁷, cette synthèse pérennise le discours professionnel et son empreinte sur la perception commune du photojournalisme, finissant de naturaliser un récit culturel construit⁹⁸. La presse de vulgarisation d'histoire diffuse elle aussi ce récit à partir de 1988, l'affranchissant encore davantage des seules sphères du photojournalisme⁹⁹.

C. Le rituel médiatique des anniversaires : l'image de Mai 68 ou l'histoire culturelle à l'œuvre

1. Processus culturel et objectivation du récit (1990-2008) : Caron, l'image de Mai 68

Au cours des années 1990, l'association de Caron à Mai 68 s'affranchit définitivement du seul milieu du photojournalisme et entre dans l'histoire culturelle. Les dates anniversaires renvoyant à Mai 68, Caron ou Gamma sont proches les unes des autres, au point de pouvoir se confondre dans l'agenda médiatique ; elles s'imposent comme acteurs culturels clé. Les célébrations médiatiques

97 Marie-Monique ROBIN, *Les 100 photos du siècle*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, par exemple.

98 André GUNTHER, « L'inventeur inconnu - Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française », *Études Photographiques* n°26, 2005, p. 6-18.

99 À rebours de son choix de 1969, la revue *Historia* adopte la photographie du lanceur de pavé de Gilles Caron pour la couverture de son numéro spécial vingt ans de Mai 68, *Historia* n°497 de mai 1988. Voir aussi *Historia spécial Vietnam* n°13 de septembre-octobre 1991, « Les journalistes font la guerre », avec un encart sur Gilles Caron.



Historia n°270 mai 1969 ; Historia n°497 de mai 1988. Unes.

– de Mai 68, de Gamma ou de Caron – sont l’occasion d’objectiver la forme donnée aux événements historiques, en un corpus quasiment fini d’images photojournalistiques dites d’archive. Prescrites par la presse spécialisée et le monde professionnel comme la forme visuelle des événements du printemps 1968 – ramenés à leur dimension de révolution spectaculaire –, les photographies du mythe Caron s’imposent désormais dans la presse générale comme documents et archives de Mai 68.

a. Institutionnalisation de Gilles Caron au cours des années 1990

Quelques photographies de Gilles Caron de Mai 68 sont publiées au cours des années 1990 mais les occurrences relevées fonctionnent surtout comme des illustrations d’articles sans lien avec les événements du printemps 1968¹⁰⁰. Alors qu’aucune exposition ne lui avait été consacrée depuis 1978, en 1990 vingt ans après sa disparition, Gamma commémore le talent du photographe dans les locaux de l’agence et lui attribue son succès :

« Car Gilles était le talent même. [...] Son talent permettra à Gamma de s’imposer dans la presse magazine du monde entier. De ses huit grands reportages, il rapportera *des photos étonnantes, qui effectivement, parlent d’elles-mêmes*. Huit reportages réalisés sur la guerre des Six jours (juin 1967), le Vietnam (novembre 1967), mai 68 à Paris, le Biafra (avril, juillet et novembre 1968), l’Irlande du Nord et le printemps de Prague en août 1969, le Biafra encore et le Tchad en janvier 1970.

(...) De janvier 1967 à ce terrible mois d’avril 1970, il aura réalisé *400 reportages d’une grande diversité*¹⁰¹. »

De son côté, le musée de L’Élysée à Lausanne lui rend hommage par une grande rétrospective individuelle¹⁰², en partie reprise aux Rencontres Internationales de la Photographie (RIP) à Arles¹⁰³. Le corpus exposé reste celui des

100 Citons pour exemple *L’Évènement du jeudi* du 11 au 17 octobre 1990 p. 57 : la photographie d’un étudiant portant une jeune fille au drapeau prise au stade Charlety le 27 mai 1968 est utilisée pour illustrer un article consacré aux relations entre homme et femme. En décembre 1992, une autre photographie de Caron est utilisée dans le cadre d’une publicité pour le lancement d’un nouveau magasin Fnac Faubourg Saint-Germain.

101 Exposition « Hommage à Gilles Caron, disparu 20 ans plus tôt » à l’agence Gamma d’une quarantaine de photographies, du 22 mai au 22 juin 1990. Nous soulignons.

102 « *Hommage à Gilles Caron* », rétrospective organisée par Charles-Henri Favrod au Musée de L’Élysée à Lausanne du 5 avril au 3 juin 1990.

103 « Le travail de Gilles Caron n’est célébré que sous la forme de la commémoration,

grands conflits internationaux (dont Mai 68¹⁰⁴) et répond au mythe du photo-reporter de guerre. Cependant, les lieux d'exposition ont changé : un musée et l'un des festivals les plus importants de la photographie¹⁰⁵. Une séquence de trois images de la prise de vue de Cohn-Bendit fait partie de la sélection pour annoncer l'exposition dans le journal des RIP¹⁰⁶.

Au cours de cette même décennie, la valorisation culturelle et les conditions d'exploitation économique du fond d'images de Gilles Caron s'organisent de façon plus institutionnelle, ce qui renforce l'importance culturelle de celui-ci. Marianne Caron, Raymond Depardon et Robert Pledge créent l'association loi 1901 « Gilles Caron photographe journaliste » en 1991¹⁰⁷. Ses ayants droit confient la gestion du fonds à l'agence Contact Press Images de Robert Pledge en 1992. Le film *Marianne Caron se souvient* est diffusé sur Arte en 1993 lors d'une soirée thématique sur le photojournalisme¹⁰⁸. La BNF rend consultables plusieurs centaines d'images de Gilles Caron numérisées pour les chercheurs et universitaires en 1994 (elles correspondent au corpus attendu du photographe¹⁰⁹). Jacques Malaterre réalise le court-métrage « Les Années Caron » en 1995¹¹⁰.

comme c'est le cas de nouveau en 1990, date à laquelle la première grande rétrospective est présentée par Charles-Henri Favrod au musée de l'Élysée à Lausanne dans le cadre d'une exposition intitulée « Hommage à Gilles Caron ». En ne faisant appel qu'au seul registre de la mémoire et de l'émotion, les différentes manifestations et les différents écrits ancrent l'œuvre de Gilles Caron dans une série de récits an-historiques qui interdisent toute évolution dans l'approche des images. », Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66. p. 65.

104 Auxquels s'ajoute une série d'images de la vie diplomatique du Général de Gaulle.

105 La presse commente ces expositions : *Libération* du 9 juillet 1990 et *Caméra* de juillet 1990, par exemple.

106 Une projection de 18 mn, conçue par Robert Pledge et Marianne Caron, complète cet hommage.

107 Afin de « préserver et promouvoir le nom et l'œuvre de Gilles Caron ». Elle est composée de nombreuses personnalités du monde de la photographie

108 *Marianne Caron se souvient*. Entretien avec Christian Caujolle. Film de 15 minutes réalisé par Roland Allard et produit par Coup d'œil, 1993.

109 187 occurrences iconographiques au catalogue de la BNF dont 23 lots thématiques de plusieurs tirages de presse (positifs noir et blanc en 18x24 cm ; crédités Agence Contact Press Images). Sur ces 23 lots, dix concernent des conflits internationaux et un les « Événements de Mai 68 en France » (109 images). 139 autres occurrences concernent les conflits internationaux photographiés par Gilles Caron et 16 portent sur Mai 68.

110 Les photographies de Gilles Caron sont par ailleurs citées dans différents projets : exposition des photos de mai 68 numérisées et colorisées par l'artiste vidéaste François Pain présentées aux côtés des tirages originaux, en 1993, Fnac, Paris ; ou dans le livre *Le cercle des intimes, François Mitterrand par ses proches*, présenté par Caroline Lang en collaboration



L'Histoire n°182 novembre 1994. Reportage, mai 1994. Photographie de l'espace consacré à la photographie de Cohn-Bendit à l'exposition Gilles Caron, à la Manufacture des Céillets d'Ivry sur Seine du 7 mai au 12 juillet 1998. Archives Fondation Caron.

Dans la presse, plusieurs articles reviennent sur Mai 68 à la faveur de leurs vingt-cinq ans en 1993, en une association toujours plus resserrée des événements avec les photographies de Gilles Caron. Des autorités culturelles ou médiatiques les commentent dans l'ouvrage *Sous les pavés la plage, mai 68 vue par Gilles Caron*¹¹¹. L'édition 1994 des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles propose de nouveau une exposition de Caron, autour de ses photographies de l'année 1969 sous la houlette de Robert Pledge¹¹². Ces activités culturelles sont relayées par d'autres canaux médiatiques, pour lesquels elles s'offrent comme autant d'actualités. Dans leurs promotions, ces derniers donnent très largement la primeur au corpus de photographies de Mai 68, parmi lesquelles celle de Cohn-Bendit, presque systématiquement présente (y compris pour l'annonce de l'exposition « année 1969 » aux RIP)¹¹³. La version de ce face à face par Jacques Haillot est de plus en plus souvent mobilisée elle aussi, souvent en regard de celle de Gilles Caron¹¹⁴.

En crise, l'agence Gamma reste plutôt discrète pour ses trente ans, en 1997. Le changement d'exploitant du fonds Gilles Caron explique l'absence notable de ses images et la courte mention de son travail dans le texte de l'ouvrage qui célèbre l'anniversaire de l'agence :

« Six-Jours révèle le regard de Gilles Caron, confirmé par ses reportages sur la guerre du Viêt Nam. En 1968, il y a un mois de mai fou, la tragédie du Biafra et le « printemps de Prague ». En 1969, des conflits en Irlande. *Autant d'événements majeurs*

avec Michel Baverey et Robert Pledge. Photos de Gilles Caron, David Burnett, Jean-Claude Coutausse et Patrick Artinian, Paris, Editions La Sirène, 1995.

111 *Sous les pavés la plage, mai 68 vue par Gilles Caron*, Paris, Editions La Sirène, 1993. Textes de Jean-François Bizot, Daniel Cohn-Bendit, Jean Daniel, Raymond Depardon, Michel Jobert, Bernard Kouchner, Philippe Labro, Jacques Lanzmann, Louis Malle, Gérard Manset, Marie-France Pisier, Paco Rabanne, Françoise Sagan, Alain Touraine, Michel Tournier, Anne Wiazemsky, présenté par François et Max Armanet, Yves Bigot et Contact Press Images.

112 *Gilles Caron 1969*. Exposition présentée par Robert Pledge aux 25èmes Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, été 1994.

113 *Photographies Magazine* n°56 de mars 1994 titre « Mai 68 Paris vu par Gilles Caron », selon une mise en page qui valorise la dimension esthétique des photographies ; *Reportages* n°5 de Mai 1994 annonce la sortie du livre et l'exposition d'Arles en construisant sa double page autour de Mai 68 ; *L'Est magazine* du 14 octobre 1994 titre : « Gilles Caron une leçon de photo. Vingt-six ans déjà, la révolution envahissait les rues de mai 68. Témoin météore d'une période riche en événement, Gilles Caron fut un photographe au talent rare » ; *L'Histoire* de novembre 1994 revient sur « Les années 1960 » en construisant sa couverture avec la photographie de Cohn-Bendit.

114 *La Vie* n°2490 du 20 Mai 1993 « 25 ans après. Que reste-t-il de Mai 68 ? ». *Gazeta magazyn* du 12 mars 1993 ; *L'Événement du jeudi* du 8 au 14 avril 1993.

que Caron immortalise en images de référence. Mais il y a aussi...¹¹⁵ ».

Il figure en bonne place, en revanche, dans le livre sur le photojournalisme édité par Horst Faas et Tim Page, consacré aux cent trente-cinq photographes morts ou disparus pendant les guerres d'Indochine et du Vietnam, qui contribue à la diffusion du mythe du reporter de guerre¹¹⁶.

b. Caron : l'image des 30 ans de Mai 68

Les trente ans de Mai 68 déclenchent une véritable explosion de publications et de manifestations culturelles dont plusieurs confirment Gilles Caron comme « Le photographe de Mai 68¹¹⁷ ». Des publications consacrées au photographe l'associent explicitement aux événements français : Paroles de Mai ; Mai 68, le journal ; le Photo Poche Gilles Caron dont la couverture et le premier chapitre portent sur Mai 68¹¹⁸. Une importante exposition est organisée à la Manufacture des Œillets. Elle rend compte d'une plus grande variété dans le corpus des photographies exposées où mondanités et photographies politiques côtoient les corpus déjà connus des conflits internationaux – dont Mai 68 ainsi que le souligne le carton de présentation : « Ce photo-reporter mythique est aussi l'auteur d'images emblématiques de mai 68. »¹¹⁹.

Arte consacre plusieurs émissions à Mai 68 : une émission sur la photographie de Cohn-Bendit le 13 mai en partenariat avec le Figaro Magazine¹²⁰ et

115 Michel CABELLIC, Christian PARISET (dir.), Geneviève SCHURER (coll.), Gamma 30 ans de photoreportage, Larousse, Paris, 1997.

116 Horst Faas, Tim Page (dir.), Requiem : by the photographers who died in Vietnam and Indochina, New-York/London, Random House, 1997 ; traduit aux éditions Marval en 1998. Ce livre est consacré aux cent trente-cinq photographes morts ou disparus pendant les guerres d'Indochine et du Vietnam. Avec une exposition itinérante : Tokyo, Washington, Londres, Lausanne, Bayeux, etc.

117 Pierre GEORGES, op. cit.

118 Paroles de Mai. Paris, Éditions Albin Michel, 1998. Rassemblées par Michel Piquemal, photographies Gilles Caron. Dominique LACOUT, Mai 68, le journal, Paris, Éditions Calmann Levy, 1998. Gilles Caron, Paris, Éditions Centre National de la Photographie/Nathan, coll. Photo Poche n° 73, 1998.

119 Plutôt la vie, Arles, Editions Actes Sud-La Manufacture des Œillets, 1998. Catalogue de l'exposition Gilles Caron, Manufacture des Œillets d'Ivry sur Seine du 7 mai au 12 juillet 1998, organisée par R. Pledge avec le soutien de VSD et Gala. Une autre exposition, Gilles Caron, mai 68, est organisée à la Galerie Carla Sozzani, à Milan, en Italie, du 13 mai au 15 juin 1998.

120 Figaro Magazine, mai 1998 « Les 100 photos du siècle », une exclusivité agence Capa et le Figaro Magazine, qui propose en double page, au format poster, la photographie de Cohn-Bendit, légendée : « C'était un inconnu. Un étudiant parmi ces quelques centaines qui militaient à l'extrême gauche. Une photo allait rendre Daniel Cohn-Bendit célèbre, et les

un *Théma le 14 mai sur la révolte*¹²¹. En presse, les reportages sur les événements se multiplient en une mise en forme médiatique noir et blanc et rouge qui se systématisent et se confirmera lors de la célébration des quarante ans en 2008¹²². Si les rédactions continuent à utiliser certaines des photographies de Caron comme illustration de thèmes variés tels que l'éducation ou l'autorité¹²³, le nombre de celles publiées pour leur statut d'archives et de documents de Mai 68 s'accroît considérablement suivant le mouvement d'inflation mémorielle des événements eux-mêmes dans l'espace médiatique¹²⁴; y compris dans la presse étrangère¹²⁵.

c. Valorisation de la prise de vue en presse générale

Mai 68 sert souvent de support à un article qui annonce des manifestations culturelles réalisées avec ces mêmes corpus photographiques¹²⁶. Les comparaisons avec la photographie par Jacques Haillot de la scène du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS se multiplient¹²⁷ et des séquences de plusieurs images de cette scène donnent à voir succinctement les coulisses de la prise de vue¹²⁸.

événements allaient le précipiter à la tête du mouvement de mai. ».

121 9 au 15 mai *Arte magazine* n°20 « 1968-1998 Trente ans après le retour de la révolte ? » thème jeudi 14 mai.

122 Quelques rares articles, dont le n°998 de *Paris Match* du 15 juin 1968, affichaient cette mise en forme jusqu'en 1998 puis 2008 où un tiers voire la moitié des articles compilés l'adopte. Cf. Partie III, chapitre 7.

123 Mai 1998, *Le Monde de l'éducation*, p. 30.

124 *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Événement du jeudi*, *Paris Match*,... mais aussi *Sciences et vie Junior*, *TDC (Textes et documents pour la classe)*,...

125 *Blanco y Negro*, *La Vanguardia Magazine*, *La Revista*, éditions du 26 Avril 1998. Ces rédactions étrangères ont l'habitude de travailler avec les images de Gilles Caron qu'elles publient régulièrement. Elles ont participé à la circonscription d'un corpus fini de photographies et les réutilisent volontiers pour ce trentième anniversaire des événements.

126 Par exemple, *L'Humanité Hebdo* n°25 du 7 au 13 mai 1998 promeut l'exposition de 110 photos noir et blanc « Plutôt la vie, la France vue par Gilles Caron » et annonce la sortie des ouvrages *Sous les pavés la plage*, le *photopoche*, *Mai 68 le Journal* et *Requiem*, livre collectif consacré aux 135 photographes morts ou disparus pendant les guerres d'Indochine et du Vietnam. Ou, *Le Monde* du 2 mai 1998, qui fait la chronique des différents livres publiés à l'occasion des trente ans. Ou encore, le document de présentation de l'exposition des *Œillets*, qui fait le point sur toutes les actualités Gilles Caron (parutions etc.).

127 *L'Express* n°2437 du 19 Mars 1998, « Mai 68 les archives secrètes de la police », montre deux photographies de la séquence Cohn-Bendit face à un CRS et construit sa Une avec celle de Jacques Haillot ; Pierre GEORGES, « Tableaux de Mai », *Le Monde* du 29 avril 1998 ;...

128 « 20 pages de photos chocs mai 68 quand la France délirait », *VSD* n°1076 du 9 au 15 Avril 1998 avec une double page consacrée aux différentes images de la scène de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS. Marianne Caron a sélectionné les photographies de Gilles Caron. Par ailleurs, *VSD*, partenaire de l'exposition des *Œillets* à Ivry, l'annonce sous le titre « 30 ans



Montage d'occurrences : Textes et documents pour la classe n°752, 15 03 1998 ; La Vanguardia 26 avril de 1998 ; Figaro Magazine, mai 1998 ; Enjeux les Echos, mai 1998. Puis Blanco y negro, 26 abril de 1998.

Il est en effet devenu fréquent de commenter ces images pour elles-mêmes ou de parler du photojournaliste ; et ce, en presse spécialisée comme en presse générale¹²⁹. L'accent est mis sur le processus photographique et non plus uniquement sur les événements et réaffirme une prise de vue exemplaire immédiatement saluée par la publication en presse magazine de *l'image* des événements. L'article de presse associe alors une dimension commémorative des événements au commentaire plus ou moins élaboré de ses images, répétant invariablement le discours professionnel véhiculé dans la presse spécialisée et les ouvrages d'autopromotion, naturalisé par les institutions et ainsi objectivé chaque fois davantage dans l'espace culturel¹³⁰.

Gilles Caron ou le face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS figurent alors régulièrement dans les compilations qui célèbrent les meilleur(e)s photographes ou photographies ; celles-ci se multiplient à la fin des années 1990¹³¹. D'autres signes traduisent une évolution encore prudente dans la considération du photographe comme « regard » singulier ; à l'exemple du choix d'un liseré noir pour les tirages exposés à la Manufacture des Œillets d'Ivry sur Seine. L'article « Tableaux de Mai » publié dans *Le Monde* renvoie quant à lui explicitement à l'Art et donne lieu à une comparaison formelle de deux photographies du même moment :

« [...] Et ces deux photographies, tellement semblables et tellement différentes montrent combien, plus que le hasard de l'angle ou la magie de l'instant, la personnalité et le regard du

après les fameuses photos chocs de Gilles Caron dans *VSD* ». *La Vanguardia Magazine* du 26 avril 1998, « Paris 1968, aquel mayo de las ideas » en Une sur fond de la photographie de Cohn-Bendit ; puis, en pages intérieures, une séquence trois images de cette prise de vue. *La Revista* du 26 avril 1998 en publie une sous un angle peu connu.

129 *Paris Match* n°2553 du 30 avril 1998, avec notamment une double page consacrée à l'image de l'étudiant pourchassé, avec témoignage du sujet photographié. *Figaro Magazine* du 9 mai 1998 : la photographie commentée par Cohn-Bendit et par le préfet Grimaud.

130 *Paris Match* n°2553 30 avril 1998 ; *L'Humanité Hebdo* n°25 7 mai 1998 « L'œil de Caron » ; *Le Figaro Magazine* 9 mai 1998 ; *Fémina*, supplmt de mai 1998 : « ces photos témoins de notre XXème siècle » : « Que sauront de notre siècle nos petits-enfants ? Au-delà des mémoires d'ordinateurs, les instantanés qui ont marqué ces dix décennie déterminantes pourront leur distiller la plus belle des leçons d'histoire... ». « Mai 68, par Gilles Caron (1968), Cohn-Bendit, convoqué par le conseil de discipline de l'université de Paris. Son arme : le sourire. ».

131 « The Photo Book », Gilles Caron figure parmi les cinq cents noms les plus importants depuis les débuts de la photographie, Londres, Phaidon Press, 1999. *Century*, un bilan du XXème siècle en photographie, Éditions Phaidon. Londres, 1999. *Les cent photos du siècle* de Marie-Monique Robin. Photographie de Daniel Cohn-Bendit en mai 1968. Éditions Chêne-Hachette Livre, 1999. *Les enfants, Mémoire de photographes*, Georges Herscher. Éditions la Martinière, 2001. *Under Fire : Images from Vietnam*, 2002. Site internet conçu par Catherine Leroy, qui propose la vente de tirages numériques de correspondants de guerre.

photographe pèsent sur un document. *Dany et le CRS*, tableaux de Mai. Gilles Caron prit plus d'angle pour que sa photo dise tout, la provocation, le défi, et peut-être, ce qui rend ce document absolument formidable, une espèce de connivence entre ces deux hommes, le révolutionnaire et le CRS, le désordre aimable et l'ordre compréhensif. L'avantage de ce cliché, c'est qu'on y voit, de profil, le visage du policier et qu'on croit y voir une sorte d'amusement ou de sourire. Le premier de nous deux qui cognera... Le cliché d'Haillot est tout autre. L'ordre casqué est de dos, de cuir, luisant, massif, ininterprétable autrement que par le regard lumineux et ironique, provocateur et formidablement jeune de Gavroche le Rouge face à la répression anonyme. [...] ¹³².»

Dans le même temps, la valorisation du travail de Gilles Caron sur Mai 68 par le milieu du photojournalisme se poursuit et s'institutionnalise toujours davantage. Au cours des années 2000, plusieurs actualités culturelles sur le photojournalisme mentionnent ou commentent ses photographies, en l'associant plus ou moins étroitement à Mai 68 : Johann Feindt réalise un documentaire consacré aux correspondants de guerre, et en particulier à Gilles Caron, en 2003 ¹³³ ; Hubert Henrotte publie son livre de témoignages et souvenirs en 2005, au sein duquel il accorde une large place au photojournaliste ¹³⁴ ; la même année, Catherine Leroy et Jean-Claude Guillebaud publient leur ouvrage sur les photojournalistes et le Vietnam ¹³⁵. Le reportage de *Paris Match* sur les événements du printemps 1968 dans son numéro du 18 mai 1968 ¹³⁶ est choisi par Christian Caujolle et Mary Panzer comme particulièrement représentatif de la période, notamment par sa double page construite avec la photographie de l'étudiant pourchassé de Gilles Caron ¹³⁷.

132 Pierre GEORGES, « Tableaux de Mai », *Le Monde* du mercredi 29 avril 1998.

133 Johann FEINDT, *Un reporter a disparu*, 2003. Film documentaire de 59 minutes. Zero Film GmbH, Südwestfunk (SWF), Arte France, ARD (Allemagne).

134 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sigma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005.

135 Catherine LEROY, Jean-Claude GUILLEBAUD, *Under Fire, Great Photographers and Writers in Vietnam, USA*. Editions Random House, 2005.

136 *Paris Match* n°997 du 18 mai 1968 : le reportage sur les événements « étudiants » se ferme sur une double page construite avec la première occurrence de la photographie de l'étudiant pourchassé par Gilles Caron.

137 Christian CAUJOLLE, Mary PANZER, *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, Londres, Chris Boot, 2005. Livre publié à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du World Press Photo. *Beaux-Arts* n°1081, reproduit la double page avec l'occurrence de l'étudiant pourchassé pour présenter le livre de Christian Caujolle et Mary Panzer, p. 34-35.

Tableaux de Mai

par Pierre Georges

CE FUT et cela reste la photo de mai 68. Chacun l'a en mémoire, comme imprimée : Daniel Cohn-Bendit face au CRS. Le sourire, l'ironie, la provocation, le regard lumineux et impertinent du leader étudiant regardant l'ordre au fond des yeux. Et de dos, le casque brillant, la jugulaire de cuir, la stature massive du CRS inconnu.

Cela se passait un 6 mai, près de la Sorbonne, à l'angle de la rue des Ecoles et de la rue Saint-Jacques. Ce document passa à l'histoire comme le plus parfait résumé de la révolution, d'abord narquoise, que fut ce moment-là. Et repris à l'époque, en affiche, il devint comme l'illustration et l'explication du fameux : « Nous sommes tous des juifs allemands ».

Ce que l'on ignorait totalement, quand les spécialistes de la photographie, eux, le savent de toute éternité et peuvent disséquer à l'infini sur les mérites respectifs des auteurs et la qualité intrinsèque des clichés, c'est que cet instant-là fut fixé par deux photographes. Et non par un. Deux interprétations personnelles d'une même scène. Comme deux interprétations de peintres différents sur un même sujet.

La mémoire collective attribua l'exclusif mérite du document à Gilles Caron, ce reporter de génie, resté d'abord avec ce cliché et tant d'autres comme « le » photographe de mai 68. La mémoire a ainsi des défaillances. Un autre photographe, Jacques Haillet, à l'époque pigiste dans une petite agence de presse, était là aussi, qui fit son métier pour un chef-d'œuvre aussitôt publié par L'Express.

Gilles Caron est mort, en 1970, au Cambodge. Et Jacques Haillet vient de mourir, le 25 avril, dans un accident de la route au Porta-

gal. Et ces deux photographies, tellement semblables et tellement différentes montrent combien, plus que le hasard de l'angle ou la magie de l'instant, la personnalité et le regard du photographe pèsent sur un document.

Duzy et le CRS, tableaux de Mai. Gilles Caron prit plus d'angle pour que sa photo dise tout, la provocation, le défi et peut-être, ce qui rend ce document absolument formidable, une espèce de connivence entre les deux hommes, le révolutionnaire et le CRS, le désordre aimable et l'ordre compréhensif. L'avantage de ce cliché, c'est qu'on y voit, de profil, le visage du policier et qu'on croit y voir une sorte d'amusement ou de sourire. Le premier de nous deux qui cognera...

Le cliché d'Haillet est tout autre. L'ordre casqué est de dos, de cuir, luisant, massif, ininterprétable autrement que par le regard extrêmement lumineux et ironique, provocateur et formidablement jeune de Gastroche le Rouge face à la répression anonyme.

Gilles Caron et Jacques Haillet sont morts. Et Daniel Cohn-Bendit reste formidablement vivant que l'on voit partout ces temps-ci, à la télévision, exerçant, c'est une évidence, le même pouvoir de séduction sur les jeunes générations. Les hasards de l'actualité, la mort de Jacques Haillet font que deux photographies vieilles de trente ans resurgissent. Elles n'ont pas pris une ride. Bien plus, elles attestent que, dans l'instant d'un 6 mai 1968, deux photographes en concurrence, au coude à coude, montrèrent, dans leur complémentarité, un homme tel qu'il était. Tel qu'il deviendrait. Et tel qu'il resterait.

Les deux juges d'instruction vont notifier sa mise en examen

M^{mes} Joly et Vichnievsky devaient se rendre, mercredi,

LES DEUX JUGES d'instruction chargés de l'affaire EH, Eva Joly et Laurence Vichnievsky, devaient se rendre au domicile de Roland Dumas, à Saint-Sève (Gironde), mercredi 29 avril, afin de lui notifier sa mise en examen. Le Monde avait indiqué, dans ses éditions datées 8-9 mars, que cette notification était inévitable. Programmé depuis près de deux mois, ce rendez-vous judiciaire a été plusieurs fois reporté en raison de la convalescence prolongée du président du Conseil constitutionnel après une intervention chirurgicale, imposant à l'enquête une phase d'attente imprévue.

Le 6 avril, les juges avaient fini par ordonner une expertise médicale de M. Dumas, afin de lever leurs doutes sur la réalité de son état de santé. Rendue dans les plus brefs délais, cette expertise avait conclu à l'impossibilité d'interroger l'ancien ministre pendant dix jours, et à son incapacité à se déplacer durant un délai de quarante-cinq jours - renouvelable après avis médical.

Ainsi les deux juges ont-elles renoncé à faire venir jusqu'à elles, au Palais de justice de Paris, le pré-

sident du Conseil constitutionnel. Elles ont toutefois décidé de conférer à la mise en examen de ce suspect de haut rang une certaine solennité, en se transportant sur les lieux-mêmes de sa convalescence, écartant la solution, plus discrète, d'une mise en examen par simple lettre.

« ÉLÉMENTS DÉRISOIRES »

Interrogé par Le Monde, mardi 28 avril, l'un des défenseurs de M. Dumas, M^{re} Bernard Vattier, a insisté sur le « caractère médiatique et spectaculaire de cet acte d'instruction », peu en rapport, selon lui, avec « les éléments dérisoires » susceptibles d'être retenus contre le président du Conseil constitutionnel.

La mise en cause de Roland Dumas apparaît en effet indirecte, cela au travers des avantages - matériels et financiers - consentis par le groupe EH à l'une de ses amies, Christine Deviers-Joncour. Entre 1989 et 1993, cette dernière a perçu, en France et en Suisse, un total d'environ 66 millions de francs, dont deux virements d'importance : 14,2 millions de francs, le 15 mars





LES 100 PHOTOS DU SIÈCLE

6 mai 1968

Mai 1968

Photo Gilles Caron/Contact Press Images



Le préfet Maurice Grimaud aujourd'hui. En mai 68, son sang-froid empêchera la violence de dégénérer.

Veston ouvert sur sa chemise à carreaux, il marche d'un pas décidé en chantant *l'Internationale*. Sourire narquois au coin des lèvres, il rejoint un groupe de gardes mobiles qui font le pied de grue devant la porte de la Sorbonne. Sur les images de l'ORTF, on aperçoit aussi un jeune photographe qui, à reculons, ne le lâche pas d'une semelle. Pendant toute la scène, le regard de Daniel Cohn-Bendit ne croise jamais celui de Gilles Caron. Normal : à chacun son métier. Mais sans le second, le premier serait sans doute aujourd'hui un illustre inconnu. Ou presque.

Ce 6 mai 1968, « Dany le rouge » est convoqué devant le conseil de discipline de la Sorbonne, avec six autres étudiants. Prévoyant quelques débordements, Maurice Grimaud, le préfet de police de Paris, a déployé 1 500 hommes qui boscient le quartier de la rue Saint-Jacques et du boulevard Saint-Germain. Homme de terrain, le préfet est venu inspecter à pied le dispositif de sécurité. C'est alors qu'il « aperçoit un attroupement : c'est Cohn-Bendit qui discute avec les appariteurs. Il prétend entrer avec tout le groupe des convoqués, alors que les ordres sont de les introduire un par un ». Images de cohue où le jeune rouquin se retrouve face à un agent casqué d'un calme imperturbable. Gilles Caron s'est jeté dans la mêlée et il mitraille. Jouant des coudes, il tourne autour des deux protagonistes, qui ne se lâchent pas des yeux :

« Ce qui était drôle, raconte aujourd'hui Daniel Cohn-Bendit, c'est que les flics ne voulaient pas nous laisser entrer ! Alors j'ai interpellé le CRS : votre boulot c'est justement de nous faire entrer ! Mais il n'a pas desserré les dents !

Fossettes impertinentes, l'étudiant aux che-

veux courts plante progressivement son regard amusé dans celui du garde mobile. Clac ! Gilles Caron a LA photo, celle qui symbolise un mouvement qui a failli emporter la V^e République.

Tout avait commencé, le 22 mars, sur le campus de Nanterre. Echouée entre les beaux quartiers de l'Ouest parisien et les derniers bidonvilles, la jeune université est en pleine ébullition. La veille, un commando de jeunes a brisé les vitres de l'American Express, à l'Opéra. Parmi les interpellés, il y a un trotskiste de Nanterre. 250 étudiants envahissent alors la salle du conseil universitaire « pour réagir contre la répression ».

Le Mouvement du 22 mars est né, avec, à sa tête, un certain Daniel Cohn-Bendit, 23 ans, né à Montauban de parents juifs allemands. Depuis son inscription à la fac de sciences humaines, « Dany » milite dans *Rouge et Noir*, un groupe libertaire qui est de tous les combats : comité anti-guerre du Vietnam, soutien à Che Guevara et au printemps de Prague.

Antistalinien, le futur héros de Mai 68 pratique l'anarchisme à coup de formules chocs. Son dada : la liberté sexuelle sur le campus, et donc l'accès aux chambres des filles. Une altercation à ce sujet avec François Missoffe, le ministre de la Jeunesse et des Sports, lui vaut sa première fiche chez les RG. La suite est connue : l'université de Nanterre est fermée et les « entragés » sont accueillis à la Sorbonne, le 3 mai.

“Cette photo, explique le préfet Grimaud, vaut six thèses universitaires sur Mai 68”

Occupation et première intervention de la police qui procède à 574 arrestations. Mai 68, c'est parti. Engourdie dans sa frénésie de consommation, la France n'a rien vu venir. Le mouvement se propage comme un feu de brousse qui défie, une à une, toutes les institutions du pays. Universités, partis politiques, syndicats : les enfants du baby-boom jettent tout par-dessus bord, en tenant le haut du pavé, et « sous les pavés », disent-ils, « il y a la plage ».

Nuits des barricades, manifestations, grève générale : à la mi-mai, la France est paralysée et le pouvoir titubant. Puis, après cinq semaines de folie, le soufflé retombe, victime de ses divisions et de ses débordements. Phibiscité dans la rue et dans les urnes, le général de Gaulle re-

prend les rênes d'un pays qui n'est pourtant pas prêt d'oublier : désormais, il y aura un avant et un après Mai 68.

Reste une photo qui ressort irrésistiblement dès qu'on commémore l'incroyable tempête. Depuis, le trublion goguenard a mené une carrière politique : après avoir été adjoint au maire de Francfort, il est devenu député (vert) européen. Quant au sympathique garde mobile, impossible de retrouver sa trace : d'après de maigres informations, il serait récemment décédé.

« Je n'ai jamais su qui c'était, assure Maurice Grimaud, c'est dommage, car il fait partie d'un document historique : cette photo vaut six thèses universitaires sur Mai 68. Elle dit tout ce qui fut l'essence même du mouvement : la jeunesse de ses protagonistes et leur soif de dialogue.

Étonnant personnage que ce préfet de police qui succéda à Maurice Papon en janvier 1967. A la tête de 25 000 policiers, il sut garder son sang-froid et maintenir celui de ses troupes quand Paris était au plus fort de la tourmente. Des photos le montrent arpétant les rues avec des journalistes ou en pléines palabres avec un groupe de jeunes. Aujourd'hui, quand il parle de Daniel Cohn-Bendit, il dit « Dany » et affirme que c'était « le plus raisonnable des entragés ». « Cette photo, sourit-il, lui a donné une notoriété et une image pour l'Histoire. »

« C'est vrai que je dois une fière chandelle à Caron, avoue celui que tous surnommaient « Till l'espigle ». Grâce à lui, je suis entré dans l'imaginaire de centaines de milliers de personnes.

Et d'ajouter :

« La photo voyage depuis ce matin-là, mais son auteur, lui, n'est plus là.

Gilles Caron ou la carrière fulgurante d'un grand de la photo, fascé en pleine jeunesse. Fondateur de l'agence Gamma, il a couvert la guerre des Six-Jours, puis le Vietnam, la famine au Biafra, avant de se lancer corps et âme sur les pavés parisiens.

« Ma mémoire des événements de 68 est structurée par ses photos, écrit Cohn-Bendit dans la préface du Photo Poche consacré au photographe. On lui doit notamment un autre document emblématique, où l'on voit un CRS poursuivant, matraque à la main, un étudiant, la nuit de ce fameux 6 mai 1968. Ou encore cette photo d'un drapeau noir planté dans le petit matin d'une rue déserte :

« Il était totalement passionné, se souvient Mariane Caron, son épouse, d'abord par les gens, ensuite par la photographie.

C'est précisément cette passion qui poussa le jeune photographe sur les routes du Cambodge en 1970. Le 4 avril, il disparaît dans les environs de Phnom Penh. Il allait avoir 31 ans... ■

© MARIE-MONIQUE ROBINO/CAPA

La semaine prochaine : Marilyn.

• Retrouvez “LES 100 PHOTOS DU SIÈCLE” sur ARTE tous les mercredis à 21 h 40 •
Une série parrainée par Apple •

Reporters sans frontière publie un opus consacré à Gilles Caron en 2006, photographie du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS en couverture¹³⁸.

Cette publication suscite à son tour de multiples commentaires médiatiques en presse, en radio et en télévision¹³⁹. Plusieurs reviennent en particulier sur le travail du photographe lors des événements de Mai 68 en France. *Le Figaro*¹⁴⁰ cite les propos de Cohn-Bendit rapportés dans le *Photo Poche Gilles Caron*, réédité cette même année¹⁴¹ quand la rédaction d'*Okapi*, presse à destination du public jeunesse, s'interroge (figures p. 544-545) :

« **Par quel mystère cette photographie de Gilles Caron est-elle devenue** l'emblème de Mai 68? Prise à la Sorbonne, à Paris, elle mêle les lunettes noires des étudiants aux casques des CRS. Et soudain, cet échange de regards. Les yeux goguenards de Daniel Cohn-Bendit, jeune leader étudiant, plongent dans ceux d'un policier, comme s'ils jouaient à « Je te tiens par la barbichette » ! Le CRS a une tête de plus, mais l'étudiant le prend de haut. Ce face à face a peut-être duré quelques secondes. **Mais le talent du photographe** est d'avoir capté cet instant d'éternité à un moment où il ne se passe rien. D'autres avaient peut-être rangé leur appareil. Lui était aux aguets¹⁴². »

D'autres manifestations culturelles organisées autour du travail de Gilles Caron font l'actualité. L'exposition « Gilles Caron. Portraits » à la Galerie Simon Studer à Genève¹⁴³ est présentée dans *Photo magazine*¹⁴⁴ ; quand *Images magazine*¹⁴⁵ rebondit sur l'exposition « Chant/Contrechant : Gilles Caron – Don Mc Cullin 1967-1970 » proposée à Arles sous la direction de Robert Pledge et Raymond Depardon¹⁴⁶. Le corpus de photographies exploitées s'élargit ainsi

138 *Gilles Caron pour la liberté de la presse*. Reporters Sans Frontières. Textes de Bernard Kouchner, Robert Pledge, Patrick Poivre d'Arvor, Paris, Éditions RSF, 2006.

139 Mentionné au 20h de TF1 du 2 mai 2006 ; au Journal de la culture du 3 mai sur Arte ; sur France 3 à l'édition nationale du 3 mai ; sur France Inter dans l'émission Côté culture du 4 mai 2006.

140 *Figaro Magazine* du 28 avril 2006, « Un reporter fauché en pleine gloire », avec choix des photographies de l'étudiant pourchassé et de D. Cohn-Bendit.

141 *Photo Poche n° 73*, Arles, Actes Sud, 2006. Réédition.

142 *Okapi* n° de mars 2006.

143 *Gilles Caron Portraits*. Exposition organisée par Marc Blondeau et Simon Studer Art. Galerie de Simon Studer, rue de la Muse, Genève. Suisse. 2006.

144 *Photo magazine* n°420 de mai 2006, « Le cinéma de Gilles Caron ».

145 *Images magazine* de juin 2006, sans photographies de Mai 68 puisque cet événement n'a pas été couvert par Don Mc Cullin.

146 Exposition « Chant / Contrechant : Gilles Caron - Don McCullin 1967-1970 », RIP Arles,

Reporters sans frontières

GILLES

CARON

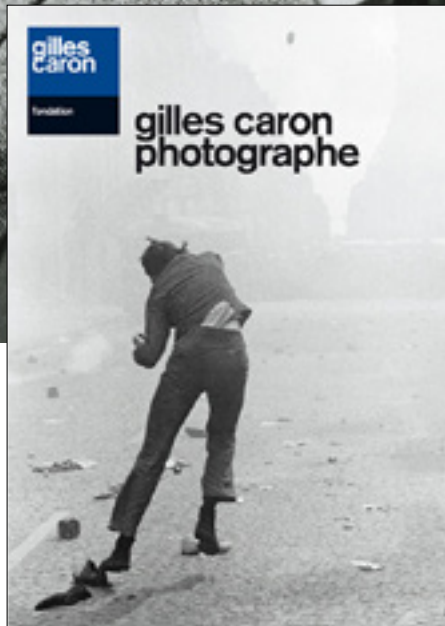
POUR LA LIBERTÉ DE LA PRESSE



0.90 € / 1.41 € CHEZ RSF

gilles
caron
Fondation

gilles caron
photographe



ENTREZ

Gilles Caron pour la liberté de la presse
n°21 Reporters Sans Frontières, Paris, Éditions RSF, 2006. Couverture. Portail d'accueil du site de la Fondation Caron, 2015.



Okapi mars 2006.

quelque peu (cinéma et portraits sont des thématiques qui côtoient, bien qu'encore timidement, les images des conflits internationaux) et des tirages de collections sont proposés à la vente, parmi lesquels la photographie du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS, délogée de sa relation aux événements historiques¹⁴⁷. La création de la Fondation Gilles Caron en décembre 2007 s'inscrit dans la lignée de la valorisation du travail du photographe. Elle favorise la diversification des approches proposées sur les images de Caron, ouvrant notamment la porte à des travaux de recherches¹⁴⁸ et souhaite enrichir l'appréhension de ces images tout en s'appuyant sur le lien désormais établi du photographe avec Mai 68¹⁴⁹.

d. L'archive photojournalistique mise au service du récit culturel

Les multiples éditions des photographies de Caron forment autant d'occasions de réaffirmer l'explication de leur pérennité par les arguments de la vulgate professionnelle. En l'absence de publication immédiate de la photographie, c'est l'archive photojournalistique qui est mobilisée pour les soutenir : « Jean-François Leroy, directeur du festival de photoreportage *Visa pour l'image*, explique pourquoi ce cliché a été choisi sur la planche-contact » dans la rubrique « Photos mythiques » consacrée à « Cohn-Bendit, symbole de Mai 68¹⁵⁰ ». Des traces succinctes d'editing non datées assurent implicitement la sélection de la photographie à l'époque des événements.

Cependant, les planches contact originales de la période Gamma de Caron sont pour la plupart déclarées perdues, dont celle de la photographie de Cohn-Bendit¹⁵¹. En 2012, le *Scrapbook* arbore une autre version de planche

2006. Commissaires d'exposition : Robert Pledge et Raymond Depardon.

147 Gilles Caron est mentionné dans Louis MESPLÉ, *L'Aventure de la photo contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Chêne, 2006.

148 Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, André GUNTHER (dir.), *La Fabrique des images contemporaines*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2007 ; Claude COOKMAN, « Gilles Caron's coverage of the Crisis in Biafra », *Visual Communications Division*, AEJMC midwinter convention, Feb. 22, 2007 (publiée ensuite dans *Visual Communication Quarterly*, Winter 2008) ; Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 239-259..

149 Une photographie de Mai 68 en page d'accueil du site web de la Fondation : <http://www.fondationgillescaron.org/>.

150 VSD du 16 au 21 juillet 2004. p. 64-65.

151 La planche contact dont dispose aujourd'hui la Fondation correspond à un (re)contact des négatifs effectué en 1978 par la BNF ou plus tardivement par l'Agence Contact Press Images. Sur ce contact récent, il manque quelques vues, en particulier les vues correspondant à la version la plus connue, la plus diffusée, de cette photographie.

contact éditée du même film¹⁵² sans dater non plus cette archive (figures p. 548).

Difficiles à consulter, les archives des entreprises du photojournalisme relèvent du secret industriel, entravant la description de leur fonctionnement¹⁵³. Elles sont malgré tout mises au service du discours professionnel, quand bien même la variété des marques témoigne de différentes époques d'usage : écrasées, elles avalisent la force du prétendu document photographique en presse et le rôle que s'attribue le photojournalisme dans l'Histoire.

Ainsi reconstituées, l'écriture et la mémoire visuelles médiatiques de Mai 68 racontent davantage l'histoire du photojournalisme que celle des événements historiques eux-mêmes et participent à l'élaboration d'une représentation historicisée des événements. Un mouvement culturel qui culmine dans les années 2000 avec la célébration des quarante ans de Mai 68 en 2008.

e. Un récit visuel fermé des événements

Ces planches contact montrent combien le photographe tourne autour de son sujet et cherche son image (contrairement au dogme de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson)¹⁵⁴ et qu'il existe deux versions du face à face (le sourire de Cohn-Bendit changeant un peu), indifféremment publiées l'une pour l'autre.

Mais la presse magazine prise, dans ses usages des images, les *patchworks* ou synthèses visuelles pour résumer une année ou une période. Cette forme est particulièrement sollicitée pour célébrer l'anniversaire d'un événement, d'une personnalité ou d'un journal ; à l'exemple de ce numéro des soixante ans du *Monde* dont une série de photos en vignettes résumant les temps forts.

Les dossiers spéciaux construisent ainsi un récit rapide et synthétique de Mai 68 sur la base des quelques photographies choisies, circonscrivant les événements à quelques unes de leurs images médiatiques. Dans ce cadre, les

152 Marianne CARON-MONTELY (dir.), *Gilles Caron Scrapbook*, Paris, Lienart, 2012.

153 Cf. partie II, chapitre 4.

154 Gilles Caron fait deux films de ce moment-là : il suit l'arrivée de D. Cohn-Bendit à la Sorbonne et son rapprochement physique d'un CRS. Plusieurs photographies de ces films ont été publiées depuis. L'enregistrement des films fonction de leur arrivée à l'agence est, par ailleurs, perceptible dans cet exemple : le film enregistré sous le n°08068 vient paradoxalement avant le film n°08067 du point de vue de la chronologie des événements.



VSD du 16 au 21 juillet 2004. p. 64-65. Page du Scrapbook Gilles Caron, Lienart, Montreuil-sous-bois, 2012 (publié par la Fondation), reprise dans Réponses Photo de mars 2012.

deux versions du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS s'avèrent strictement équivalentes. *Le Journal du Dimanche* propose un « Roman photo pour l'histoire », reprenant les événements sur le seul mois de mai en un récit qui réplique celui proposé par le *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968 sur la base de photographies choisies¹⁵⁵. Leur propre Une en 1968 sert d'appel en vignette. *L'Humanité Hebdo* annonce « Mai 68 la révolte étudiante » et consacre une rubrique « images » à Gilles Caron, ramenant les événements à certaines de ses images : « L'année 1968 a produit nombre d'images restées gravées dans les mémoires. Voici pour commencer celles de Gilles Caron au quartier Latin. Avant deux autres volets, dans les usines occupées la semaine prochaine, et sur les points chauds de la planète, du Vietnam à la Tchécoslovaquie, pour finir¹⁵⁶. » (figures p. 550-551).

f. Les 40 ans de Mai 68 écrits par le photojournalisme

Gamma en proie à des difficultés économiques importantes n'insiste pas sur son quarantième anniversaire¹⁵⁷. Au contraire, les événements de Mai 68 sont toujours davantage célébrés selon une inflation mémorielle médiatique et culturelle désormais remarquée et commentée. Les bilans et autres compilations sur Mai 68 (qui prennent en presse la forme de dossiers voire de numéros spéciaux) ne portent en effet plus seulement sur les événements eux-mêmes mais souvent sur l'héritage et les multiples interprétations de Mai 68¹⁵⁸, pleinement ancrées à son historiographie¹⁵⁹. La multiplication d'articles, reportages, dossiers spéciaux voire numéros spéciaux en presse, ainsi que d'expositions, publications et autres manifestations académiques suscite la mise en place de sites de veille tels que celui du Codhos qui compile les différentes manifestations culturelles à l'œuvre pour cet anniversaire¹⁶⁰.

Les images de Gilles Caron se confirment comme la forme visuelle atten-

155 *Le Journal du Dimanche* du 26 avril 1998, p. 19.

156 *L'Humanité Hebdo* n°25 du 7 au 13 mai 1998, p. 28.

157 19 juillet 2009 Télé loisirs à propos des difficultés de Gamma. *Libération* du 29 juillet 2009.

158 *Les Inrockuptibles* n°637 du 12 février 2008 « Mai 68 raconté par ses enfants. 40 ans après, une révolution en héritage. Dossier spécial » ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 Avril Mai 2008 « Les idées de Mai 68 » sous-titre « De la révolte d'hier au discours anti-68 d'aujourd'hui, quarante ans de réflexions et d'interprétations » ; *Télérama* Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008.

159 Cf. Partie III chapitre 8.

160 « Mai68.fr (1968-2008), retour aux sources » : <http://www.mai-68.fr/welcome/index.php>. Cf. partie I chapitre 2.



Montage : deux versions du face à face de Cohn-Bendit avec un CRS par Gilles Caron circulant.

due des événements. Très souvent, Mai 68 s'écrit avec les images du photographe et, de son côté, Gilles Caron est valorisé par son travail sur Mai 68, à l'exemple du coffret de photographies *Mai 68 Gilles Caron* présenté avec le film de Jean-Luc Godard *La Chinoise*¹⁶¹ ou des huit expositions dont une importante rétrospective à Bordeaux¹⁶². Ces photographies sont en effet utilisées comme archive visuelle de Mai 68 ou pour elles-mêmes (voire pour des besoins d'illustration), dans des contextes généraux ou photojournalistiques, qui insistent sur leur valeur documentaire ou leurs qualités formelles. Elles s'inscrivent ainsi dans des articles qui traitent indifféremment de Mai 68, du photojournalisme¹⁶³, de Gamma, du photographe (mobilisant encore souvent son adéquation au mythe du reporter de guerre¹⁶⁴),... Il est d'usage de commenter ces images pour célébrer leur caractère exceptionnel, dans la presse générale comme dans les autres manifestations culturelles. Elles circulent beaucoup, d'un support culturel à l'autre, selon différents statuts qui s'additionnent et confirment leur portée et leur importance pour les événements. À l'exemple du *Contact Fnac*, le magazine des adhérents de la Fnac, de mai 2008, qui propose en une mise en forme noir et blanc et rouge « 68 court toujours. L'esprit de Mai à la Fnac ». Cette publication emblématique des mécanismes culturels à l'œuvre fait en effet la promotion des différentes éditions/livres et expositions en une mise en forme standard de Mai 68 dont elle participe à l'inscription dans le champ culturel. Le dossier commence par présenter les différentes manifestations organisées par la Fnac autour de ce

161 *Mai 68 Gilles Caron*. Coffret de vingt et une photographies sur Mai 68 présenté avec le film de Jean-Luc Godard *La Chinoise*. Editions Copyright, 2008.

162 Expositions de photographies de Gilles Caron en 2008 : *Mai 68 au jour le jour*. Bruno Barbey, Gilles Caron, Jean Dieuzaide. Base sous-marine de Bordeaux, du 26 janvier au 2 mars 2008 ; *Gilles Caron. Mai 68*. Promenades photographiques de Vendôme ; *Gilles Caron reportages 1968*, organisée par Simon Studer, galerie Muse, Genève. Suisse ; *Caron et Mc Cullin leur année 1968* Galerie Polka à Paris pour *Polka Magazine* n°2 mars 2008 (quatre photographies de Caron dont le face à face de Cohn-Bendit) ; *Mai 68*, Cosmos galerie à Paris (quatre photographies de Caron dont le face à face de Cohn-Bendit) ; *Mai 68 des yéyé aux pavés*, Levallois ;...

163 *La Croix* du 5 mars 2008. Une double page dans la rubrique « Mai 68 médias » a pour titre « La radio et la photographie libère le son et l'image » face à une télévision bâillonnée, illustrée par un portrait de Gilles Caron sur les épaules d'H. Bureau lors de la manifestation du 30 mai 1968.

164 *Ouest France* du 4 mai 2008. Dans un article qui célèbre les 40 ans de Mai 68, une double page est consacrée à Gilles Caron « 1968, cette année-là, du Biafra au Vietnam, de Paris à Pékin », ses images de Mai 68 étant associées elles-mêmes à ses images de guerre. *Beaune Dijon* n°7 d'octobre 2008 « Hommage. Grand reporter » par Marianne Caron qui présente quelques images de Gilles Caron dont le lanceur de pavé de Mai 68, associé à deux autres photographies de conflits (Biafra et Vietnam).

thème, notamment une exposition de photographies « Mai 68 le printemps des possibles » avec Gilles Caron, Edouard Boubat, Janine Niepce, Robert Doisneau et Jean-Pierre Rey, sous une photographie de Gérard Aimé et celle « plutôt la vie » de Caron. Puis, il compile les différentes couvertures de livres publiés sur Mai 68 dont celui de Cohn-Bendit avec son portrait face à un CRS et annonce un coffret culte avec la photographie du lanceur de pavé.

Plusieurs caractéristiques médiatiques s'installent à l'occasion de ces quarante ans, notamment une mise en forme médiatique de Mai 68 en noir et blanc et rouge¹⁶⁵ et l'usage narratif de certaines photographies de Caron qui tend à se systématiser. Le récit visuel se fixe chaque fois davantage d'une part parce qu'un corpus photographique réduit se répète et d'autre part parce que certains usages d'images se figent pour une narration stéréotypée des événements. La photographie de jeunes femmes en jupes courtes est ainsi régulièrement utilisée pour figurer l'émancipation féminine et favoriser la lecture des événements sous l'angle de la libération des mœurs¹⁶⁶. De la même manière, la photographie du drapeau dans les décombres rue Saint-Jacques est souvent mobilisée en fin de reportage pour symboliser une fin avortée des événements¹⁶⁷.

La presse tente pourtant de diversifier ses approches, selon des angles ou des traitements un peu plus originaux voire inédits, mais ceux-ci s'avèrent bien souvent avoir déjà été utilisés. Ainsi du recours aux « inédits » couleur¹⁶⁸ ou à la publication en fac-similé des pages du magazine publiées à l'époque des événements, suivant l'exemple donné par le *Nouvel Observateur* en 1998¹⁶⁹ :

Le recours verbalisé à des photographies moins connues appartient à ces

165 *L'Humanité Hors série* du 15 février 2008 « il y a 40 ans » ; *Le Nouvel Observateur* n°2264 du 27 mars au 2 avril 2008 « Sondage exclusif, les Français et 68 » ; *Télérama* n°3037 du 29 mars 2008 « Oubliez Mai 68 ! » ; *L'Humanité Hors Série* d'avril 2008 « Mai 68, non ce n'est pas fini » ; *VSD* n°1600 du 23 au 29 avril 2008 ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 Avril Mai 2008 « Les idées de Mai 68 » ; *Télérama* Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008 ; *L'Express* n°2965 du 1^{er} mai au 7 mai 2008 « 68 l'année qui a changé le monde. Numéro spécial 60 pages » ; *Images Magazine* 2^{ème} trimestre 2008, « La Vague Mai 68 ».

166 *Les Inrockuptibles* n°637 du 12 février 2008 « Mai 68 raconté par ses enfants. 40 ans après, une révolution en héritage. Dossier spécial », p. 36. Les jupettes.

167 *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 Avril Mai 2008 « Les idées de Mai 68 » ; *Télérama* Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008, par exemple.

168 Cf. partie III chapitre 8.

169 *Le Nouvel Observateur* du 23 avril 1998.

variations d'approche (celles de Göksin Sipahioglu ou Claude Dityvon, par exemple¹⁷⁰). Les grands clichés prédominent cependant largement, notamment le face à face par Gilles Caron de Cohn-Bendit avec un CRS choisi pour la couverture de son nouveau livre *Forget 68*. Très mobilisée, elle est La photographie de Mai 68 choisie pour la Une¹⁷¹ ou publiée en vignette d'appel au sommaire¹⁷². Elle est commentée pour elle-même : par Cohn-Bendit¹⁷³; pour sa prise de vue¹⁷⁴; pour sa valeur dans l'histoire du photojournalisme, souvent par comparaisons avec d'autres photographes¹⁷⁵; en particulier, Jacques Haillot pour sa photographie de la même scène, minorée par rapport à celle de Caron¹⁷⁶ (figures p. 556-557).

Ces comparaisons avec d'autres photographies sont autant d'occasions d'expliquer à nouveau le succès et la persistance de cette icône selon les arguments défendus par la doxa professionnelle du photojournalisme. La rédaction d'*Images Magazine* célèbre « La Vague Mai 68 », Cohn-Bendit derrière un haut-parleur en premier plan en couverture. En un édito exemplaire de ce récit intitulé « Un retour en images, les icônes et les autres » :

« Année de *commémoration* oblige, nous avons choisi de montrer mai 68 en images, non pour en raconter les événements mais pour s'interroger sur la *manière dont les photographes abordaient un tel événement à cette époque charnière de l'histoire des agences photo* et dans ce contexte bien particulier où la *presse écrite était quasiment l'unique moyen d'information*

170 *Images Magazine* 2^{ème} trimestre 2008, Mai 2008. *Le Monde* 2, printemps 2008. Les inédits couleur de Claude Raymond-Dityvon,...

171 *Télérama* n°3037 du 29 mars 2008.

172 *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 Avril Mai 2008.

173 *Les Inrockuptibles* n°649 du 6 au 12 mai 2008 « Daniel Cohn-Bendit rédac chef » (p. 24-25) ; *Direct soir* n°319 du 21 mars 2008 : « Quand je me revois, c'est à mourir de rire. Il y avait une telle contradiction entre le sens de la révolte et le langage qui l'exprimait. », p. 6.

174 *VSD* n°1600 du 23 au 29 avril 2008 (deux occurrences de cette scène avec variations).

175 *VSD* n°1600 du 23 au 29 avril 2008 « Mai 68 45 pages à découvrir » « les photos commentées par Depardon. ». « *VSD 68. Documents : l'actualité vue par les photographes Gilles Caron et Raymond Depardon. Ce dernier se souvient.* ».

Polka Magazine n°2 mars 2008 « Caron et Mc Cullin leur année 1968 ». « Gilles Caron et Mc Cullin. Agitateurs d'images. 1968, c'était l'époque où la photographie constituait encore une véritable mémoire collective, par Christian Caujolle ».

176 *VSD* n°1611 du 9 au 15 juillet 2008 : « Un événement, deux photos. Cohn-Bendit, l'Espiègle. La Sorbonne, le 6 mai 1968. Quand le leader étudiant se plante face au CRS, deux photographes déclenchent en même temps. Mais on attribue souvent les deux clichés à un seul reporter, *Gilles Caron, qui est entré dans la légende.* » « (...) Et si l'on ne doit conserver qu'une seule image de ce mois de mai, c'est certainement celle de « Dany le rouge » toisant un CRS d'un air espiègle. ». *Images Magazine* 2^{ème} trimestre 2008, Mai 2008.

– la télévision n’étant pas encore dans tous les foyers, et, surtout restant sous le contrôle de l’État.

En 68, la toute jeune agence Gamma se fait remarquer grâce aux photographies d’un certain Gilles Caron dont, quarante ans après, toujours les mêmes photographies continuent d’être publiées. *Il suffit de compter le nombre de couvertures qui ont été réalisées cette année avec son fameux portrait de Daniel Cohn-Bendit défiant un Crs...* Les années qui suivent marquent un tournant qui verra les agences Europress, Reporters Associés et Apis disparaître. *Aux côtés de Gamma, une nouvelle génération va s’imposer* : Sipa et Sygma, créées respectivement en 1969 et 1973. Toutes les trois domineront le paysage mondial du photojournalisme pendant une quinzaine d’années.

Si nous avons choisi de mettre en avant les photographies de *Göksin Sipahioğlu* – qui nous raconte son mai 68 de photojournaliste – et de *Claude Dityvon* – qui ne sait pas encore qu’il deviendra photographe –, c’est pour souligner que cette diversité de points de vue que l’on connaît aujourd’hui dans le photojournalisme est déjà une réalité en 1968. Depuis, tout a changé et les photojournalistes qui vont au-delà des événements sont de plus en plus nombreux.» Sophie Bernard, rédactrice en chef¹⁷⁷.

Cette vision lyrique du travail de Gilles Caron est contredite par les propos même du photographe – « C’était fatigant parce que c’était tous les soirs pareil [...] Je n’ai jamais eu le sentiment de faire quelque chose d’intelligent. Je travaillais comme une bête, comme une mécanique¹⁷⁸ » – ainsi que par les multiples prises de vue des mêmes moments par l’ensemble de la profession¹⁷⁹. Fruit d’une réécriture au fil du temps du métier de photojournaliste à cette période, elle s’impose comme l’une des mythologies porteuse d’une profession. « Il me semble que Gilles Caron était heureux... il adhérerait complètement *au mouvement des étudiants*. Et si c’était simplement le reflet de son bonheur et de son engagement que l’on peut lire dans ses images ? », déclare Raymond Depardon¹⁸⁰.

Ces raccourcis participent à circonscrire une vision strictement étudiante du mouvement quand l’association de Gilles Caron aux événements français du printemps 1968 assure la valorisation symbolique de la profession comme du

177 *Images Magazine* 2^{ème} trimestre 2008, Mai 2008. Je souligne

178 *Zoom* n°2 mars-avril 1970.

179 Cf. Diagramme, partie II, chapitre 4.

180 Extrait cité de *Sous les pavés la plage, Mai 68 vu par Gilles Caron*, Paris, Édition de la Sirène, 1993. Je souligne.



Unes de L'Express n°2437 du 19 mars 1998 ; Le Nouvel Observateur n°2264 du 27 mars 2008.



Le Nouvel Observateur n°2264 27 mars au 2 avril 2008 avec couverture du livre de Cohn-Bendit. Flyer Exposition Barbey, Caron et Dieuzaide, base sous-marine Bordeaux 2008. Images Magazine 2ème trimestre 2008, Mai 2008.

fonds Caron ainsi que sa rentabilisation économique, ce dont témoignent les droits d'auteur du photographe qui montrent l'impact bénéfique de ces dates anniversaires sur les ventes d'images¹⁸¹. D'autres fonds photographiques saisissent alors ces opportunités. Ils proposent d'autres visions des mêmes événements et s'installent dans l'espace culturel comme archives documentaires de Mai 68 selon les mêmes principes de valorisation culturelle et à la faveur d'un nombre restreint d'autorités dans le milieu du photojournalisme.

2. Circularité des autorités et phénomènes de patrimonialisation

a. Circulation d'autorités : l'exemple de la valorisation culturelle du fonds Göksin Sipahioglu a posteriori des événements

Göksin Sipahioglu est à Paris au printemps 1968, période au cours de laquelle il travaille entre autres pour Gamma et pour le journal turc *L'Hürriyet*. Quelques-unes de ses photographies des événements sont publiées dans la presse étrangère notamment. Un an plus tard en 1969, il fonde son agence Sipa, qu'il officialise en 1973. Il s'installe alors durablement dans le milieu comme directeur de l'une des trois plus grandes agences – les trois A – de la période.

À la fin des années 1980 et dans les années 1990, on observe une valorisation progressive du travail de Göksin Sipahioglu, non plus seulement en tant que directeur d'agence de photographies mais aussi en tant que photographe. Ses images de Mai 68 sont alors particulièrement mises en avant. Devant l'opportunité d'un nouveau marché, le fonds Mai 68 de Göksin Sipahioglu fait l'objet d'un nouvel editing à destination de la presse pour les vingt ans des événements en 1988 : plusieurs ventes sont en effet enregistrées et les images sont publiées¹⁸². Puis à l'occasion des trente ans de Mai 68, en 1998, le récit proposé pour raconter le photographe se stabilise à la faveur de différentes manifestations culturelles. Il construit un parcours professionnel linéaire de l'homme qui, de journaliste devient photojournaliste jusqu'au début des années 1970, puis fondateur officiel de l'agence Sipa en 1973. Porté par le travail de l'éditeur du fonds, Ferit Düzyol, Mai 68 est l'un des sujets photogra-

181 Cf. partie III chapitre 8.

182 Cf. partie II chapitre 4.

phiés qui l'affirme, au-delà de son parcours de directeur d'agence, comme photographe de talent. Cette valorisation du fonds coïncide avec la vague de célébration du trentième anniversaire des événements de Mai 68 dans un contexte plus général de valorisation de la photographie de presse sur le marché de l'art¹⁸³.

Dans le cadre du Mois de la photo à Paris en novembre 1998, Göksin Sipahioglu présente une exposition de ses photographies de Mai 68 intitulée « Un regard sur les barricades », répertoriée dans la partie « L'Événement » sous la houlette de Roger Théron¹⁸⁴. Parmi les trois photographies noir et blanc de Mai 68 publiées dans le catalogue¹⁸⁵, celle mise en valeur par un format pleine page représente un épisode de la mi-juin 1968 – l'« Evacuation du théâtre de l'Odéon, Paris, mai 1968. » –, respectant en cela la spécificité du fonds Sipahioglu. L'expression « Mai 68 », utilisée en légende, correspond alors davantage à une forme d'appellation qu'à un souci de datation de l'image en regard des événements qu'elle représente. Un an après en septembre 1999, le festival *Visa pour l'image* de Perpignan lui consacre une exposition rétrospective : *Sipa comme Sipahioglu*. Ferit Düzyol de Sipa Press est commissaire et les tirages ont été confiés au laboratoire Central Color. Le directeur du festival, Jean-François Leroy, célèbre le photographe dans le catalogue du festival¹⁸⁶. Par la suite, l'exposition circule et un livre est publié¹⁸⁷. De format

183 Gaëlle MOREL (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.

Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études Photographiques* n°22, septembre 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/1005>. Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, « La construction sociale d'un marché : le cas du marché des tirages photographiques », in François EYMARD-DUVERNAY, *L'Économie des conventions, méthodes et résultats*, Paris, La Découverte, 2006. Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Histoire, 2006.

184 Textes de Roger Théron (p. 149) puis de Gilles Mora (p. 151-158). [Mois de la photo 1998].

185 p. 174-175. Les trois photographies sont : la « Manifestation à Denfert Rochereau, Paris, mai 1968 » ; La nuit des barricades rue Gay Lussac, Paris, mai 1968 ; enfin, en face et en pleine page, l'« Evacuation du théâtre de l'Odéon, Paris, mai 1968 ». [Mois de la photo 1998].

186 « Göksin est pour moi une référence; une qualité d'écoute sans égal, une disponibilité rarissime, une curiosité exceptionnelle et un sens du journalisme hors du commun. C'est pourquoi, lorsque je lui ai proposé d'exposer quelques-unes de ses images à Perpignan, j'ai été profondément heureux qu'il accepte. ».

187 Göksin SIPAHIOGLU, *Sipa comme Sipahioglu*, Paris, Sipa Press, 1999. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée dans le cadre de *Visa pour l'image* - Perpignan, France, du 28 août au 12 septembre 1999 à la Chapelle Saint-Dominique.

modeste, il propose des extraits de reportages – les lieux de conflits faisant office de thématiques – qui s’enchaînent chronologiquement jusqu’en 1969-70, date à laquelle son activité de directeur d’agence (d’abord officieux puis officiel) prend le relais. Le texte de présentation, signé par le journaliste Michel Guerrin, reprend l’article que celui-ci avait rédigé pour l’édition du *Monde* du 20 novembre 1998 à l’occasion de l’exposition des images du photographe l’année précédente dans le cadre du Mois de la photo à Paris¹⁸⁸.

« Le dinosaure du photojournalisme

Grand reporter, Göksin Sipahioglu a collectionné les scoops, mais sa grande fierté reste l’agence photographique Sipa qu’il a créée dans les années 70 et qu’il dirige toujours. Ses principaux reportages: Djibouti, Cuba, Chine... sont exposés dans le cadre de Visa pour l’image – Perpignan¹⁸⁹. »

Dans ce texte, le journaliste reconduit les caractéristiques de la profession qu’il a lui-même contribué à cristalliser dans son livre publié dix ans auparavant en 1988¹⁹⁰. Mai 68 n’est pas cité ici comme l’un des scoops les plus fameux de Göksin Sipahioglu. Ces événements correspondent à la fin de la carrière du photojournaliste sur le point de fonder son agence. Le commentaire de cette série porte principalement sur les risques pris par le photographe, atteint au visage par une grenade qui n’a heureusement pas éclaté. Les six photographies choisies arrivent en fin de catalogue¹⁹¹, en une sélection qui reprend la photographie de l’évacuation de l’Odéon à la mi-juin déjà publiée dans le catalogue de 1998¹⁹². Comme toutes les séries du livre, elles sont commentées par des phrases attribuées au photographe :

188 Michel GUERRIN, « Göksin Sipahioglu : le dinosaure du photojournalisme », *Le Monde*, 20 novembre 1998. Disponible en intégralité en ligne : http://www.bleublancurc.com/TurcsconnusFR/Goksin_Sipahioglu.htm.

189 Göksin SIPAHIOGLU, *Sipa comme Sipahioglu*, Pais, Sipa Press, 1999. Ouvrage publié à l’occasion de l’exposition présentée dans le cadre de Visa pour l’image - Perpignan, France, du 28 août au 12 septembre 1999 à la Chapelle Saint-Dominique.

190 Michel GUERRIN, op. cit.

191 Ibid., p. 75-81.

192 «Jeune femme défiant les CRS près du carrefour Mabillon, Paris Boulevard Saint-Germain, 6 mai 1968» ; «Sous les pavés la plage», Paris, rue de l’Université, 11 mai 1968» ; «GS demande à Cohn-Bendit de se retourner, montrant ainsi en une seule image, l’orateur et son auditoire, Paris, Sorbonne, 28 mai 1968 » ; «L’enthousiasme et la farouche conviction d’André Malraux pour les valeurs républicaines s’expriment lors de la manifestation gaulliste des Champs-Élysées, Paris, 30 mai 1968» ; «Forces de l’ordre pendant l’évacuation du Théâtre de l’Odéon, Paris, Place de l’Odéon, 14 juin 1968» ; «Devant l’entrée de la place de la Sorbonne bouclée par les forces de l’ordre», Paris, 16 juin 1968».

« ...En mai 68, je ne comprenais pas ce qu'il se passait. Pendant des heures la police laissait faire les étudiants. Ils cassaient tout, enlevaient les pavés, coupaient les arbres, dressaient les barricades... Et après, en quelques minutes, les CRS chargeaient. Je me disais mais pourquoi n'ont-ils pas chargé avant que tout soit cassé ? J'ai compris après la raison...¹⁹³»

Le livre se ferme en 1970 sur la fondation de l'agence Sipa, comme annoncé dans le titre.

« Créer une agence photo sera sa revanche. Il le fera à Paris, capitale montante du photojournalisme et ville où il entreprend une seconde vie en devenant, en 1966, le correspondant d'*Hürriyet*, principal quotidien turc. Il sort d'un mai 68 éprouvant – blessé par une grenade – qu'il a photographié au jour le jour. « Je le déposais avec ma Mustang en première ligne », raconte Phyllis Springer, journaliste américaine et compagne fidèle du patron de Sipa, où elle travaille.

Ensemble, ils créent une structure informelle en 1969. Peut-on parler d'agence? officiellement créée en 1973¹⁹⁴. »

En 2006¹⁹⁵, le photographe turc expose au musée Istanbul Modern sous le titre *Göksin Sipahioglu. Right place, right time*. L'exposition, tout comme l'épais catalogue bilingue turc anglais, reprend la chronologie et le récit proposé en 1999 quant à l'histoire de l'homme : du parcours du photojournaliste (de l'Égypte en 1956 à Munich en 1972) à la création officielle de son agence en 1973. Le titre de l'exposition – « Göksin Sipahioglu, au bon endroit au bon moment » – paraphrase, de son côté, la définition du photographe précédemment donnée par Michel Guerrin : « Göksin Sipahioglu n'était pas un grand photographe, mais il était toujours «là où il faut être»¹⁹⁶». Le corpus

193 Göksin SIPAHIOGLU, *Sipa comme Sipahioglu*, Pais, Sipa Press, 1999. p. 75.

194 Michel Guerrin annonce : « un immeuble de 8000 m² situé boulevard Murat avec une entrée *high tech* ornée de seize télévisions, 152 salariés, 32 photographes exclusifs, 7000 correspondants occasionnels dans le monde dont 2000 «actifs», jusqu'à 50 reportages diffusés quotidiennement dans 47 pays, 20 millions de photos en archives dont 300 000 numérisées, un chiffre d'affaire prévu de 118-120 millions de francs en 1999, près de 8 millions de francs de bénéfices depuis deux ans quand ses concurrents tirent la langue. ». Ibid, p. 5. (SIPAHIOGLU, *Sipa comme*).

195 En 2000 : exposition à l'Institut culturel français d'Istanbul (Turquie) ainsi qu'à la Galerie nationale de Tirana (Albanie).

196 « Göksin Sipahioglu n'était pas un grand photographe, mais il était toujours «là où il faut être» avec des images où l'information l'emporte sur la composition. Comme dans cet

d'images de Mai 68 mobilisé est beaucoup plus important que dans les précédentes manifestations culturelles : vingt photographies, toutes en noir et blanc (comme l'ensemble des photographies du livre), sur une vingtaine de pages¹⁹⁷. Comme pour les autres conflits retranscrits, la section Mai 68 est précédée d'un texte de trois pages qui propose une chronologie des événements historiques, datés du 3 mai au 16 juin 1968. Choisir ces bornes temporelles a pour effet de calquer la narration des événements sur le corpus de photographies de Sipahioglu. Celles-ci sont présentées en pleine double page ou montées en face à face construisant souvent le champ contrechamp d'un duel : l'image d'un policier qui renvoie un pavé sur le boulevard Saint-Germain aux étudiants, datée du 6 mai 1968, fait ainsi face à l'image d'étudiants qui envoient des pavés. Ces montages rejouent des mises en pages proposées par *Paris Match* en mai 1968¹⁹⁸. De fait, ce récit en images des événements de Mai 68 s'avère particulièrement proche du récit photojournalistique déjà décrit, les photojournalistes allant sensiblement tous aux mêmes endroits pour couvrir les événements¹⁹⁹. Certaines caractéristiques du fonds sont à nouveau mises en valeur avec insistance. L'exposition de 2006 attire l'attention sur les vues du mois de juin dans le Quartier latin, notamment celles des Katangais, restés dans la Sorbonne jusqu'à son évacuation par la police le 15 juin. Et parmi les quelques photographies au format vignette qui illustrent la biographie express du photographe en fin de livre, c'est la photographie qui le montre blessé qui a été choisie pour l'année 1968, sans crédit.

À l'occasion des quarante ans des événements en 2008, le travail photojournalistique de Sipahioglu sur Mai 68 est particulièrement célébré notamment par quatre expositions importantes et la publication d'un livre spécifiquement

instantané violent, pris à Djibouti, en 1967, où quatre militaires français le visent avec leur arme. », Göksin SIPAHIOGLU, *Sipa comme Sipahioglu*, Paris, Sipa Press, 1999.

197 Göksin Sipahioglu. *Right place, right time*, p. 206 à 231.

198 *Paris Match* n°996 et n°997 des 11 et 18 mai 1968, notamment.

199 Cf. graphique partie II chapitre 4.

consacré à Mai 68²⁰⁰. *Mai 68. L'histoire en photos*²⁰¹, ouvrage au titre éloquent publié sous la direction de Bernard Siegel et préfacé par Bernard Kouchner, alors ministre des affaires étrangères et européennes, propose principalement le corpus de photographies des précédentes monstrations du travail du photographe, auxquelles s'ajoutent quelques nouvelles images. Comme dans la section Mai 68 de l'ouvrage de 2006, *Mai 68. L'histoire en photos* se termine sur la photographie en double page d'une jeune femme glissant une fleur dans le calot d'un CRS devant un fourgon devant la Sorbonne, datée du 16 juin 1968. Le corpus de photographies ainsi que le récit en images proposé des événements de Mai 68 se fixe encore davantage.

À côté d'une photographie de lui à vélo prise par Sipahioğlu pendant les manifestations de Mai 68, Jean Bertolino signe un avant-propos : « grand reporter, prix Albert Londres 1967. [Il] a suivi avec Sipahioğlu les événements dont il a tiré un livre *Les Trublions*, chez stocks (1969) et réédité aux éditions Scali (2008) », l'éditeur du présent livre du photographe turc²⁰². Plusieurs approximations sur la publication des images ou sur leur datation²⁰³ accompagnent un récit simplifié des événements de Mai 68, révolution adolescente et principalement de mœurs ; la série de photographies proposées reconstituant la chronologie des événements vus par le photojournalisme²⁰⁴. L'ami

200 En 2008 l'exposition « GS 68 » est présentée au Centre d'art contemporain de Winzavod dans le cadre de la Photobiennale de Moscou (Russie), à la Galerie de l'Institut Français de Barcelone (Espagne) et dans l'Eglise des Dominicains, dans le cadre de Visa pour l'image Festival International du Photojournalisme, à Perpignan. La Maison Européenne de la Photographie à Paris expose, de son côté, « Rétrospective ».

2008 est aussi l'année de publication de Göksin Sipahioğlu, photographe, Paris, Editions de l'œil, coll. Les carnets de la création, 2008, édité avec le concours de la MEP. Les photographies de Mai 68 ont une bonne place : le corpus choisi représente un quart des images publiées et la photographie de Daniel Cohn-Bendit à la tribune du grand amphithéâtre de la Sorbonne, se retournant vers l'objectif du photographe fait la quatrième de couverture.

En 2007, les photographies de G. Sipahioğlu ont été montrées au sein d'une exposition au Festival international de la Photographie de PingYao (Chine) ; et au Festival de la photographie d'Angkor (Cambodge).

201 Göksin SIPAHIOĞLU, *Mai 68. L'histoire en photos*, Paris, Scali, 2008. Publié sous la direction de Bernard Siegel, préface de Bernard Kouchner (ministre des affaires étrangères), avant-propos de Jean Bertolino. Avec les témoignages des auditeurs de France Info.

202 On note aussi qu'en 1990, le même Jean Bertolino publie un livre de ses photographies. Son travail est alors introduit, entre autres, par Göksin Sipahioğlu au nom de l'épisode des Katangais – un scoop – de la mi-juin à la Sorbonne : « [...] Quant à sa personnalité, je l'ai découverte en 1968 lorsqu'il partagea généreusement avec moi son scoop en m'introduisant au groupe des *katangais* à La Sorbonne. », écrivait le photographe turc pour introduire le travail de son ami.

203 La photographie d'enfants passant une barricade de pavé, cartable en main rue de l'université est datée du 12 juin et non plus du 11 mai, comme en 1999, par exemple.

204 « Chronique des jours les plus longs », p. 15.

Jean Bertolino signe de plus un portrait de Göksin Sipahioglu redondant et caractéristique de la vulgate professionnelle :

« Un grand Turc au milieu des pavés »

« [...] Quand Mai 68 éclate, G. Sipahioglu est depuis un an seulement à Paris en tant que correspondant de plusieurs grands journaux turcs. Il est aussi l'un des photographes de l'agence Vizo (ancêtre de Gamma et bien sûr de Sipa Press) où travaille également Gilles Caron, qui mourra au Cambodge, dans la fleur de l'âge, ouvrant la longue liste des photojournalistes tombés sur les champs de bataille ou sous les balles des fanatiques. La qualité primordiale de Göksin, c'est son regard, inspiré et intelligent. [...] certaines de ses photos ont déjà fait le tour du monde... Mai 68 va être comme un examen de passage. Sera-t-il ou non admis dans la cour des grands? Tous les meilleurs photographes du monde rôdent ce mois-là entre le boulevard Saint-Michel, la Bastille et les Champs-Élysées. La concurrence est rude. Le grand Turc leur montre à tous qu'ils devront désormais compter avec lui. Il collectionne les «Une» et les doubles pages. La photo la plus parlante de ce fameux «printemps des enragés» est à mes yeux celle où l'on voit au Quartier latin des CRS en calot et ciré, passer en exprimant à la fois le dédain et une force contenue, devant une foule gesticulante qui vocifère «CRS, SS!»: le slogan du jour. [...] Ses longues planques lui valent quelques coups de matraques de la part des CRS excédés par son insupportable ubiquité. [...] Quarante années se sont écoulées depuis ce «temps des cerises» qui copiait un peu celui de la Commune mais où, grâce au ciel, la misère étant à l'époque jugulée, on ne fusillait pas les enfants bien nourris d'une France alors privilégiée où le chômage était pratiquement inconnu. Tout au plus bâtonnait-on un peu, avec les égards dus aux sujets turbulents d'une société prospère, ces enfants terribles qui réclamaient surtout «la liberté sexuelle», «le droit à la paresse», et qui, par leur chahut, faisaient un grand pied de nez à une morale, elle aussi, en retard d'un siècle, comme leurs barricades. [...] photos de Göksin aujourd'hui font partie de l'histoire. [...]»²⁰⁵ ».

Un texte de l'éditeur Ferit Düzyol accompagné d'un portrait de Sipahioglu en train de prendre des photographies²⁰⁶ ferment le livre. L'annonce de publications dans le cours des actualités du printemps 1968 (non vérifiées), l'opportunité des dates anniversaires des événements, le talent d'un photographe au-delà du directeur d'agence, les risques pris, le scoop des Katangais en juin, la consécration par l'article de Michel Guerrin parut dans *Le Monde* en

205 Göksin SIPAHIOGLU, *Mai 68. L'histoire en photos*, Paris, Scali, 2008, p. 11.

206 datée du 10 mai et légendée « violentes émeutes ».



Göksin Sipahioglu, photographies de Mai 68. Quartier latin le 11 mai 1968 ; les Katangais à la Sorbonne le 14 juin 1968. Fonds Sipa Press. Puis, le photographe Göksin Sipahioglu blessé en Mai 68. Fonds Sygma.

1998 (« Le dinosaure du photojournalisme »)... sont autant d'éléments à nouveau mobilisés dans ce retour sur la valeur du travail de Sipahioglu en Mai 68 comme de ces photographies.

« [...] Alors que je travaillais à une rétrospective à l'occasion du 30ème anniversaire de Mai 68, j'ai redécouvert avec émotion les photos de Göksin prises pendant les événements. En 1968, ces photos étaient parues dans des magazines comme *Bunte*, *Paris Match* et dans plusieurs quotidiens. Jean Bertolino en avait utilisé quelques unes dans son livre *Les Trublions*. En novembre 1998, dans le cadre du Mois de la Photo à Paris, j'ai eu l'honneur de préparer l'exposition «un regard sur les barricades» avec des photos que Göksin n'avait encore jamais exposées. La manifestation, qui a eu un vif succès, a inspiré à Jean-Luc Montessoro, directeur de la MEP ce commentaire: «J'ai trouvé vos photographies superbes et étonnantes... C'est un vrai bonheur de découvrir vos images. Je vous savais un très grand directeur d'agence ; vous êtes maintenant pour moi LE photographe de ma génération». Dans son article «Le dinosaure du photojournalisme», paru dans *Le Monde* du 20 novembre 1998, Michel Guerrin remarque: «Il sort d'un Mai 68 éprouvant – blessé par une grenade – qu'il a photographié au jour le jour.» Il cite Phyllis Springer : «Je le déposais avec ma Mustang en première ligne.» Il est vrai que tous les photographes ont immortalisé les événements de 1968, mais l'intérêt particulier des images de Göksin réside dans la fraîcheur de son regard. C'est le regard d'un journaliste étranger à ce microcosme parisien.

Toujours en première ligne, il cherche la bonne photo. Comme celle de «La Pasionaria», cette femme qui se dresse au milieu du boulevard Saint-Germain entre les manifestants et les forces de l'ordre. Il n'hésite pas à prendre des risques. «Si la grenade que j'ai reçu en plein visage avait explosé, dit-il, je n'aurais plus de visage.» Avec son ami Jean Bertolino, il réussit un *scoop* à l'intérieur de la Sorbonne occupée où il photographie les «Katangais».

[...] Le moment est venu de lui rendre hommage et de présenter son remarquable travail de photographe sur les événements de Mai 1968²⁰⁷. »

Des extraits de ce texte sont eux-mêmes repris dans le catalogue du vingtième festival international du photojournalisme à Perpignan, *Visa pour l'image* de 2008, pour présenter l'exposition « Göksin Sipahioglu 68 – Les événements

207 Göksin Sipahioglu par Ferit Düzyol, p. 152-154. Ce passage est textuellement repris dans le catalogue du vingtième festival Visa pour l'image dans le cadre duquel G. Sipahioglu expose la même série d'images.

de Mai 68 »²⁰⁸. Les quatre photographies choisies pour le catalogue correspondent à des images valorisées auparavant²⁰⁹. Elles ne sont ni légendées ni inventoriées en fin d'ouvrage. Un compte-rendu de la même exposition à l'Institut français de Barcelone reprend les éléments phares du récit désormais en place sur le photographe : des événements uniques, le directeur d'agence, un regard, les risques et la grenade²¹⁰.

208 Qui se complète par l'énumération des précédentes expositions : « En septembre 1999, le festival Visa pour l'image de Perpignan lui consacre une exposition rétrospective: « Sipa comme Sipahioglu ». ».

Dans le catalogue de l'exposition, Jean-François Leroy, directeur du festival, a écrit quant à lui : « Göksin est pour moi une référence; une qualité d'écoute sans égal, une disponibilité rarissime, une curiosité exceptionnelle et un sens du journalisme hors du commun. C'est pourquoi, lorsque je lui ai proposé d'exposer quelques-unes de ses images à Perpignan, j'ai été profondément heureux qu'il accepte. » Cette belle exposition sera ensuite présentée tour à tour à Istanbul, à Tirana, à Lille, à Angers, à Montreuil, à Paris et à Castre.

En septembre 2006, une grande rétrospective de ses photographies *Right...* a lieu au musée d'Istanbul Modern en Turquie. En 2007, en Chine, ses photos sur la Chine [...] Angkor ; [...] Au mois de mars 2008, il expose à Moscou ses photos de Mai 68. »

209 p. 206-211 du catalogue.

210 « GS 68. Photographies de Mai 68 », Göksin Sipahioglu, du 6 au 31 mai 2008 :

<http://www.lepetitjournal.com/barcelone/actu-barcelone/26700-expo--mai-68-et-nous-nous-et-nous-40-ans-plus-tard-.html>.

De même, un compte-rendu du livre reprend les mêmes éléments de narration et pose en introduction la référence à Gilles Caron, photographe de Mai 68 : <http://www.livresphotos.com/Göksin-sipahioglu,1932>

« Quand Mai 68 éclate, Göksin Sipahioglu est depuis un an seulement à Paris en tant que correspondant de plusieurs grands journaux turcs. Il est aussi photographe à l'agence Vizo comme Gilles Caron, l'un des autres grands noms de la photo indissociables de Mai 68 qui disparaîtra au Cambodge en 1970 capturé par les Khmers rouges.

C'est un « étranger à Paris », qui photographie autrement, s'attachant souvent à ce que les Français ne voient plus : un CRS lançant un pavé à la foule, une jeune parisienne allongée sur un brancard, les seules photos des fameux Katangais enfermés dans la Sorbonne, des affiches, des scènes de rue, des enfants sur des barricades...

40 ans plus tard, pour la première fois, à 81 ans, il dévoile l'ensemble de son travail sur ces jours et nuits historiques qui ont changé notre époque. Peu de temps plus tard, Göksin fonde l'agence Sipa Press, qui devient rapidement une des plus grandes agences de photojournalisme au monde.

Celle ou rien n'était impossible pourvu que l'on rapporte l'image qui allait faire la une des grands magazines internationaux. Les photos de Göksin aujourd'hui font partie de l'histoire, ce livre est aussi l'hommage rendu à la vie et à la carrière de l'un des derniers grands personnages romantiques de la photo en France.

Ce livre est aussi le fruit du travail du temps. Göksin Sipahioglu aura mis près de deux ans à réunir et choisir ces 300 clichés exceptionnels, depuis l'occupation de la Sorbonne, le 3 mai 1968, jusqu'à la grande marche gaulliste des Champs-Élysées, le 30 mai. Les prises de vue qui ont aussi changé la vie de Göksin Sipahioglu : quelques mois plus tard, Göksin Sipahioglu fonde l'agence Sipa, qui devient rapidement la plus grande agence de photojournalisme du monde. Les photos seront accompagnées de textes de personnalités (ministres, écrivains, hommes politiques, philosophes, comédiens etc...) interrogées par des jeunes de 18 à 25 ans.

La MEP propose, en novembre 2008 dans le cadre du Mois de la photo à Paris, une *Rétrospective*. Trois photographies de Sipahioglu, publiées en pleine page, sont choisies pour le catalogue de cette manifestation culturelle d'envergure : Chine, Turquie et Mai 68²¹¹. Agnès de Gouvion Saint-Cyr présente alors :

« [...] Il réalise le texte et les photos de ses reportages, traque le scoop jusqu'à cette année 1968 où il débarque à Paris pour humer l'air du Quartier latin et assurer le couverture de Mai 1968. Il lui apparaît alors que, de la création des images à leur diffusion, un chaînon semble manquer et il a la certitude que les photographies ainsi produites peuvent être diffusées à grande échelle dans les journaux du monde entier. Il décide donc de fonder à Paris, avec Phyllis Springer sa compagne, «la plus grande agence photo du monde», Sipa [...] *On a trop souvent tendance à oublier que Göksin fut un éminent photographe, archétype du grand reporter des jours heureux de la presse, et l'exposition qui lui rend hommage dévoile son sens du cadrage, son goût pour le mouvement, son empathie et son humanité, mais aussi son habilité à travailler les lumières difficiles, à choisir des sujets qui ont depuis fait l'Histoire et à demeurer perpétuellement en alerte*²¹². »

Dès lors, les caractéristiques définies par le récit qui s'est mis en place, porté et répété par quelques autorités du milieu, forment systématiquement le portrait du photographe ; à l'exemple du 8^{ème} forum d'Arts plastiques en île de France en 2009, consacré à « L'évocation de la femme dans les cultures du monde »²¹³.

Un appel à « Paroles » sera réalisé par le biais du Web de Radio France. Certaines personnalités serviront de fil rouge : Serge July, Bernard Debré, Jean-Louis Debré, Jean Bertolino etc.”

211 Une photographie de Malraux brandissant le V de la victoire.

212 Je souligne.

213 *Être ainsi, évocation de la femme dans les cultures du monde*, 8^{ème} forum d'Arts plastiques en île de France, Paris, Area Éditions, 2010. p. 58-73 + portrait bibliographie p. 193. « Göksin Sipahioglu a traversé les XX^{ème} siècle de pays en continent, de palais en conflits. En costume trois pièces auprès des arcanes du pouvoir ou vêtu d'une chemise en lin et à col ouvert, sur le bord d'une route déserte dans un chaud paysage de brousse, l'histoire contemporaine, qui fait le tri des actualités, Göksin Sipahioglu la connaît. Il en a été le témoin direct comme photoreporter puis comme directeur de l'agence Sipa, qu'il fonde et qu'il porte parmi les trois plus grandes agences photos du monde. Orchestrant les déplacements de ses photographes à l'affût de la primeur, du scoop. « **Être à la bonne place au bon moment** », scande-t-il à son équipe dont il s'occupe dorénavant [sic], diffusant de ses bureaux parisiens les clichés pris à travers le monde. Pendant 40 ans, il incarne l'agence Sipa, dormant peu, travaillant beaucoup, ne quittant qu'à contrecœur son bureau.

Cependant, depuis qu'il a passé la main de l'agence à un grand groupe, il a pu se plonger dans ses archives, développer les films oubliés depuis des décennies. Et derrière l'image

Sipahioglu photographe de Mai 68 illustre de façon exemplaire les mécanismes qui président à la mise en valeur d'un fonds de photographies de presse *a posteriori* des événements qu'il représente. D'abord édité par l'agence Sipa Press dans la perspective de vendre les images à des rédactions presse, c'est ensuite par la mise en place d'un récit autour du photographe que ces images sont réévaluées. Se retrouvent alors mobilisées les caractéristiques du récit porté par le milieu professionnel, à quelques arrangements près avec la réalité du vécu s'il est besoin et sans références précises (notamment pour ce qui est des éventuelles publications des images au cours du printemps 1968). Le jeu des inédits, des *scoops*, les risques du métier, l'annonce de publications importantes, un regard particulier (quand bien même le corpus d'images montrerait plutôt un photojournaliste placé aux mêmes endroits que les autres), etc. constituent une rhétorique qui survalorise le lien du photographe avec les événements historiques alors même qu'elle le construit au détriment de toute relation des images avec les événements et malgré le titre de l'ouvrage qui en réfère à l'histoire. Les dates anniversaires des événements fonctionnent alors comme autant d'opportunités éditoriales. Le premier editing vise les vingt ans de Mai 68, les dossiers spéciaux et autres formes de célébrations médiatiques des événements. À la faveur des trente ans puis des quarante ans de Mai 68, le récit de ces images se recentre sur le photographe lui-même, puis le photographe auteur, suivant en cela le cours de la légitimation culturelle générale de la photographie de presse.

Dans le cas de Sipahioglu, les reprises au sein de certaines institutions culturelles du photojournalisme, portées par quelques autorités du milieu professionnel – peu nombreuses mais suffisantes : Michel Guerrin pour *Le Monde*, Jean-François Leroy pour le festival *Visa pour l'image*, Jean-Luc Monterosso pour la MEP, la maison d'édition Scali – construisent sur une quinzaine d'années la figure de Sipahioglu photojournaliste, au corpus de photographies remarquables sur Mai 68. Un corpus qui s'affine et s'amplifie avec le temps, aussi bien en nombre de photographies montrées que par la place qui leur est accordée (taille dans la page des publications et lieux d'exposition, de partie

d'aventurier, de dandy et d'homme d'affaires, se révèle le regard d'un homme qui, instinctivement, a su enregistrer les grands *rien* et les pertinents *tout* de la vie des hommes et des femmes ballotés entre chaos et joie. La personnalité de Göksin Sipahioglu se révèle dans ses photos. Photographe et journaliste, à la fois voyeur et contemplateur de la vie depuis les années 50. », p. 59. Nous soulignons.

Exposition « Passions » du 27 Mai au 30 Juin 2010, Galerie d'art Basia EmBiricos, Paris.

http://www.galeriebasiaembiricos.com/basia-141-192-Göksin_Sipahioglu_: le lien propose un diaporama de la sélection de photographies.

à tout). Cet autre exemple de construction culturelle met en lumière la circularité des lieux du photojournalisme, de ses récits et de ses acteurs – qui se citent les uns les autres – en un milieu professionnel qui concentre « l’endroit d’où on parle ». Comme le relevaient Thierry Gervais et Gaëlle Morel : « C’est en 1989 que le groupe de presse Hachette-Filipacchi Medias, par le biais de deux grands magazines à grand tirage, *Photo* et *Paris Match*, crée à Perpignan « Visa pour l’image », le festival international du photojournalisme »²¹⁴ alors même que le magazine de presse spécialisée *Photo* est créé par Roger Théron, rédacteur en chef du service photographie du magazine *Paris Match* et figure du milieu, en 1968²¹⁵.

Il montre, par ailleurs, comment un récit photojournalistique des événements devient le récit culturel des événements, celui qui est le plus raconté au grand public. En effet, ce travail de photojournaliste est promu comme représentation de Mai 68, en s’appuyant sur la valeur documentaire des images photographiques. Or ces séries d’images – que ce soit sous forme d’expositions, de livres (en particulier celui de 2008 précisément intitulé *Mai 68. L’histoire en photos*) ou dans les textes de présentation qui les accompagnent – racontent un récit sur les événements. Le récit proposé sur Mai 68 soutenu par la série d’images de Sipahioglu, accompagné généralement d’une chronologie, est un récit construit qui vise à valoriser un fonds photographique à travers la figure du photographe. La perception de ces images comme des documents d’époque assoit la crédibilité d’un tel récit de Mai 68. Ce faisant, c’est le récit photojournalistique de ces événements qui s’installe dans l’espace public et culturel, à la faveur de ce qu’il convient de nommer le malentendu documentaire de la photographie de presse et de sa répétition à différentes échelles du monde culturel.

b. La patrimonialisation de Gilles Caron

Ces processus et mécanismes culturels de légitimation rejoignent la patrimonialisation telle que définie par Emmanuel Amougou :

« Un processus social par lequel les agents sociaux (ou les acteurs si l’on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c’est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet,

214 *La Photographie, Histoire, technique, art, presse* Paris, Larousse, coll. Reconnaître/Comprendre, 2008, p. 143. Voir aussi Garance CHABERT, « Le Festival Visa pour l’image », *Études photographiques*, n°15, 2004, p. 104-123.

<http://etudesphotographiques.revues.org/396>.

215 *Photo Hors-Série* n°128 Spécial – « Les Inédits de Mai 1968 », mai 1978.

à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de « valeurs » reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers de mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à la préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique²¹⁶. »

Après 2008, un processus plus général de « patrimonialisation de Gilles Caron²¹⁷ » s'enclenche, porté par le travail d'archive et de réflexion de la Fondation Caron, fondée en décembre 2007. Les travaux alors mis en place s'appuient sur le mouvement précédemment décrit de patrimonialisation par les institutions du photojournalisme et densifient la perception des images de Gilles Caron ainsi que du photographe lui-même. Un début de diversification du corpus de photographies exposées le libère de la seule référence au mythe du reporter de guerre et l'affirme comme l'une des figures les plus complètes et les plus absolues du photographe de presse²¹⁸. La Fondation Caron publie la correspondance avec sa mère pendant la guerre d'Algérie – *J'ai voulu voir, lettres d'Algérie* – en parallèle d'un *Scrapbook* qui propose une biographie du photographe sous l'angle familial²¹⁹. Ces nouveaux éléments rendent compte de l'homme et de sa cohérence. Fortement relayés dans les médias²²⁰, ils ouvrent de nouvelles perspectives quant à l'interprétation de

216 Emmanuel AMOUGOU (dir.), *La Question patrimoniale : de la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 25-26.

217 Gaëlle Morel à la suite de Michel Poivert pour le photojournalisme, Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66.

218 En 2009 : *Gilles Caron, Irlande 1969*, exposition du 24 juin au 3 octobre 2009, Galerie Thierry Marlat, Paris (<http://galerie-marlat.fr/gilles-caron-irlande-196/>) ; *Gilles Caron photographe*, colloque organisé par Michel Poivert professeur à l'INHA, Institut national d'histoire de l'art à Paris et la Fondation Gilles Caron.

En 2010 : *Gilles Caron, icônes*, exposition du 9 septembre au 25 octobre 2010, galerie Marlat, Paris. <http://galerie-marlat.fr/gilles-caron-icônes/>.

En 2012 : publication par la Fondation du *Scrapbook Gilles Caron*, Lienart, Montreuil-sous-bois, 2012 et *Gilles Caron. J'ai voulu voir. Lettres d'Algérie*, Paris, Calman-Levy, 2012 ; *Gilles Caron*, exposition du 19 janvier au 30 mars 2012, galerie Marlat, Paris. <http://galerie-marlat.fr/gilles-caron/>.

219 *Scrapbook Gilles Caron*, Lienart/Fondation Caron, Montreuil-sous-bois, 2012 ; Gilles CARON, *J'ai voulu voir. Lettres d'Algérie*, Paris, Calman-Levy, 2012.

220 Par exemple, Alexandre HÉRAUD, « Interview de Marianne Caron », *Ouvert la nuit*, France inter, 30/01/2012, <http://www.lesamisdu7.com/site/rdv-demain/1-demain/150-rdv-marianne-caron>;

Michel PUECH, « Gilles Caron, para en Algérie », *À l'œil*, Médiapart, 06/02/2012, <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech/060212/gilles-caron-para-en-algerie>;

son travail photojournalistique. La relation avec Mai 68 se distend au profit d'autres interprétations pour ce personnage clé de l'histoire de la photographie française, aux facettes multiples et variées. L'enjeu est de sortir le photographe du seul carcan du mythe du reporter de guerre et de reconnaître, au-delà de cette figure idéalisée par la profession, les valeurs esthétiques et morales de son travail et de ses images.

Gaëlle Morel renvoie cette patrimonialisation à une forme spécifique qui ne « remettrait pas en cause la première valeur d'usage [de ces images]221 » quand l'historien d'art et de la photographie Michel Poivert théorise ce mouvement, circonscrivant le travail exceptionnel du photoreporter de guerre comme l'un des aspects seulement de sa production, y consacrant l'un des chapitres de son analyse de l'ensemble de ses photographies222. Il revient, pour la discuter, sur cette incarnation du mythe de la profession et ne s'arrête pas davantage à ses photographies les plus connues, résultat de la sélection médiatique dans le travail du photographe. En considérant, au contraire, l'ensemble de ses

Emmanuel HECHT, « 1960 : Gilles Caron nous écrit d'Algérie », L'Express, 08/02/2012, http://www.lexpress.fr/culture/livre/j-ai-voulu-voir-lettres-d-algerie_1079848.html;

Brigiette OLLIER, « Gilles Caron : « il voulait faire partie du monde » », Libération, 12/02/2012, http://www.liberation.fr/photographie/2012/02/16/gilles-caron-il-voulait-faire-partie-du-monde_796375 ;

Magali JAUFFRET, « Quel photographe serait donc Gilles Caron aujourd'hui ? », L'Humanité, 14/02/2012, http://www.humanite.fr/culture/quel-photographe-serait-donc-gilles-caron-aujoururd%E2%80%99hui%C2%A0-490061;

Oanell TERRIER, « « J'ai voulu voir », les carnets de Gilles Caron », Polka magazine, http://www.polkamagazine.com/17/le-mur/jai-voulu-voir/718;

Kathleen EVIN, « Marianne Caron et Michel Poivert : Gilles Caron », L'Humeur vagabonde, 12/03/2012, http://www.franceinter.fr/emission-l-humeur-vagabonde-marianne-caron-et-michel-poivert-gilles-caron;

Gilles HEURÉ, « J'ai voulu voir », Télérama n°3244, 17/03/2012, http://www.telerama.fr/livres/j-ai-voulu-voir-lettres-d-algerie-de-gilles-caron,78760.php; ...

221 Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », La Revue de l'art n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66.

222 Michel POIVERT, Gilles Caron. Le conflit intérieur, Paris, Photosynthèses, 2013.

« Gilles Caron. Le conflit intérieur », exposition conçue par Michel Poivert, Musée de L'Élysée de Lausannes, du 30 janvier au 12 mai 2013. Puis au musée de la photographie, Charleroi, Belgique, du 25 janvier au 18 mai 2014. Puis au Jeu de Paume, Château de Tours, du 21 juin au 2 novembre 2014. Voir le dossier pédagogique documentaire réalisé à cette occasion qui multiplie les angles d'approche tout en proposant une section Mai 68 :

http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2196.

« Depuis 1978 à la Bibliothèque Nationale, il n'y a pas eu d'exposition de cette importance sur Gilles Caron », déclare à l'AFP Michel Poivert, commissaire de l'exposition, historien de la photographie, à l'occasion du vernissage en présence de la veuve et de la fille du photographe. », le Parisien, 26 juin 2014.

http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/gilles-caron-auteur-de-cliches-mythiques-honore-a-tours-26-06-2014-3955203.php

images par l'intermédiaire des planches contacts – lieu de l'expression des réflexions du photjournaliste et matériel d'archive réuni et mis à disposition par la Fondation –, il observe un homme au travail. Les fameuses icônes retournent à leur statut de photographies, remises en jeu dans l'ensemble des images. En attirant l'attention de son lecteur sur les images que le système médiatique n'a pas retenues et qui ne lui étaient visiblement pas destinées, il donne une visibilité aux interstices, à l'« informe de l'information »²²³. Ni opérateur (fournisseur de matière première au système médiatique) ni mythe, Gilles Caron est alors un homme dont on peut raconter un parcours et restituer une cohérence : il se distingue par sa recherche essentielle, sa capacité à inventer des motifs visuels ou à développer une iconographie compassionnelle (qui adopte le point de vue de la victime) alors même que cette esthétique n'est pas encore généralisée.

Mais surtout, dans cette lecture, le travail de Gilles Caron prend toute son ampleur dans le regard qu'il porte sur son métier et sa capacité d'autoréflexion en images. Michel Poivert montre en effet comment, progressivement et de façon de plus en plus récurrente dans les planches contact, les photjournalistes eux-mêmes deviennent le sujet d'une forme de reportage en sous-main du reportage des événements couverts. Cette réflexion en acte aboutit à l'image manifeste du vautour, allégorie du photographe charognard qui exprime l'aporie de la position de témoin à laquelle il se sent malheureusement cantonné. Ou encore la « photographie manifeste » du photjournaliste et collègue Raymond Depardon en train de filmer un enfant biafraïsi à l'agonie. Cet impossible intérieur traduit la conscience malheureuse du photographe de presse qui prend des photographies sans rien soulager ni même partager de la condition humaine désespérée qu'il capte. Or, Gilles Caron n'est pas le seul à se débattre avec cette équation insoluble qui traverse une génération et une époque du photojournalisme ; Mc Cullin en est un autre exemple. Par ses propositions photographiques et en une position critique du système, Gilles Caron formalise le « conflit intérieur » de cette génération de photographes, encore portés par la foi en leur métier et leur utilité à témoigner puis confrontés à ses fissures et ses déceptions, voire à leur impuissance. Lucide, capable de reconnaître le malaise profond que traverse sa profession et capable de l'exprimer par ses images, il s'affirme ainsi, comme une figure exceptionnelle, qui symbolise une véritable bascule dans le photojournalisme. Le conflit intérieur provient en effet aussi de la tension générée par la

223 Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013, p. 15.

volonté d'une expression subjective du photographe et les principes d'objectivité de l'information d'alors. Michel Poivert propose ainsi de lire les années de travail de Gilles Caron comme exemplaires d'une période charnière de l'histoire du photojournalisme français : la mise en lumière de l'évolution de son travail photographique questionnant aussi bien « l'obsolescence du photojournalisme » que la prise en considération de « la part de subjectivité mais aussi la conscience esthétique et critique [que les images de reportage ou productions du photojournalisme] recouvrent²²⁴ ». Pour l'histoire de la photographie de presse en France, la déception d'un photojournalisme idéaliste a, en partie, trouvé sa résolution dans l'affirmation d'un travail d'auteur (réponse à une crise morale autant qu'économique du métier) ; notion historique²²⁵ à laquelle Gilles Caron ne se rattacherait qu'au prix d'un anachronisme²²⁶, mais dont la démarche – portée sur l'introspection – en fait un précurseur. Caron s'affirme ainsi comme véritable relais entre l'histoire du photojournalisme français de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et la revendication de l'image photographique comme art. Démontrée sous la forme d'une exposition et d'une monographie chroniquées dans les revues scientifiques²²⁷, cette lecture des images de Caron a bénéficié d'une très large couverture médiatique, renouvelée à chacune des présentations de l'exposition – Musée de l'Élysée à Lausanne en Suisse (2013) ; Musée de la photographie de Charleroi en Belgique (2014) ; Jeu de Paume au Château de Tours en France (2014)²²⁸. Autant

224 Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013, p. 111.

225 Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Histoire, 2006.

226 Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66.

227 André GUNTHERT, « Gilles Caron antidote à l'héroïsme photojournalistique », *L'Atelier des icônes*, Culture Visuelle, le 05/02/2014. <http://culturevisuelle.org/icones/2618> ; Audrey LEBLANC dans *Études photographiques* n°31, avril 2014, <http://etudesphotographiques.revues.org/3399> ; Yoann Van PARYS dans *Critique d'art*, juin 2014 <http://critiquedart.revues.org/8256>.

228 À titre d'exemples (voir aussi Voir aussi le site de la Fondation Caron, Actualités : <http://www.fondationgillescaron.org/actualites.html>) :

« L'exposition du photo-reporter Gilles Caron à Lausanne, en Suisse », France 3 Alpes, par Linh-Lan Dao le 30/01/2013. <http://france3-regions.francetvinfo.fr/alpes/2013/01/30/l-exposition-du-photo-reporter-gilles-caron-lausanne-en-suisse-191097.html> ;

« Gilles Caron : des images et des questions », *Lesoir.be*, par Jean-Marie Wynants, le 29/01/2014. <http://www.lesoir.be/414086/article/culture/arts-plastiques/2014-01-29/gilles-caron-des-images-et-des-questions> ;

« Photo : Gilles Caron, le conflit intérieur », À l'œil, Mediapart, par Michel Puech, le 31/01/2014 (à propos de l'exposition montée au musée de la photographie de Charleroi, Belgique). <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech/310114/photo-gilles-caron-le-conflit-interieur> ;

de relais culturels finissant de l'imposer dans l'histoire du photojournalisme et l'histoire de la photographie²²⁹.

« Gilles Caron : à côté des icônes », *Le Monde*, par Michel Guerrin, le 11/04/2013. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/11/gilles-caron-a-cote-des-icenes_3158386_3246.html ;

« Hommage à Gilles Caron », *Regardez voir!*, France Inter, par Brigitte Patient, le 14/06/2014. Invités : Michel Poivert (commissaire de l'exposition) et Guillaume Herbaut (photojournaliste). <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=919162>.

« Gilles Caron, auteur de clichés mythiques, honoré à Tours », *Le Parisien*, le 26/06/2014. <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/gilles-caron-auteur-de-cliches-mythiques-honore-a-tours-26-06-2014-3955203.php> ;

« Les « blessures du monde » : dans les yeux du photographe Gilles Caron, *Culturebox*, France TV Info, par Isabelle Pham, le 01/07/2014. <http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/photo/les-blessures-du-monde-dans-les-yeux-du-photographe-gilles-caron-158953> ;

« Gilles Caron, photoreporter à la charnière de l'histoire, *La Nouvelle république.fr*, par Mariella Esvant, le 15/07/2014. <http://www.lanouvellerepublique.fr/Toute-zone/Loisirs/Expos-musees/n/Contenus/Articles/2014/07/15/Gilles-Caron-photoreporter-a-la-charniere-de-l-histoire-1984889> ;

« J'aime les images qui mêlent de l'émotion et du politique », par Cécile Daumas, *Libération*, 25/07/2014. « Marta Gili du musée du Jeu de Paume commente une icône de Gilles Caron ». http://www.liberation.fr/photographie/2014/07/25/j-aime-les-images-qui-melent-de-l-emotion-et-du-politique_1070401?xtor=rss-450 ;

« Gilles Caron : « Le Conflit intérieur » au château de Tours », *France 3 Centre* (partenaire de l'exposition), par Anne Lepais, le 12/08/2014. <http://france3-regions.francetvinfo.fr/centre/2014/08/12/gilles-caron-le-conflit-interieur-au-chateau-de-tours-531060.html> ;

« Photographie : Le conflit intérieur de Gilles Caron, *Arte*, par Yannick Cador, le 18/08/2014. <http://info.arte.tv/fr/photographie-le-conflit-interieur-de-gilles-caron> ;

« Expo : Gilles Caron, le photographe qui se posait des questions », *L'Obs/Rue 89 Les blogs*, par Pierre Haski, le 24/08/2014. <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/les-plans-culture-de-la-redac/2014/08/24/expo-gilles-caron-le-photographe-qui-se-posait-des-questions-233363> ;

« Act/Reenact : la photographie de guerre, une œuvre d'art? », *Toute la culture*, par Marie Crouzet, le 16/09/2014. <http://toutelaculture.com/arts/galerie-arts/actreenact-la-photographie-de-guerre-une-oeuvre-dart/> (...).

229 Plus récemment, la Fondation Caron et ses partenaires élargissent ces démarches pour travailler, à partir de Gilles Caron et en développant sa valorisation, à une histoire plus générale du photojournalisme ; une démarche susceptible de palier en partie au moins le manque de patrimonialisation des fonds d'agence (cf. Partie III chapitre 8). Colloque « Quelle histoire pour le photojournalisme ? », organisé par Michel Poivert et Clara Bouveresse, en partenariat avec la Fondation Caron à l'occasion de l'exposition au Jeu de Paume/ château de Tours, le 18 octobre 2014 au Jeu de Paume, Paris. <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2290>.

Éditions des Cahiers de la Fondation Caron en partenariat avec les éditions Filigranes et la Fondation Bru. Le n°1, dirigé par Michel Poivert et publié en juin 2015, a été consacré à la couleur.

<http://www.filigranes.com/livre/les-cahiers-de-la-fondation-gilles-caron/>.

Table ronde « La Couleur de l'histoire : photoreportage en couleur, esthétique et éthique », organisée par Michel Poivert, la Fondation Caron et la Fondation Bru, 6 juin 2015, Palazzetto Bru-Zane, Venise.

Cf. Partie II chapitre 4 et partie III chapitre 8.

L'intronisation de l'agence Gamma dans les champs historiques et culturels par le biais de l'histoire de Gilles Caron photographe de Mai 68 révèle la promotion du photojournalisme par lui-même. L'importance d'une image n'est pas liée à sa publication en rapport avec les événements (document) mais à sa valorisation culturelle qui passe par des récits sur l'image elle-même ; à sa circulation sur de nombreux supports culturels ; et à sa remobilisation dans les organes de promotion de la profession et les institutions du photojournalisme.

Dans le récit d'usage, le photojournalisme valorise certaines de ses images (et de ses photographes) au nom de leur talent à documenter des événements historiques, validé par des publications en presse d'information dans le flux des actualités puis par des publications en tant qu'archive. Il suivrait en cela le mouvement de la presse d'information, au nom de quoi il revendique un rôle historique, notamment dans la communication de ses institutions. Cette étude de cas montre un mouvement rigoureusement inverse : la presse d'information suit les prescriptions photojournalistiques et son autopromotion, activement relayées par la sphère médiatique (presses (générale, spécialisée, étrangère qui répètent les récits²³⁰), TV, radio, web) et par la sphère culturelle institutionnelle (expositions, musées, publications, etc.). La remobilisation sur de nombreux supports culturels d'images promues par la presse spécialisée et les institutions du photojournalisme, impose celles-ci comme forme visuelle des événements dans un contexte culturel où le registre du croire en photographie de presse²³¹ est encore tenace, entretenu par l'allégation de l'argument déontologique par la profession²³². L'étude du cas Gilles Caron, photographe de Mai 68, soutenu par l'exemple du fonds Göksin Sipahioglu, montre combien la convocation de l'histoire et la revendication d'un rôle social en son nom répondent d'abord à une nécessité du milieu professionnel lui-même.

230 Cf. partie III chapitre 8, *Life* et *Paris Match*, par exemple.

231 Yves MICHAUD, « Critiques de la crédulité », *Études photographiques* n°12, novembre 2002. <http://etudesphotographiques.revues.org/index321.html>. Francis HASKELL, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1995 [éd. originale 1993]. p. 15.

232 Vincent LAVOIE, « La rectitude photojournalistique, Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études photographiques*, n°26, novembre 2010. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3123.html>.

La plupart des « icônes » du photojournalisme ont déclenché des controverses plus ou moins retentissantes, remettant en cause leur « histoire ». Daniel GIRARDIN, Christian PIRKER (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles / Lausanne, Actes Sud / musée de l'Élysée, 2008.



Exposition « Gilles Caron, le conflit intérieur », Jeu de Paume/Tours, du 21 juin au 2 novembre 2014. Photographie de l'étendard d'entrée, courtesy Patrick Peccatte.

Ces « images qui font l'histoire » font surtout l'histoire du photojournalisme ; l'institution photojournalistique s'avérant être en effet la principale actrice et bénéficiaire de la mythologisation de ses images et de ses photographes.

Il existe généralement de très nombreuses prises de vue de l'arrivée de Cohn-Bendit à la Sorbonne, face à un CRS car elle a été couverte par de très nombreux photojournalistes²³³. À quel point un photographe peut-il réellement se distinguer dans un tel contexte concurrentiel de marché ? La promotion de Gamma construit la *visibilité* de la version de Gilles Caron²³⁴. Les acteurs à l'origine de tels mythes peuvent bien souvent être nommés à la suite d'un travail de reconstitution avec accès à des archives. Depuis juin 2014, A. D. Coleman publie sur son blog *Photocritic International* une série de billets qui retranscrivent une enquête minutieuse qu'il mène avec d'autres sur les célèbres photographies prises par Robert Capa à Omaha Beach, lors du débarquement du 6 juin 1944²³⁵. Elle remet en question le récit qui entoure ces onze images sauvées des eaux surnommées depuis les « Magnificent Eleven »²³⁶. Pas de jeune laborantin maladroit à *Life* qui aurait détruit les autres photographies prises de ce moment historique par Capa. Cette version canonique aurait été imaginée pour ne pas raconter la panique d'un photoreporter aguerri mais pourtant dépassé par l'horreur des événements, pour justifier le petit nombre de photographies ramenées et, ce faisant, pour (r)assurer la gloire de la profession. Traduite en français et résumée par Patrick Peccatte sur son blog de recherches *Déjà Vu*²³⁷, l'enquête anglo-saxonne fait du bruit dans la presse française en ce mois d'août 2015. Certains s'interrogent : « De la part de Capa, il est donc compréhensible d'avoir voulu redorer son blason après

233 Cf. Partie II chapitre 6. Jacques Haillot, Jack Burlot, Georges Melet, Hubert Le Campion, les photographes de l'agence Interpress, de Life, ou Gilles Caron... photographient la scène et le plupart d'entre eux en réalisent plusieurs dizaines d'images. La photographie célèbre de Gilles Caron se décline d'ailleurs en deux versions avec un sourire différent sur chacune des deux versions canoniques, dont les usages sont équivalents dans les occurrences de publications consultées.

234 Antoine LITLI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

235 cf. Partie I, chapitre 2.

236 A.D. COLEMAN, « Robert Capa on D-Day », Photocritic international. A. D. Coleman on Photography and New Technology, récapitulatif des billets publiés : <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-capa-on-d-day/>.

237 Patrick PECCATTE, « Les photos du D-Day de Robert Capa – une autre histoire, de nouvelles interprétations », *Déjà Vu*, 24 juin 2015. <http://dejavu.hypotheses.org/2298>. Cf. aussi du même auteur « Les premières publications des photos de Robert Capa sur le débarquement en Normandie », *Déjà Vu*, 16 août 2013. <http://dejavu.hypotheses.org/1463>.

un échec si cuisant pour sa réputation. Mais pourquoi ce soutien indéfectible de la part des autres parties alors que le photographe est mort en 1954 ? ».

A. D. Coleman résume :

« L'héroïsme de Capa sert ainsi de mythe fondateur profitable à la fois pour Magnum et l'ICP, et devient rentable pour eux aussi bien financièrement que sur le plan de l'image de marque. Toutes les institutions et les individus impliqués ont un profond investissement économique et marketing dans le maintien de la légende.

Puis il y a l'amitié, la collégialité et la loyauté. Tous ces gens se connaissent : Capa, son frère Cornell (fondateur de l'ICP), Morris, toutes les autres figures de Magnum, toutes celles de l'ICP. Les enchevêtrements de leurs engagements personnels et professionnels sont profonds et remontent à des décennies, jusqu'au bout des années 1940. Je ne pense pas que nous devions chercher "d'autres raisons" au-delà de l'intérêt personnel éclairé de tous les intéressés²³⁸. »

Cependant, la plupart des réactions médiatiques expriment une véritable résistance du milieu à accepter une autre version concernant ces photographies. L'enquête de Coleman et ses confrères est réduite à une vulgaire théorie du complot, au ton agressif voire douteux. L'indignation face au manque de considération pour un si grand homme accompagne l'affirmation de l'humanité d'un Capa, ressorti grandi de la révélation de ses faiblesses. Capa reste quoiqu'il en soit un grand photojournaliste au professionnalisme confirmé. Mais cette résistance corporatiste est l'indicateur même que la version officielle porte des enjeux certains pour la profession qui dépassent la question du talent et de l'héroïsme du photographe²³⁹. A.D. Coleman répond de

238 Théo CHAPUIS, « Robert Capa : comment la légende des photos du débarquement s'est effondrée », Konbini, mi-juillet 2015. <http://www.konbini.com/fr/inspiration-2/robert-cap-a-jour-j/> ; qui cite ensuite en le traduisant A.D. Coleman.

Mathilde DOIEZIE, « Robert Capa aurait menti à propos de ses photos du débarquement », Le Figaro, 5 août 2015.

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/08/04/03015-20150804ARTFIG00021-robert-cap-a-aurait-menti-a-propos-de-ses-photos-du-debarquement.php>.

Laure ANDRILLON, « Robert Capa, le mythe écorché du photojournalisme », 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.

239 Yasmine YOUSSEF, « Robert Capa a-t-il paniqué durant le D-Day ? », *Télérama*, 3 août 2015.

<http://www.telerama.fr/scenes/robert-cap-a-t-il-panique-durant-le-d-day,129730.php%3E>.

façon circonstanciée et met en avant le « business Capa » que nourrit une telle construction²⁴⁰.

« Non, en fait, ce qui gêne ici, c'est que ce mythe qui entoure le fondateur de l'agence Magnum est entretenu sans discernement, pour tout dire avec mauvaise foi, par ce que Coleman appelle le «business Capa». En l'occurrence par des institutions - ICP, Time, Magnum - au cœur du journalisme mondial²⁴¹. »

Une telle enquête interroge bien davantage, en effet, les raisons qu'il y a à construire et à nourrir des mythes, pour un milieu professionnel qui revendique avec force sa transparence. L'enquête de Coleman et al. met en évidence une élaboration consciente et l'entretien volontaire d'une histoire, pourtant inventée, à propos de ces photographies du D-Day. Imaginée probablement par le bureau de *Life* à Londres, elle apparaît pour la première fois dans *Slightly out of Focus* de Capa en 1947. Elle est répétée par la suite à de multiples reprises, notamment par John Morris le *picture editor* de *Life magazine* ; est diffusée par l'agence Magnum ; et, encore récemment en 2007, réitérée dans les travaux de Richard Whelan puis de Cynthia Young, curateurs à l'ICP de New York en charge du fonds Capa²⁴². L'élaboration de cette histoire – à propos de l'un

Marie-Charlotte BURAT, « Capa accusé de mensonge. Et alors ? », *Exponaute*, 4 août 2015.

<http://www.exponaute.com/magazine/2015/08/04/capa-accuse-de-mensonge-et-alors/>.

Gabriel COUTAGNE, « Les photos du débarquement de 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-capa-au-c-ur-d-une-polemique_4719583_1655012.html.

Plusieurs autres articles ont fait suite, dans les *Inrockuptibles*, sur RFI, France TV info...

240 A.D. COLEMAN, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (26). Choosing sides », *Photocritic international*, 9 août 2015. <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/08/09/alternate-history-robert-capa-on-d-day-26/>.

Billet qui fait suite à un précédent texte qui apporte deux éléments supplémentaires à l'enquête, A.D. COLEMAN, « Alternate History : Robert Capa on D-Day (25). Cumulative evidence », *Photocritic international*, 2 août 2015.

<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/08/02/alternate-history-robert-capa-on-d-day-25/>.

241 Jean-Marc BODSON, « L'Encombrante légende de Robert Capa », *La Libre Belgique*, 4 août 2015. <http://www.lalibre.be/culture/arts/l-encombrante-legende-de-robert-capa-55c0ff1035708aa4375ce7b0>.

242 En mai 2014, le *Time* montre dans une vidéo des négatifs blancs comme étant ceux qui ont été détériorés par le laborantin maladroit en 1944. Suite à l'intervention de McElroy qui s'étonnait d'apercevoir enfin ces négatifs alors que Morris avait mille fois fait part de ses regrets de les avoir jetés en 1944, la rédaction du *Time* a ajouté la mention « Photographie d'illustration » dans sa vidéo, reconnaissant la supercherie. Mia TRAMZ, « Robert Capa's Iconic D-Day Photo of a Soldier in the Surf », *Time*, 29 may of 2014. <http://time.com/120751/robert-capa-dday-photos/>.

des corpus d'images les plus emblématiques de l'histoire du photojournalisme occidental et exemple notoire de l'idéal brandi par la profession²⁴³ – implique, ainsi et de plus, plusieurs de ses instances culturelles les plus célèbres, véritables stars de la profession (*Time-Life*, Magnum et l'ICP).

La polémique construite autour de ces photographies met en évidence le fait que le photojournalisme et la presse illustrée sont des entreprises portées par des logiques de promotion et de marché. Se dessine ainsi une industrie culturelle qui revendique comme fondement essentiel un simple rôle de relais transparent de l'Histoire, alors même qu'elle impose une représentation consensuelle et réductrice des événements²⁴⁴; tout en faisant perdurer la légende d'une documentation de l'événement, et par conséquent de son archive, pour le bien-être du commerce de ses images. Capa n'est pas le seul photographe présent à Omaha Beach mais il est le seul photographe de presse. Construire une histoire glorieuse à ses photographies valorise symboliquement ces images médiatiques et a pour conséquence immédiate leur valorisation économique. Ce que Coleman résume, en l'occurrence, par l'expression « Business Capa ». Les instances du photojournalisme répugnent à verbaliser leur statut d'industries culturelles car ces logiques économiques entrent en contradictions avec les idéaux brandis par leurs discours. Une telle polémique invite *in fine* à questionner les fondements de l'autorité culturelle de ces représentations et ces corpus d'images médiatiques tout comme des institutions photojournalistiques dans nos sociétés occidentales.

Les entreprises du photojournalisme sont en effet portées par des logiques de promotion et de marché. Elles peinent à le reconnaître publiquement car elles se placent sur le terrain de la déontologie pour construire leur identité professionnelle.

À cette représentation visuelle dominante, on pourra faire répondre certaines autres images, moins diffusées alors, mais que les mouvements de commémoration en 2008 ont eu particulièrement à cœur de remettre à jour.

Les photographies du photoreporter Gilles Caron ont particulièrement nourri les mémoires et constituent une forme de point d'orgue de ce que Vincent

243 Cf. partie I chapitre 2.

244 Patrick PECCATTE, « Les photos du D-Day de Robert Capa – une autre histoire, de nouvelles interprétations », *Déjà Vu*, 24 juin 2015. <http://dejavu.hypotheses.org/2298>. La fin du billet, « Réinterpréter les photos du D-Day de Robert Capa ».

Lemire et Yann Potin ont nommé « la dramaturgie des images [de Mai 68] qu'on a l'habitude de voir »²⁴⁵.

« Quand je me revois, c'est à mourir de rire. Il y avait une telle contradiction entre le sens de la révolte et le langage qui l'exprimait. », dit Daniel Cohn-Bendit à propos de la photographie de Gilles Caron en 2008²⁴⁶. Les représentations consensuelles et réductrices des événements que l'industrie du photojournalisme propose transfusent dans le récit historique qui adopte encore souvent la vulgate professionnelle et ses représentations médiatiques pour elles-mêmes. En l'absence d'autres récits, ces repères s'imposent, propices aux rumeurs culturelles objectivées par les répétitions médiatiques et historiographiques²⁴⁷. Au contraire d'une perception de ces images comme documentation des événements, et partant comme archive, celles-ci s'affirment comme des représentations culturelles qu'il est nécessaire de contextualiser et d'historiciser.

Le récit médiatique élaboré – dans notre exemple, Gilles Caron Le photographe de Mai 68 – devient alors un élément associé à la dite « mémoire collective ». Ce n'est pourtant pas un inconscient collectif qui est en jeu ici mais bien plutôt un phénomène de réactivations médiatiques, selon le principe des dates anniversaires, véritable ressort de l'objectivation des constructions culturelles.

245 Sur le travail de Vincent Lemire et Yann Potin, voir la bibliographie.

On peut, par ailleurs, penser à l'initiative des « 30 x 40 », club de photographie de Paris, créé en 1952 et dissout en 1998, dont les membres – et les photos – sont désormais célèbres : « Roger Deloy, le premier, lance l'idée : monter une exposition en connexion directe avec ce qui se passe dans les rues, une écriture au jour le jour de l'histoire d'un événement que tout le monde pressent déjà comme historique. [...] Cette expérience, celle d'une exposition qui grandit au fur et à mesure que l'on y apporte des photographies, et qui prend acte, en un temps parfois très court – celui du tirage, celui de l'actualité – est assez originale et intéressante pour attirer un grand nombre de photographes. Et parmi ceux-ci, de grands noms : Bruno Barbey, Edouard Boubat, Henri Cartier-Bresson, Claude Raimond-Dityvon, Martine Franck, William Klein, Guy Le Querrec, Marc Riboud... la liste est longue [...]

Toutes rassemblées par une volonté de témoigner, de faire face à l'événement chez la plupart des photographes y ayant participé, elles forment une véritable mise en Histoire d'un événement. »

Rémi Perthuisot, « Le Pavé dans la mémoire » – Mai 68 vu par les « 30 x 40 », dans *Bulletin de la SFP*, 7^e série-N°8, juillet 2000, p. 7

246 *Direct soir* n°319 du 21 mars 2008. p. 6.

247 André GUNTHERT, « La légende du cheval au galop », *Romantisme* n°105 « L'imaginaire photographique », 1999. p. 23-34. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4346.

CHAPITRE 8 :

L'AUTORITÉ DE L'ARCHIVE

PHOTOGRAPHIQUE DANS L'ÉCONOMIE MÉDIATIQUE : MISE EN FORME ET OBJECTIVATION DU RÉCIT

PAR LE RITUEL DES ANNIVERSAIRES

La mémoire et les médias. « Le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias. Ils commémoraient tout ce qui pouvait l'être, l'appel de l'abbé Pierre, la mort de Mitterrand et de Marguerite Duras, le début et la fin des guerres, le pied sur la Lune, Tchernobyl, le 11 septembre. Chaque jour avait son anniversaire, d'une loi, de l'ouverture d'un procès, d'un crime. Ils découpaient le temps en années yéyés, baba cool, sida, divisaient les gens en générations de Gaulle, Mitterrand, 68, baby-boom, numérique. On était de toutes et d'aucune. Nos années à nous n'étaient pas là¹. », Annie Ernaux.

La photographie de Cohn-Bendit face à un CRS par Gilles Caron présente les caractéristiques de l'image dite iconique du photojournalisme mais ne confirme pas les explications données à l'acquisition de ce statut. Elle n'est pas ce document immédiatement repéré ni publié le lendemain dans les grands organes de presse. Il a fallu d'autres modes de valorisation et d'édition pour que cette photographie accède à la célébrité. Questionner la part de la photographie dans l'écriture de l'événement invite, en effet, à inclure dans l'analyse l'histoire du photojournalisme telle que les archives des multiples activités dont il est fait autorisent à l'écrire ; une histoire qu'il convient de tenir en respect de celle que les professionnels racontent. La démarche se révèle d'autant plus impérative au regard des nombreuses réutilisations, édifiantes ou mémorielles, de ces images et de la requalification des événements

1 Annie ERNAUX, *Les Années*, dans la version *Écrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011, p. 1073 [2008, éd. originale].

de Mai 68 à laquelle, converties en « icônes référentielles », elles donnent lieu au gré d'autres mécanismes médiatiques et culturels. Les photographies publiées dans les manuels scolaires, présentées en-dehors de tout contexte de fabrication et de diffusion, n'ont, pour la majorité d'entre elles, pas été publiées de manière remarquable au moment des événements.

« D'une façon générale, la plupart des manuels [scolaires étudiés], à une exception près, traitent de la séquence [Mai 68] dans un dossier spécifique qui privilégie les documents iconographiques, confirmant le rôle d'icônes référentielles de certaines images – les graffitis sur les murs, les forces de l'ordre chargeant ou la photographie de Cohn-Bendit hilare face à un CRS, la première ligne des hommes politiques ceints d'une écharpe tricolore au cours de la manifestation gaulliste du 30 mai à l'Arc de Triomphe². ».

Présentés comme des « archives », ces corpus d'images, dont les processus de construction sont passés sous silence, nourrissent les rétrospectives, dossiers ou numéros spéciaux, qui sont autant d'occasions, particulièrement rentables, de leur légitimation comme représentation transparente³ d'événements qu'ils ont pourtant contribué à construire comme tels.

Comme démontré dans le précédent chapitre, la valorisation culturelle du photojournalisme et de ses fonds construit un récit culturel de grande envergure qui établit une relation entre le photographe Gilles Caron et les événements de Mai 68 en France. Celui-ci devient le récit associé aux événements eux-mêmes, dans leur représentation visuelle dominante, leur récit médiatique et leur récit culturel. Il participe, dès lors, à leur lecture historique, d'une part, comme une ressource pour écrire l'histoire (bien qu'encore souvent soutenu par une conception atrophiee de la photographie) ; et, d'autre part, comme strate de récit culturel d'une société. Les conséquences d'un récit culturel atrophié sur l'image photographique impactent ainsi la perception de son rôle dans l'écriture des événements.

L'archive photojournalistique fait l'objet de plusieurs malentendus. Sa remobilisation au titre d'archive dans des formes telles que la rétrospective per-

2 Michelle ZANCARINI-Fournel, *Le Moment 68*, op. cit., p. 92.

3 Louis MARIN, « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in *Vita Fortunati*, ed. Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne. Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, 1992, vol. II, p. 123-130. Repris dans *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, « Collège international de philosophie ». p. 127-136. Disponible sur : http://www.louismarin.fr/spip.php?article25&var_recherche=transparence.

met notamment de réutiliser du matériel iconographique cher à produire, en une réponse pragmatique du système médiatique à ses besoins et à ses contraintes. La « commémoration » s'affirme alors comme une forme voire un format médiatique⁴ – et non plus seulement un sujet. La circulation du matériel iconographique favorise alors la circularité des récits. Enfin, l'autorité de cette archive gagnant en réalité à chacune de ses utilisations, les anniversaires décennaux – ici de Mai 68 – ratifient dans le temps jusqu'à une mise en forme noir et blanc et rouge des événements. L'illusion d'une archive photographique exclusivement noir et blanc s'avère alors plus ou moins volontairement entretenue par cette écologie médiatique. Reconnaître à la presse magazine et au photojournalisme leur statut d'industrie culturelle conduit à prendre en compte non pas leur seule dimension de ressource informative mais aussi les mécanismes de valorisation et les processus d'édition à l'œuvre dans leurs productions, qu'il convient d'identifier comme médiaculture⁵.

4 Cyril LEMIEUX, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Collection Leçons de choses, Éditions Métailié, 2000. Chapitres 9 (« Les reproches de partialité et de superficialité ») et 10 (« Les reproches de suivisme et d'artificialisme ») notamment.

5 Éric MAIGRET, Éric MACÉ (dir.) (2006), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin. Eric MACÉ, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

A. La célébration décennale comme produit éditorial médiatique

« Paul KHAYAT : D'après les courbes de vente que vous avez affichées sur votre mur ce sont les numéros commémoratifs qui constituent la plupart des pointes. Expliquez-vous cela par rapport à l'image ou au journal dans son ensemble ?

Roger THÉRON : *Match* fait partie du patrimoine de la population française. Beaucoup de jeunes gens, de gauche ou de droite, sont fascinés par *Match*, qu'ils l'aiment ou non. Pour la génération de 68 on pourrait penser que c'est « le journal de papa ». Eh bien non. Serge July, dans votre précédent numéro, y fait sans cesse référence et la plupart des jeunes reporters qui sont entrés à *Match* viennent de *Libé*, d'*Actuel* ou du *Matin*. Ils ont la fascination de *Match*. D'où vient-elle ? De leurs parents, des kiosques, du slogan qui est entré dans la mémoire collective. Le poids des mots, le choc des photos. Il n'y a pas une journée où il n'est repris, parodié ou imité. Cela fait partie d'un certain imaginaire. Dans la photothèque du Français moyen il y a *Match*⁶. »

1. Rentabilisation économique des fonds iconographiques : générer des ventes d'images

a. Vendre des photographies

L'agence est une entreprise qui commercialise des photographies, nous l'avons vu au chapitre 4. Elle revendique prioritairement les ventes des images dans l'actualité de leur prise de vue, en France comme à l'étranger⁷. Les agences de photographies travaillent en effet avec des correspondants à l'étranger

⁶ *Photographie Magazine*, 1988 n°2 (1^{er} trimestre 1988) : un entretien avec Roger Théron par Paul Khayat.

⁷ Cf. Partie II chapitre 4.

(agences elles-mêmes ou rédactions presse) et organisent leur réseau de partenaires professionnels dans le monde. Elles consignent les jeux de photographies envoyés pour proposition à la vente dans des cahiers d'expédition qui gardent la trace de ces échanges. Ces carnets font apparaître les sujets de reportages, leurs dates, le nom des photographes, le nombre de jeux de photographies envoyés, le nombre de photographies par jeu et les pays destinataires de ces envois.

Les rédactions presse disposant d'un staff de photographes importants s'organisent de manière similaire pour l'exploitation de leur fonds iconographique. *Paris Match* vend les images que la rédaction produit à d'autres publications presse⁸. La rédaction de *Life* notamment (qui a aussi envoyé des correspondants à Paris au printemps 1968 avant que l'assassinat de Robert Kennedy ne bouscule les projets éditoriaux du magazine) crédite de nombreuses photographies « Paris Match ». Du côté des numéros de *Paris Match* de l'époque, les crédits des photographies ne sont pas individualisés : les noms des photographes sont listés en début ou fin de reportage⁹. Mais le feuilletage des numéros révèle aussi des circulations d'images de *Life* à *Paris Match* – à l'exemple de la célèbre photographie par Bill Eppridge de Robert Kennedy peu après le coup de feu qui lui sera fatal le 5 juin 1968 à Los Angeles alors que le sénateur faisait campagne pour la présidence¹⁰.

Les deux rédactions travaillent ensemble et s'échangent des images portant sur des événements nationaux ou les sujets d'intérêt international : les photographies circulent entre les deux magazines. *Paris Match* vend notamment des images du printemps 1968 à son homologue aux États-Unis. Dès ses débuts, *Paris Match* vend ses photographies à l'étranger, marché visé aussi pour ce qui est de l'exploitation des images dites « d'archives » du magazine.

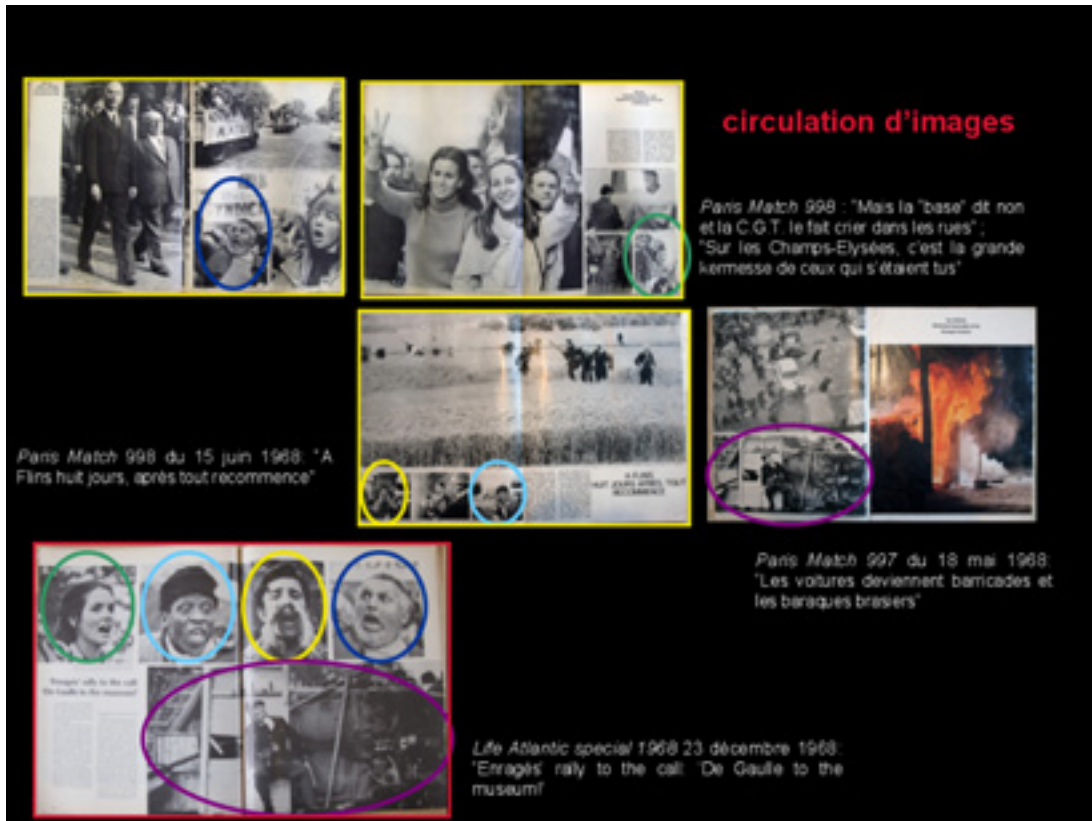
b. Commercialiser son fonds de commerce : photothèque et indexation

La description détaillée de l'agence Sygma et des fonds consultés au chapitre 4 met en évidence le rôle crucial de la photothèque dans l'économie de ces

8 En 2009, la vente de ses images à la presse étrangère par *Paris Match* est assurée par Scoop, son service de diffusion des photographies en syndication, pour lequel il est fait un editing spécifique des photographies produites.

9 Certaines photographies sont parfois créditées « Gamma », accompagné du nom du photographe.

10 Cf. « Bill Eppridge, photographe de l'assassinat de Robert Kennedy, est mort », *Le Monde*, 4 octobre 2013.



Montage : circulation des images entre Paris Match et Life. Exemples en 1968.

structures médiatiques. La photothèque assure en effet l'exploitation dans la durée des photographies – ou fonds de commerce. L'indexation des images, véritable nerf de la guerre, garantit la possibilité de les retrouver pour les (re) vendre. Le principe d'indexation considéré comme le plus efficace pour les ventes est celui qui est adopté¹¹. Un classement par auteur – notion qui n'a pas de poids dans la perception culturelle du photojournalisme dans les années 1970-80 – aurait été à cette époque contre-productif pour une agence :

« Dire, par exemple, que classer les photos par thématique et non par photographe équivaut à chercher une aiguille dans une botte de foin est aberrant. C'est méconnaître totalement les règles de commercialisation telles qu'elles étaient pratiquées à l'époque. Mitterrand a été photographié par une vingtaine de photographes de Sygma. S'il avait fallu chercher dans vingt dossiers la photo désirée par un magazine, nous y serions encore, et *jamais l'agence n'aurait réalisé 35 % de son chiffre d'affaires avec les archives*¹². ».

L'indexation est l'atout majeur du classement Bettmann, racheté par Corbis, à partir duquel l'entreprise a reconstruit sa propre base de données. Ce modèle d'entreprise, qui rejoint les questions d'industrialisation des images, s'impose aux magazines (et parfois aux photographes, comme le fonds Gisèle Freund en atteste¹³) qui gèrent – dans la mesure de leurs ressources économiques – leurs fonds iconographiques comme une agence.

En 1968, *Paris Match* fait partie de ces rédactions aux moyens importants, qui produisent des photographies et s'organisent à la manière d'une agence de photographie. La rédaction a son propre staff de photographes et achète par ailleurs des photographies aux agences en place. L'enregistrement des reportages par numéros et l'indexation des photographies sont autant de modalités pratiques qui permettent de retrouver rapidement une image en vue de son utilisation ou de sa vente. Dès 1949, elle organise ses ressources iconographiques en photothèque afin de commercialiser l'ensemble de ses images consignées par un système de fiches cartonnées manuelles rangées

11 Cf. Partie II chapitre 4, les différents choix de classement des images à Sygma.

12 Entretien d'Hubert Henrotte, ancien directeur de l'agence Sygma avec Michel Puech, *La Lettre de la photographie*, 2 septembre 2011. Cf. <http://www.a-l-oeil.info/blog/tag/henrotte-hubert/>. Je souligne.

http://lalettredephotographie.com/entries/3739/exclusif-mise-au-point-d-hubert-henrotte?lang=fr&utm_source=La+Lettre+de+la+Pho.

13 Cf. Partie I chapitre 3.

dans des cardans¹⁴. Le système de fiches manuelles perdure jusqu'en 1984, début de la mise en place d'une base de données numérique. Ces fiches continuent à servir aujourd'hui pour l'exploitation de certaines archives du magazine. La logique du classement de ces archives répond à la forme de cette publication presse et non à la chronologie des événements. Parcourir la photothèque de *Paris Match* revient à feuilleter le magazine : les trois axes principaux de classement en reprennent les grandes rubriques¹⁵, selon les choix de la rédaction. Les photographies achetées aux agences entrent dans le même circuit d'exploitation, soumises en principe à paiement. Mais à *Match*, il semble que cela relève davantage de la forme de politesse que des questions de droits¹⁶. Les témoignages de professionnels côté agence confirment ce fonctionnement implicite : les rédactions presse ont conservé de nombreux originaux proposés à la vente par les agences ; non rendus par négligence d'abord puis par choix devant la valeur croissante de ces photographies sur les marchés de l'image.

Lors d'un entretien téléphonique le 1^{er} juillet 2010, Pierre Langlade, alors responsable du service photo au *Nouvel Observateur* (version papier), indique qu'il n'existe pas de photothèque pour cet hebdomadaire ; ce serait trop coûteux¹⁷. Toute publication médiatique ne peut, en effet, s'offrir le luxe de disposer de sa propre photothèque. Lorsque tel est le cas, c'est un outil de travail soumis aux exigences économiques et aux évolutions de l'entreprise : l'investissement économique, technologique et humain qu'il suppose n'a de sens que dans la rentabilité qu'on lui trouve¹⁸.

14 Visite et entretien avec Yvo Chorne, responsable de la photothèque de *Paris Match*, Lagardère Active – Hachette Filipacchi Presse, jeudi 10 juin 2010, reproduit en annexe. Il travaille à la photothèque de *Paris Match* depuis 1983. La mémoire du fonctionnement de ces fonds est bien souvent celle des personnes ayant travaillé à leur élaboration et qui sont aujourd'hui pour beaucoup en retraite. Cette mémoire professionnelle en voie de disparition a toute sa place dans l'élaboration d'une histoire du temps présent. Cf. Partie I chapitre 3.

15 Célébrités (classement alphabétique) ; pays (classement alphabétique) avec certains sous-titres ou sous thèmes (ex. « politique intérieure » sous « France ») ; grands thèmes (« accidents », « criminalité », « mode », « sport », « spectacle »).

16 Visite et entretien avec Yvo Chorne, responsable de la photothèque de *Paris Match*, Lagardère Active – Hachette Filipacchi Presse, le 10 juin 2010. Voir aussi l'entretien avec Richard Melloul reproduit en annexes.

17 (avec le numérique, ce sont les fichiers qui circulent, plus de tirages ou de duplicatas).

18 Cet outil suppose en effet des mises à jour d'ordre technique pour rester compétitif. Ainsi, depuis 1984, trois systèmes de référencement se sont succédés à *Paris Match*. Cf. Partie II chapitre 4.

« C'était pas de l'informatique mais des cartes à trous [...] Tu tapais Willy Rizzo, qui était l'un des photographes de l'époque par exemple, reportage machin ou une date et tu avais tout ton bordel qui se mettait à tourner comme un escalator mais vertical, avec des paniers et *les mecs aux archives nous le donnaient parce qu'on voulait un reportage ou un tirage d'il y a trois ans (elle s'était tuée ou je ne sais pas quoi) et on refaisait des tirages. Tout était archivé sur place*¹⁹. »

Ce témoignage donne un exemple d'opportunité de réutilisation d'une image – le décès d'une personnalité. Un tel outil traduit en effet l'anticipation de l'exploitation du potentiel commercial des images²⁰ au-delà de leurs ventes avec un statut d'actualité : réutilisations *a posteriori* de ces images, pour d'autres usages illustratifs, des dates anniversaires ou des rétrospectives, par exemple.

La description des principes qui régissent la photothèque et l'exploitation d'un fonds mobilise les archives de fonctionnement des agences de photographies des années 1970, qui témoignent de l'organisation commerciale de ces entreprises. Une telle description pose le cadre interprétatif et les conditions dans lesquels le fonds de commerce de l'agence – les images – peut être appréhendé comme un ensemble « d'archives » visuelles des événements. En effet, le terme même d'archives utilisé dans les agences désigne un service proposé. Bien qu'elle se superpose à l'acception du mot comme documentation d'un événement, personnalité, ou autre, cette dénomination médiatique désigne d'abord les images déjà produites, classées et indexées – autrement dit, déterminées – dans le fonds des agences et dont celles-ci souhaitent continuer à faire commerce.

c. Valoriser un fonds par un récit culturel : rentabilité du fonds Gilles Caron sur Mai 68

Les droits d'auteurs de Gilles Caron, incomplets mais conséquents conservés par la Fondation, témoignent des images les plus vendues du photographe au cours des quarante quatre dernières années (1968-2012). Gamma exploite le fonds Gilles Caron jusqu'en mars 1992 inclus. À partir d'avril 1992, Contact

19 Entretien avec Dominique Brugière, laborantin à *Paris Match* entre 1965 et 1971 ; reproduit en annexe. Je souligne.

20 Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images », *Études photographiques*, n°24, novembre 2009. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2828.html>.

Press Images prend le relais sous la houlette de Robert Pledge²¹. Certaines factures de Gamma doublent parfois celles de Contact Press Images. Les photographies sont facturées après publication et il arrive que certaines soient payées très tardivement²². Après négociation avec Jean-François Lochon, nouveau directeur de l'agence, Gamma reprend l'exploitation du fonds Caron en 2014²³. Les relevés de droits d'auteur du photographe sur plusieurs dizaines d'années sont hétérogènes du point de vue de leur présentation et ils suivent l'évolution et l'histoire des exploitants du fonds. On ne dispose donc pas des mêmes informations sur ces documents au cours des quarante quatre ans. Les pourcentages de droits d'auteur sur les ventes varient passablement, notamment dans les années 1970 ; fruit de négociations personnelles ou de conditions de vente imposées par Gamma. Enfin, alors que les ventes presse et les ventes éditions sont fusionnées dans les premières décennies, les revenus générés par des manifestations culturelles telles que l'édition, des expositions ou la vente de tirages n'apparaissent par la suite plus dans ces relevés de droits d'auteur²⁴. Afin de comparer les revenus sur plusieurs dizaines d'années, toutes les sommes indiquées ont été converties en euros constants en prenant comme repère la valeur de l'euro en 2013²⁵.

La Fondation Caron dispose de quelques relevés de droits d'auteur de l'année 1968 : mars à juin 1968, tronqué pour ce dernier mois. Au mois de mars 1968, pas de grand coup *news* mais un ensemble de nombreuses petites ventes, essentiellement en presse nationale, font un chiffre correct. La plus grosse vente en effet concerne un sujet *news* (le Vietnam) pour un prix de vente dix fois supérieur aux autres ventes. Un peu moins d'un tiers des ventes du mois d'avril 1968 correspond à du *news*, en particulier pour ce qui est de la guerre des Six Jours en Israël un an avant, principalement à destination de la presse étrangère. Le *news* est ce qui se vend le plus cher et ce qui se vend le mieux en presse étrangère²⁶. Les ventes doublent en mai 1968 : les photographies,

21 http://www.contactpressimages.com/pledge_bio.html.

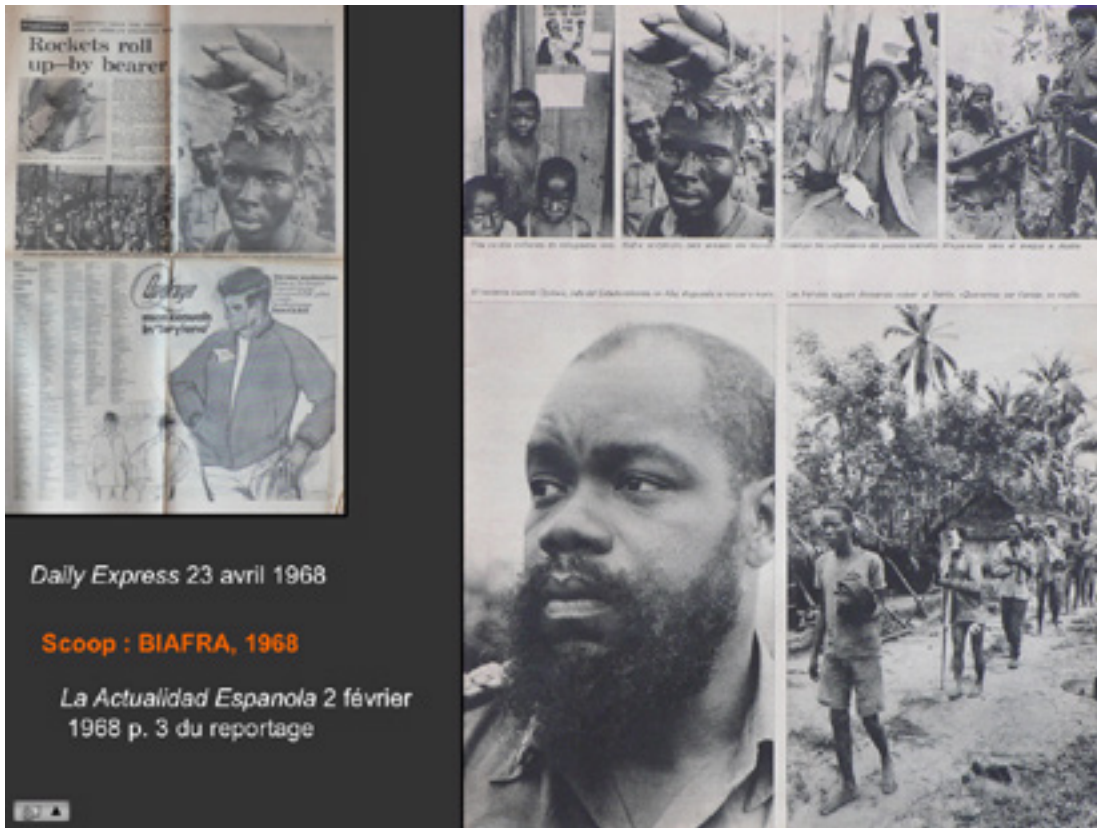
22 Aux dires de Marianne Caron, notamment.

23 Michel PUECH, « Le retour de Gilles Caron à l'agence Gamma », À l'œil/Médiapart, 19 janvier 2014. <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech/190114/le-retour-de-gilles-caron-l-agence-gamma>.

24 L'accès à ces autres éléments comptables n'a pas été possible.

25 Convertisseur de L'INSEE : <http://www.insee.fr/fr/themes/calcul-pouvoir-achat.asp>.

26 Une photographie de Kennedy vendue au *Nouvel Observateur* pour sa couverture est facturée 400 fr. (soit 474€ en arrondissant) ce qui est un tarif moyen comparativement aux autres ventes.



Montage : publications des photographies par Gilles Caron du Biafra.

en particulier le *scoop* du Biafra, se vendent très bien – mieux encore en presse étrangère qu'en presse nationale. Les ventes sont moins nombreuses en quantité mais mieux rémunérées²⁷. Le relevé des droits d'auteur de juin 1968 est tronqué. La moitié des ventes sont notées « manif mai » et plusieurs intitulés renvoient probablement aux événements du printemps français 1968 (Peyreffite, Marcuse, De Gaulle Roumanie,...). Ce corpus recoupe les photographies publiées dans *Paris Match* notamment²⁸ pour une vingtaine de ventes en presse nationale et une douzaine en presse étrangère. Ces chiffres confirment Caron dans son statut de photographe à l'activité prolifique et variée (aussi bien des mondanités que des *scoops* de *news*) et qui vend visiblement (en l'absence de point de comparaison) très bien son travail. Son reportage au Biafra a été un remarquable « coup », générant d'importantes ventes, en particulier à la presse étrangère. Les photographies de Gilles Caron de la guerre des Six Jours en Israël en 1967 ou de la famine au Biafra en 1968 ont été massivement publiées à l'époque de ces événements : dans la presse magazine française d'actualités (occurrences et Unes dans les trois principaux titres de l'époque) comme dans la presse étrangère (sur plusieurs pages de reportages voire sur plusieurs numéros). Elles répondent en cela à l'idéal photojournalistique tel qu'il est verbalisé par la profession. Pourtant, *a posteriori*, ces photographies de Caron ne sont pas remobilisées avec la même intensité que son corpus d'images de Mai 68.

De fait, ces conflits internationaux font très peu l'objet d'anniversaires dans les médias français, au contraire des événements de mai-juin 1968 qui voient leur inflation mémorielle grandir en un mouvement général de célébrations dont les fonds photographiques profitent. Célébrer des grands événements internationaux tels que la famine au Biafra ou la guerre des Six Jours en Israël à dates anniversaires ne représente en effet pas les mêmes enjeux ni n'a le même impact pour un lectorat français que les événements de son printemps 1968.

Dans les années 1970, les écarts de ventes d'une année sur l'autre sont relativement stables²⁹. Les ventes sont très en deçà de celles réalisées du vivant

27 On passe de chiffres tels que 50-200 fr. à 1200-4500 fr. (soit de 59-237€ à 1424-5340 €).

28 qui d'après les facturations achète les images à un bon prix : entre 250 et 600 fr., fonction du format de publication (297-712€).

29 Autour de 200-500 à 2200 fr.

de Gilles Caron. Ce sont essentiellement des ventes d'images de *news* et la presse étrangère est plutôt bien représentée. Les ventes presse et les ventes éditions sont comptabilisées dans les mêmes relevés de droits d'auteur et les ventes d'images de Mai 68 (expression consacrée pour désigner le fonds) restent plutôt ventilées ; un pic léger se remarque pour les étés 1977 et 1978. Dans les années 1980, les ventes d'images du fonds Gilles Caron oscillent, en général, entre 500 fr. et 6000 fr. (à partir de 1986). Les mois d'été 1988 sont cependant marqués par un pic de ventes remarquable³⁰, qui correspond à l'exploitation d'images du fonds Mai 68. Elles sont les plus vendues aussi bien en nombre de ventes qu'en termes de rentabilité économique³¹. Elles se resserrent sur des ventes France³² ; ce qui se vend à l'étranger correspond plutôt à des sujets de *news* international. Les ventes pour l'édition sont aussi très importantes aussi et sont comptabilisées dans les mêmes relevés.

Fin mars 1992, Gamma cède l'exploitation du fonds Gilles Caron à Contact Press Image. Au cours de cette décennie, les grands pics de ventes correspondent aux mois de mai et août 1993 puis de mai, juillet et novembre 1998. Ils coïncident avec les dates anniversaires de Mai 68 (25 et 30 ans). Le total des ventes d'images sur la période varie entre aucune vente (en mai 1996 par exemple) et un pic à 64 029,46 fr. pour le mois de novembre 1998³³. Les ventes de 1993 correspondent principalement au projet de livre aux éditions la Sirène³⁴ et des ventes d'images à la BNF. À l'occasion des vingt-cinq ans de Mai 68, les ventes presse sont relayées avec force par des ventes pour des projets culturels³⁵.

Au cours de l'année 1998, surtout pour sa seconde moitié, les ventes de pho-

30 Alors que les autres mois, les droits d'auteur tiennent sur une seule feuille, les relevés des mois de juillet et août 1988 en nécessitent deux.

31 Les photographies sont payées jusqu'à trois mois après leur publication. En Juin 1988, 8 ventes « Mai 68 » sur les 17 ventes totales (dont de nombreuses à destination de l'édition). En juillet 1988, 22 ventes « Mai 68 » sur les 33 ventes indiquées sur la feuille de relevé conservée (il manque la seconde). En août 1988, 33 ventes « Mai 68 » sur les 49 ventes totales. En septembre 1988, 13 sur 21 ventes. En octobre 1988, 21 sur 28 ventes. En novembre 1988, 12 sur 16 ventes. En décembre, 1 sur 20 ventes. Les ventes « Mai 68 » rapportent, par ailleurs, souvent davantage que les autres ventes.

32 Plusieurs ventes au magazine spécialisé de vulgarisation de l'histoire, *L'Histoire*, apparaissent dans ces relevés de droits d'auteur de 1988.

33 Soit 12 417€ environ.

34 *Sous les pavés la plage, Mai 68 vue par Gilles Caron*, Paris, Éditions La Sirène, 1993.

35 Les Rencontres Internationales de la Photographie à Arles en 1994 sont aussi une source de revenus importante au cours de cette décennie, comme en témoignent les relevés de droits d'auteur. En avril 1995, la vente la plus importante porte essentiellement sur des images du Vietnam et de Mai 68 pour le CNDP (Centre National de Documentation Pédagogique).

tographies de Mai 68 oscillent entre 50% et 100% des ventes d'images du fonds Gilles Caron. Plusieurs ventes conséquentes correspondent à des projets éditoriaux³⁶ ; les facturations du mois de juillet correspondant essentiellement à des ventes presse³⁷. Le mois de novembre 1998 affiche le plus grand pic de ventes, sans que celles-ci soient particulièrement liées à Mai 68. Néanmoins, en chiffres d'affaire, Mai 68 représente les deux plus grosses ventes à 29 800 fr. et les deux tiers des droits facturés ce mois-là³⁸.

Les droits d'auteur mis à disposition par la Fondation sont très incomplets concernant les années 2000 et 2010³⁹ ; les expositions et les éditions ne sont visiblement pas prises en compte dans cette comptabilité. Plusieurs ventes significatives correspondent à des projets de livres ou à des expositions⁴⁰. Comme pour la décennie précédente, les ventes de photographies de Mai 68 du fonds Gilles Caron explosent au cours de l'été 2008⁴¹.

Les relevés de droits d'auteur de Gilles Caron montrent des ventes quasiment continues de ses photographies sur les quarante-quatre années disponibles (1968-2012). C'est un fonds d'images très utilisé qui apporte des revenus permanents à l'agence et aux ayants droits du photographe. L'association de Gilles Caron aux événements français du printemps 1968 assure ainsi une valorisation importante du fonds, aussi bien symbolique qu'économique. Les droits d'auteur indiquent une augmentation significative des ventes de ces images pour les anniversaires (décennaux surtout) de Mai 68 ; en particulier en 2008, selon un mouvement largement amorcé en 1998. Ils témoignent de

36 Pour le photopoche n°73 Gilles Caron publié aux éditions Nathan, 10 000 fr. facturés en avril 1998. En mai 1998, des ventes exclusivement « Mai 68 » dont une très importante pour les Éditions Calmann Lévy « Mai 68, Le Journal » à 48 500 fr. agence. (9405,62€). Une autre vente conséquente est facturée à Albin Michel (8500 fr.).

37 Notamment à *L'Humanité hebdo* et *Notre temps*. Total agence des ventes de juillet 1988 : 85 252,3 fr. soit 16 533,01€.

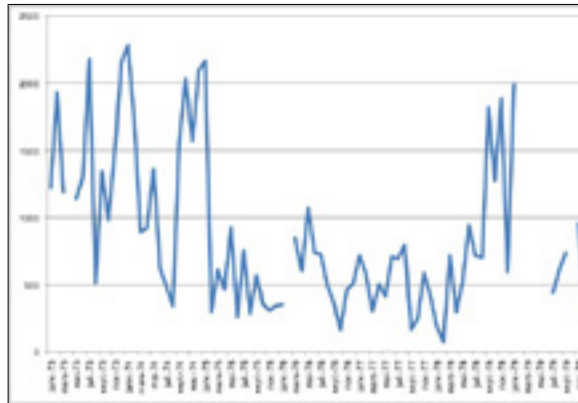
38 D'autant plus que d'autres ventes importantes facturées ce mois de novembre 1998 peuvent correspondre à la volonté de célébrer Gilles Caron lui-même. Elles fonctionneraient ainsi comme un élément du mécanisme de « commémoration ».

39 Il manque notamment les années 2003 et 2013 (35 et 45 ans de Mai 68).

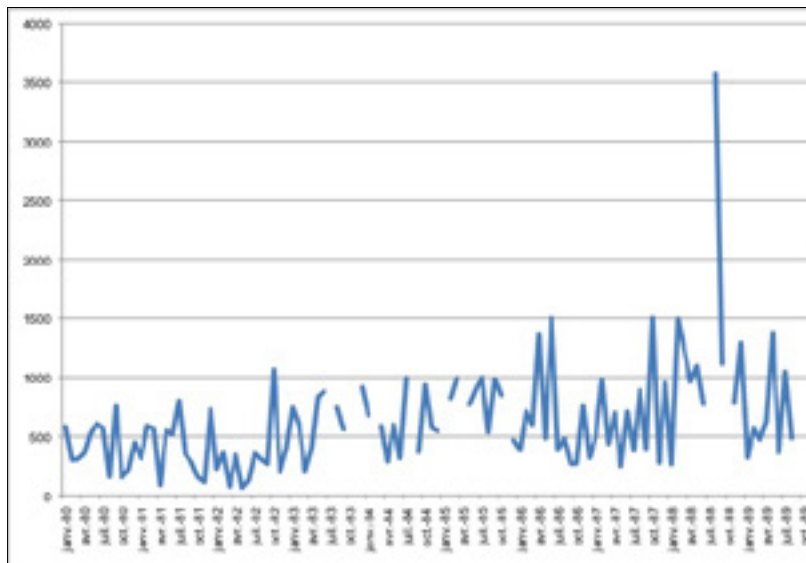
40 En mars 2000, des ventes importantes de photographies de Mai 68 sont facturées à l'occasion de l'édition du livre *A Century of Photography*, chez Phaidon (26 132,40 fr.) ; de « L'année 1968 » au *Figaro magazine* (15 141 fr.). Ou en juin 2006, la facturation des images pour le RSF [Reporters Sans Frontière] Gilles Caron.

41 En juin 2008 pour l'exposition et le livre de Patrick MAHÉ, *68 nos années choc* (Paris, Plon, 2008) notamment. 16 ventes des 18 ventes facturées en juillet 2008 correspondent aux fonds Mai 68, principalement des ventes presse pour la presse nationale : dossiers spéciaux publiés en 2008 de *L'Humanité*, *Télérama* etc. Cf. plus loin dans ce chapitre.

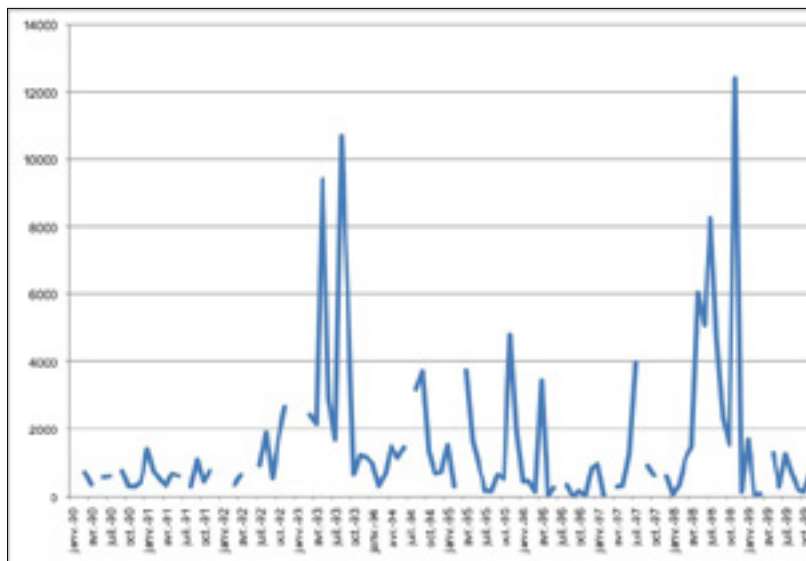
Les années 1970



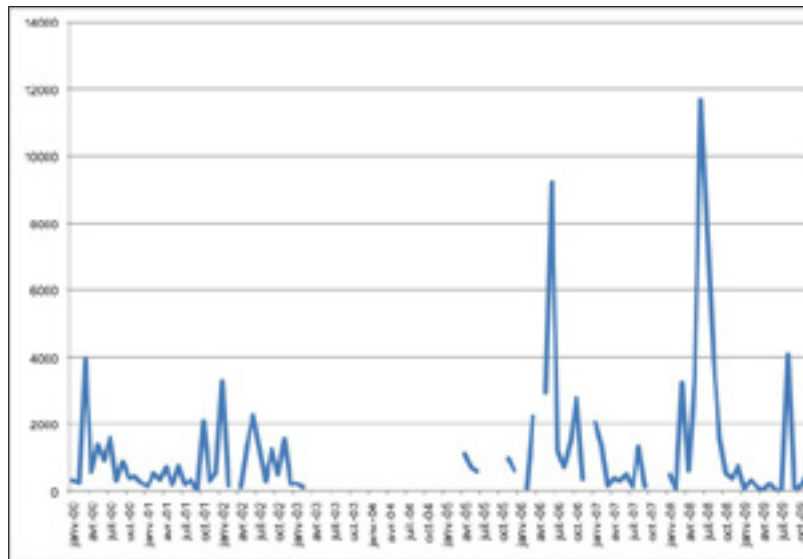
Les années 1980



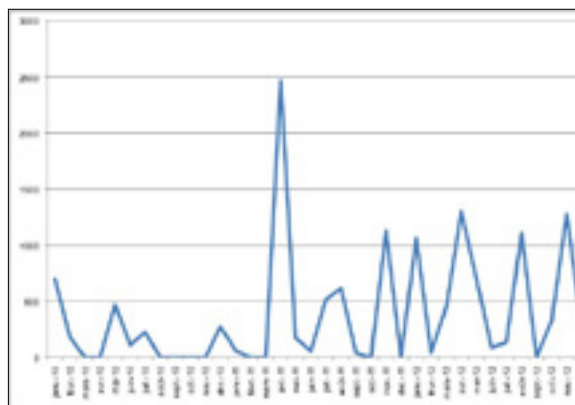
Les années 1990



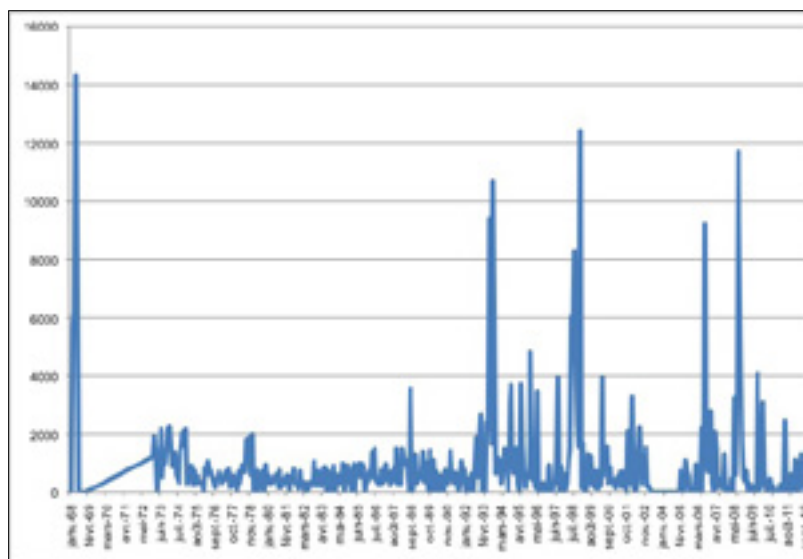
Les années 2000



Les années 2010



Bilan d'ensemble : 1968- 2013



Graphiques à euros constant (2013) en ordonnée, réalisés à partir des droits d'auteur de Gilles Caron présents dans les archives de la Fondation Caron.

l'impact bénéfique du récit culturel construit autour du fonds photographique sur les ventes des images et de l'intérêt du produit éditorial à date anniversaire.

2. Favoriser et induire la réutilisation des fonds iconographiques déjà produits : le calendrier médiatique des anniversaires

a. Les dates anniversaires : rituel médiatique ?

Les médias (audio)visuels ont un intérêt structurel à réutiliser le matériel audiovisuel et/ou iconographique déjà produit et dont ils disposent. La rentabilisation dans la durée de cette production, prête à l'emploi, moyennant de maigres aménagements, et ne générant plus (ou moins) de coût devient rapidement une de leur interrogation majeure⁴².

Nous l'avons vu, Sygma conserve, par exemple, des images non choisies à l'editing pour des besoins d'illustration, partie du fonds qui s'adresse prioritairement aux iconographes. Ce classement permet de proposer à la vente des images en-dehors de l'actualité. Certaines photographies d'actualité rejoignent, par ailleurs et parfois explicitement, ces usages. L'agence va jusqu'à créer un service « Illustration » en 1995, rapidement abandonné devant les complications qu'apportait une telle proposition de classement⁴³. Vendre des images comme illustrations ou pour des usages illustratifs⁴⁴ fait partie des prérogatives d'une agence de photographie de presse, qui multiplie ainsi les occasions de réemploi de son fonds. Ces logiques guident la gestion de la partie du fonds dénommée « archives » par l'agence. Ces images – désignées comme documentation de moments historiques, politiques ou mondains – font l'objet d'autres ventes pour chaque médiatisation nouvelle des événements qu'elles représentent. Dans un tel cadre, les dates anniversaires de ces événements s'offrent comme autant d'opportunités idéales pour la revente d'images déjà produites et indexées à ces fins, pour une exploitation rentable du fonds.

42 Cf. Partie I chapitre 3, histoire des agences.

43 Cf. Partie II chapitre 4.

44 Cf. Partie II chapitre 5.

Un magazine tel que *Paris Match*, qui dispose de sa propre photothèque, propose des produits éditoriaux qui impliquent l'usage d'une iconographie abondante. En effet, le feuilletage du magazine met en évidence des modèles de propositions éditoriales dont le point commun est de générer ou d'impliquer une compilation d'images autour d'un thème ou d'un principe. Ces propositions ont tendance à se multiplier dans le temps. L'album de personnalités publiques, l'hommage, la rétrospective d'un événement ou la réactivation par le souvenir d'un moment ou d'une personne photographié(e) forment autant de possibilités d'utiliser un large matériel iconographique, en général déjà produit, pour partie au moins. Le dossier spécial ou thématique – voire le numéro spécial ou thématique – s'érige en principe, déclinable pour la vie du magazine lui-même : les numéros bilan ou les numéros qui célèbrent certaines dates anniversaires du titre reposent ainsi sur les mêmes principes.

Paris Match multiplie les sujets qui favorisent la réutilisation de ses propres images : numéros de fin d'année, dossiers spéciaux (thématiques, consacrés à une personnalité), nécrologies, reportages déclinés en plusieurs chapitres à la manière d'un feuilleton sur plusieurs numéros consécutifs, etc. La réactivation d'un élément passé, son souvenir et sa célébration, justifient la remobilisation d'un fonds favorisant une mise en récit rétrospectif, caractéristique de ce type de produit éditorial. Dans ce cadre, les dates anniversaires⁴⁵ forment des opportunités éditoriales idéales pour une réutilisation massive du matériel iconographique.

b L'anticipation de ce produit éditorial en agence de photographie

Les agences de photographie anticipent cette demande de la presse par la proposition de sélections d'images. Dominique Lecourt, responsable du service éditorial de l'agence de documentation photographique Roger-Viollet⁴⁶, explique ces fonctionnements. L'équipe éditoriale de l'agence conçoit des éphémérides, en fonction des images présentes dans son fonds, de l'importance de l'événement ou de la personnalité à célébrer et de l'actualité à laquelle cette célébration est susceptible de faire écho. Les dates anniversaires s'affirment, en effet, comme un principe d'édition essentiel pour la promotion, la rentabilisation et la valorisation – y compris culturelle – des fonds iconographiques : « Pour l'agence, les éphémérides sont comme une production : on

45 (anniversaire de quelqu'un, d'un événement, du magazine lui-même).

46 <http://www.roger-viollet.fr/>.



Paris Match du 23 novembre 1963 ; du 26 décembre 1963 ; du 24 septembre 1966 ; Paris Match n°340 octobre 1953.



Paris Match du 19 octobre 1963 ; Paris Match numéro anniversaire : 50 ans n° du 25 mars 1999 ; n°3000 du 16 novembre 2006 ; 60 ans de n° du 26 mars 2009.

se raccroche le plus possible aux dates anniversaires pour la valorisation des fonds⁴⁷. ».

« DL : C'est notre éphéméride et il est fonction de nos fonds. Entre agences, on ne partage pas nos éphémérides. On est trois au service éditorial et c'est plutôt une personne qui se charge de fabriquer ces éphémérides et qui prend en charge aussi le travail de documentation des images (légendage, etc.). Sur le doc papier, cette personne choisit une image en appel (photo d'accroche) pour représenter l'événement choisi mais sur le site on a le même sujet avec plusieurs images. La quantité d'images proposées est très variable. C'est très rare mais il arrive que ce soit une seule image très forte. En général, il y a entre dix et trente photos.

AL : Est-ce que des critères techniques entrent en jeu (images déjà numérisées donc faciles à réutiliser, images sélectionnées auparavant,...) ?

DL : Non, pas du tout. Pour chaque événement, on continue de chercher dans les boîtes pour voir si ce n'est pas numérisé et on complète ; on les intègre dans la machine. Et avec l'ensemble des images sur un événement, on essaie de monter les sujets sur le site. (...)


AL : Les images se vendent par série ? par image ?

DL : *L'éphéméride est une proposition éditoriale.* Ensuite, le magazine, lorsqu'il aura publié une image, nous enverra un justificatif et nous on facture en fonction du tirage du magazine, de la place de l'image dans le magazine, c'est une couverture ce n'est pas le même prix que si c'est en page intérieure, en double ou en quart de page etc. On vend les droits de reproduction une fois que l'image est parue. On vend une seule image s'ils n'utilisent qu'une seule image⁴⁸.

De même, Sébastien Dupuy mentionnait l'existence de calendriers internes à l'agence Corbis Sygma avec des dates anniversaires indiquées comme points de repère pour d'éventuelles sélections rétrospectives à anticiper. Le fonds garde la trace de ces pratiques, à l'image de cette planche reconstituée d'une

47 Entretien avec Dominique Lecourt, responsable éditorial de l'agence de documentation photographique Roger-Viollet, le 19 septembre 2012 ; reproduit en annexe. « C'est nous qui faisons cette sélection en fonction de ce que l'on a dans les fonds, l'importance de l'événement, en fonction de l'actualité. Ce sont les trois critères les plus importants. ».

48 Entretien avec Dominique Lecourt, op. cit. Je souligne.




Agence photo depuis 1938

IVème Trimestre

Éphémérides 2012


Octobre


La guerre éclate dans les Balkans, James Meredith entre à l'université, le "FN" est créé, "Le Jour le plus long" est sorti, Jean Anouilh, la "Cité radieuse", Vatican II, Pierre Mendès France, Auguste Lumière, André Masson, Liliane Bettencourt, Lino Ventura, Raymond Savignac...



Novembre

Jorge Donn, la loi Evin, le président Wilson, Toutankhamon, Jacques Tati, Claude Pompidou, Georges Marchais, Paul Eluard, Otto de Habsbourg, Jean-Gabriel Domergue, le sabordage de la flotte française à Toulon, le passage de la Bérézina, René Coty, Maria Casarès, Barbara, Béjar, Kessel, Hollande, Chirac, Wilhelmine Ière...





Décembre

Les Habitants à bon marché, James Baldwin, Stockhausen, le buste de Néfertiti, le cinéma "Rex", Feydeau, Aragon, Benazir Bhutto, Michel Petrucciani, les accords de Kyoto, Apollo 17, Charles Laughton, Marguerite Yourcenar, Edouard Dattelle, "Le Roi se meurt", IVG...

www.roger-viollet.fr



Éphéméride Agence de documentation Roger-Viollet, IVème semestre 2012 (p.1).
 Rétrospective Premiers pas sur la Lune 1999, agence Sygma. Fonds Corbis Sygma.

rétrospective préparée en 1999 par Sygma pour l'anniversaire du premier pas sur la lune, trente ans auparavant.

Les événements historiques se plient, au même titre que les autres sujets, à ces fonctionnements de gestion des images dans le contexte médiatique de la presse magazine. Et le principe de la rétrospective médiatique semble se porter à la rencontre de la commémoration historique. Ces formes sont rentables au point de déclencher certains investissements : à la photothèque de *Paris Match*, les quarante ans de Mai 68 ont été l'occasion d'une numérisation et d'un nouvel editing⁴⁹, opérations coûteuses⁵⁰ effectuées dans un objectif de rentabilité.

« AL : Pour chaque date, vous refaites une édition ?

DL : On cherche, on fait une recherche iconographique.

AL : Si on prend l'exemple de Mai 68, la proposition de 1998 ne sera pas la même que celle de 2008 ?

DL : ça dépend si l'on a intégré de nouvelles images ou pas. Parce qu'on ne va pas refaire l'actu donc les événements ça reste les mêmes. Ça va être en fonction de nouveaux fonds photographiques. Essentiellement. Je pense que dans vingt ans, on réutilisera les images... Dans tous les cas, on réutilisera ce qu'on a déjà sur la base, numérisé ou dans les boîtes. Mais si on a de nouveaux fonds, on les intégrera à cette sélection⁵¹. »

Ces produits d'édition (tels que les éphémérides de l'agence Roger-Viollet, par exemple) s'adaptent à un double calendrier : celui des événements (ou des personnalités) à célébrer et celui des rédactions pour lesquelles ces sujets présentent l'avantage et le confort de pouvoir être programmés d'avance. Ils sont déposés régulièrement dans les rédactions à titre promotionnel, avec un trimestre d'avance environ pour ce qui est des éphémérides de l'agence Roger-Viollet. Dans un contexte médiatique d'urgence et d'instabilité quoti-

49 cf. Partie I chapitre 3. Refaire un editing sur l'ensemble du corpus d'images présentes dans le fonds pour un sujet donné a un coût de revient certain. Si l'opération n'est pas rentable, elle est stoppée. Citons pour exemple, la gestion du fonds Sygma par Corbis, qui a fini en dépôt de bilan en 2010.

50 Entretien avec Y. Chorne et intervention de François Chahuneau, Directeur des Technologies de la société DIADEIS, colloque « Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels », au Sénat, 29 et 30 mars 2010.

51 Dominique Lecourt, op. cit..

diennes, un matériel prévisible et disponible à tout moment est un élément de confort crucial qui, de plus, permet au système de s'autoalimenter. Hubert Henrotte rappelle à propos d'un photographe de Sygma qui se spécialise assez rapidement dans les sujets dits « magazine » que l'intérêt de « ce type de sujet [est de permettre] à un hebdo ou à un mensuel de les faire sur plusieurs numéros et d'avoir une suite⁵². ». Prévisibles et programmées à long terme, les « commémorations médiatiques » fournissent du matériel prêt à l'emploi et assurent un contenu médiatique, y compris en cas de « pénurie » d'actualité. Dans sa gestion de numéros successifs qui déclinent sous le mode du feuilleton l'histoire de personnalités ou d'événements, la rédaction de *Paris Match* décale parfois la publication d'un épisode pour restituer cette place à une actualité brûlante.

c. « Commémoration historique » et « images d'archive » dans le cadre médiatique

En 2008, Antoine Henniquant croise « des sources médiatiques » pour « éclairer les courants mémoriels dominants » du dixième anniversaire de Mai 68⁵³. Il observe une accélération de la présence de Mai 68 au cours de la première quinzaine du mois de mai en une concomitance certaine des différents médias ; une circulation entre médias, « un tiers des émissions diffusées pendant cet anniversaire [commentant ou prenant] appui sur des ouvrages récemment publiés⁵⁴ » ; il note, enfin, que cet anniversaire est pris dans l'actualité du mois de mai 1978.

« Par deux fois, le journal de la nuit de TF1 présente des livres sur Mai 68. C'est notamment le cas le 24 juin 1978, où est invitée la *star* de ce 10ème anniversaire littéraire, celui qui bénéficie de la plus grande couverture médiatique: Patrick Poivre d'Arvor, pour son livre *Mai 68-Mai 78*. On le retrouve chez Jean-Pierre Elkabbach, dans l'émission *Samedi et demi*, consacrée au Sa-

52 Entretien avec Hubert Henrotte, reproduit en annexe.

53 « Cette brève étude repose sur l'analyse, à la fois de programmes télévisés et de trois *newsmagazines* à fort tirage: *Paris Match*, *Le Nouvel Observateur* et *L'Express* (800 000, 350 000 et 720 000 exemplaires). ». Antoine HENNIQUANT, « L'absence de commémoration médiatique? Autour du 10ème anniversaire de Mai 68 », p. 323-331, dans *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, sous la direction de Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine et Isabelle Veyrat-Masson, Nouveau monde éditions, 2011. Actes du colloque du mois d'avril 2008. p. 323.

54 « L'anniversaire est l'occasion de la sortie d'une trentaine de livres sur 1968, la télévision et les hebdomadaires assurant la promotion de quelques uns. » Antoine HENNIQUANT, « L'absence de commémoration médiatique? Autour du 10ème anniversaire de Mai 68 », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveaux Mondes éditeurs, 2011, p. 323-331. p. 326.

lon du livre de Nice, tandis que Nicole Cornuz-Langlois, dans **Aujourd'hui Magazine**, évoquant la photographie, utilise une trentaine de clichés de Gilles Caron extraits du livre de PPDA⁵⁵. »

Répétées sur d'autres supports, validés par d'autres autorités (livres d'histoire, manuels scolaires etc.) qui appartiennent aux mêmes circuits d'offres et de diffusion des images, celles-ci finissent par être imposées comme les représentations visuelles archives de leur référent. « Le triangle d'or de la commémoration est constitué par la presse essentiellement – *Libération* et les magazines littéraires –, l'édition et la télévision⁵⁶. »

Ce mécanisme s'apparente aux campagnes publicitaires dans la mesure où il sert différents médias : ceux-ci s'érigent en actualité les uns pour les autres, en une forme d'auto-alimentation du système par lui-même. En amont, les agences diversifient leurs destinataires et leurs produits⁵⁷ selon un agenda culturel rentable et pratique. En aval, ces occasions se convertissent en conventions partagées, opportunes pour tous les participants médiatiques, la production des uns servant d'actualité et d'événementialité aux autres. Supports passifs de promotion culturelle, les médias objectivent et produisent eux-mêmes des occasions qui deviennent, avec le temps, des conventions culturelles pour tous. Les industries culturelles s'emploient ainsi à produire des occasions : sortie d'un livre, rentrée littéraire... qui deviennent des conventions ; les « commémorations médiatiques » sont de celles-ci. L'analyse de la gestion des images indique que ces « commémorations », souvent décrites comme une complaisance narrative, sont aussi régies par des fonctionnements médiatiques structurels que leur opacité ne permet pas d'identifier comme un besoin industriel. Ces produits d'édition s'adressent à « L'édition, la presse et la télévision (les documentaires TV) [...] destinataires et clients

55 Antoine Henningant, p. 326.

56 Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *Espaces Temps*, 1995, vol. 59-60-61, p. 150. Puis, « La vogue autobiographique est contemporaine du lancement de l'opération éditoriale et médiatique des "nouveaux philosophes", en juin 1976, par Bernard Henry-Lévy, soutenu par le philosophe et essayiste Maurice Clavel. Elle s'appuie sur une maison d'édition, Grasset, sur un hebdomadaire, *Le Nouvel Observateur*, et sur le *Magazine littéraire* ; elle est relayée par *France Culture*. », p. 151, je souligne.

57 Dès l'origine, les agences de documentations photographiques produisent des propositions éditoriales pour rentabiliser leurs fonds d'images. Marie-Ève BOUILLON, « Le Marché de l'image touristique. Le cas du Mont Saint-Michel à la fin du XIX^{ème} siècle », *Études photographiques* n°30, décembre 2012. p. 155-174. <https://etudesphotographiques.revues.org/3334>.

privilegiés de l'agence⁵⁸ ». Dominique Lecourt précise que « [dès] qu'il y a une refonte des manuels scolaires, ils utilisent beaucoup nos images. C'est de l'édition et c'est important économiquement. Les iconographes des éditeurs font les choix. »⁵⁹. Ces fonctionnements structurels d'entreprises médiatiques soumettent ainsi l'ensemble des produits édités (magazine, livre d'histoire, manuel scolaire,...) aux mêmes circuits d'édition des fonds iconographiques et de diffusion d'images.

Culturellement valorisée, la notion d'archive justifie la remobilisation multiple des mêmes images. Mais dans le contexte industriel, la compréhension de l'image médiatique comme archive relève du malentendu⁶⁰. Si elle suggère la conservation d'une collection, cette désignation omet le fait que ce corpus est un objet élaboré en fonction des contraintes industrielles, dans une optique de réutilisations multiples. Répétées sur d'autres supports soumis aux mêmes circuits – les livres d'histoire, les manuels scolaires, les journaux télévisés de 20h, etc. –, ces images finissent de s'imposer, consacrées comme autant d'évidences par ces autres formes d'autorités culturelles. Ce faisant, le principe de la célébration/commémoration génère, de plus et en lui-même, de nouveaux produits d'éditions, immédiatement adoptés comme nouvelles ressources⁶¹.

La photographie de presse est un outil de l'écologie médiatique. Observée et pensée en fonction de son exploitation dans ce cadre, elle apparaît comme soumise à une gestion *a posteriori* qui privilégie sa réutilisation. La rétrospective n'est pas seulement un rite calendaire, mais une opportunité économique solidement ancrée dans l'univers des industries culturelles. Appliquée aux événements historiques, celle-ci tend à se confondre avec le principe de la commémoration dans laquelle la photographie hérite, un peu vite, du

58 Série d'informations recueillies en entretien avec Dominique Lecourt, *op. cit.*

59 Entretien avec Dominique Lecourt, *op. cit.*

60 « L'opposition des contraintes industrielles et de l'utopie mémorielle existe au sein même de l'archive photographique. Si nous appelons couramment "archives" les fonds des entreprises de presse, il importe de percevoir que c'est une autre logique que celle d'un archivage à des fins de préservation culturelle qui définit leur existence. », André Gunthert, « De quoi l'archive photographique est-elle la mémoire ? », L'Atelier des icônes, 24 juin 2012. Cf. Nicolas OFFENSTADT « Archives, documents, sources », Partie I « Sources, domaines, méthodes » in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et al., *Historiographies, I. Concepts et débats*, Gallimard, Folio Histoire Inédit n°179, Paris, 2010. p. 68-78.

61 CD « Les archives sonores inédites de RTL » qui accompagne le hors-série Mai 68 de *Télérama* du printemps 2008 ; ou le DVD Mai 68 édité par l'INA, par exemple.

statut d'archive⁶². Le principe de la « commémoration médiatique », réaffirme la production médiatique à la fois comme source documentaire et comme archive de l'événement⁶³, tout en produisant de nouveau de la ressource médiatique qui devient à son tour de l'archive ; cette circularité du mécanisme signant le principe de la construction culturelle.

3. L'absence de patrimonialisation des entreprises du photojournalisme : une question d'histoire culturelle

La photothèque de *Paris Match*, photothèque d'un des magazines illustrés d'information les plus importants en France pour la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, est caractéristique des conditions d'accès et de conservation des fonds photographiques liés à la presse. Propriété privée, soumise au secret industriel, elle est un outil de travail qui ne bénéficie pas d'une réflexion particulière quant à sa conservation et/ou sa valeur patrimoniale en-dehors de rentabilités qu'on pourrait lui trouver. De même, son accès et sa consultation ne sont pas publics et sont, par conséquent, peu propices à des recherches universitaires, par exemple.

En 2011, Michel Puech annonçait comme un événement important⁶⁴ la « découverte » d'un nouveau pan du fonds Gilles Caron dans les archives du projet Sygma Initiatives de Corbis, après son dépôt de bilan en juin 2010⁶⁵. Comme

62 L'équivalence établie entre « production médiatique » et « images d'archives » qu'il convient de questionner relève de l'habitude ou peut-être de la « boîte noire » à réinterroger telle qu'elle est défendue par Bruno Latour. Bruno LATOUR, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales, 2005.

63 Laurent Veray ajoute une strate à ces observations lorsqu'il rappelle à propos des productions audiovisuelles et cinématographiques, qu'elles circulent, en tant qu'archives, dans d'autres propositions culturelles : « A la différence des archives « classiques », *les images d'archives ne restent pas confinées aux seuls cercles des historiens* – qui du reste ont mis du temps à reconnaître leur apport en tant que source – puisqu'elles *servent bien souvent à la vulgarisation de l'histoire dans des montages didactiques pour lesquels l'intérêt du public ne s'est jamais démenti.* », Laurent VERAY, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Paris, Les éditions du CNDP, 2011. p. 16. Je souligne.

Cf. « Définir/Devenir une image d'archives », colloque international organisé par Vincent Lowy (UDL), Julie Maeck (FNRS/ULB), Valérie Pihet (Sciences Po Paris), Matthias Steinle (Paris 3), 14-16 novembre 2012, Université Libre de Bruxelles.

64 <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech/210211/des-photos-de-gilles-caron-retrouvees-dans-un-bunker-normand>.

65 <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech/250510/la-seconde-mort-de-lagence-photo-sygma>.



Fonds argentique agence Reporters Associés, conservé au centre d'archives à Garnay. Fonds Corbis Sygma.

le pointe alors le journaliste, c'est l'ensemble des archives photographiques des agences du XX^{ème} siècle qui se dispersent, à l'instar des fonds Gamma et Sygma. Elles sont délaissées par des entreprises en déclin qui ne peuvent ni les exploiter ni les valoriser. Elles sont méprisées par les institutions culturelles et restent dans le plus grand désintérêt patrimonial. De fait, l'annonce – sous le mode du *scoop* – souhaitait servir de cri d'alarme sur la non prise en charge de ces archives en train de se perdre et de disparaître faute de rentabilité économique et faute d'attention politique. Pour le journaliste, ainsi que pour une grande part de la profession – à en juger par ses réactions –, l'inquiétude provenait de ce que ces patrimoines recèlent des trésors cachés : des archives de grandes figures de la photographie qu'on aurait ignorées par exemple.

Le parcours de photographe de presse de Jean-Pierre Fizet est caractéristique de cette génération qui s'est construite dans les années 1970, sans forcément rejoindre les stars du milieu. Il entre à l'agence Reporters Associés (RA) en 1965 au sein de laquelle il reste jusqu'en 1973. Photographe RA en 1968⁶⁶, il est l'auteur d'un des deux portraits publiés de de Gaulle qui replace une mèche de ses cheveux alors qu'il y a du vent, lors d'un déplacement en Roumanie (14-18 mai 1968). Cette photographie est alors publiée par des magazines d'information parmi les plus prestigieux et en bonne place (Une ou pleine page) : créditée agence « RA » par *Life* dans son numéro du 31 mai avec la légende « The Great Mal de Tête » ; puis en Une du *Life Atlantic* du 10 juin. Plus tard, elle porte des récits médiatiques, associés à d'autres préoccupations politiques : en couverture d'un numéro spécial de *L'Express* en réaction au referendum d'avril 1969 qui conduit à la démission de de Gaulle, par exemple⁶⁷.

Lors d'entretiens téléphoniques avec le photographe⁶⁸, celui-ci raconte son parcours de photographe et traduit sa récente prise de conscience du principe du droit d'auteur et son exploration du marché de l'art. En contrat avec Corbis Sygma pour ce qui est de son fonds de photographies de cinéma, il scanne par ailleurs très soigneusement des tirages de ses « grandes photographies », les retouche sur Photoshop « pour qu'ils soient nickel », pour pouvoir en réaliser de nouveaux tirages. Il vise le circuit des ventes aux enchères,

66 Voir le site du photographe : <http://www.jeanpierrefizet.fr/> (lien aujourd'hui inactif). Voir aussi : <http://jeanpierrefizetphotographe.blogspot.fr/>

67 Cf. Partie II chapitre 5.

68 Entretiens en 2011 reproduits en annexe.

Artcurial, des expositions... Il souligne l'aspect événement culturel (« montrer les photos au public ») plutôt que vente pour ce qui est de son exposition alors en cours à la mairie d'Aix en Provence. Il était invité à la maison de la culture de Fréjus en janvier 2012, à l'occasion du festival du court métrage, dont il a été membre du jury et dont Pierre Schoendoerffer était le président. Jusqu'alors Jean-Pierre Fizet disait « mes expositions sont les journaux [...] On était content quand on avait la Une de *Match*... Les murs c'est tout autre chose, un autre monde. ». Lui, qui a vécu quarante ans de l'histoire de la photographie et habite Arles, dit se sentir très étranger à ce monde de la photographie, « trop narcissique et qui encadre n'importe quoi ». Depuis deux ans sur le marché de l'art, il le trouve compliqué. C'est son agent à Paris qui gère tout cela. Il présente sur son site un tirage du portrait de de Gaulle pris en 1968, isolé de tout contexte éditorial et/ou culturel. Les publications dans *Life* du portrait servent de faire valoir quant à sa qualité de « bonne photo », selon les critères défendus par la profession⁶⁹. Il s'étonne que la version publiée se soit récemment vendue 900€. À propos du rachat de Gamma par Jean-François Lochon, il s'étonne : « Aujourd'hui, Gamma est un stock d'images, le troisième mondial. Lochon l'a racheté pour cent mille euros. Ce qui n'est pas grand chose quand même ». Les autres images de l'agence Reporters Associés, dans laquelle il travaillait en 1968 et sans acquéreur, sont laissées à l'abandon, comme ces rouleaux d'archives des Reporters Associés au centre d'archives Corbis Sygma à Garnay.

En effet, les « trois A », ces grandes agences phare de l'histoire du photojournalisme français de la seconde moitié du XX^{ème} siècle – Gamma, Sipa, Sygma – périclitent à la fin des années 2000 : rachats par de grands groupes, cessation d'activité... Ces entreprises peinent à conserver un modèle économique viable. Lorsque Corbis rachète le fonds Sygma en misant sur la valeur culturelle d'un tel fonds, le choix est fait, pour son exploitation rentable et réfléchi, d'investir dans la construction d'un centre de conservation de qualité à Garnay⁷⁰. Cette initiative coûteuse n'en demeure pas moins commerciale et n'a pas vocation à constituer un centre d'archives au sens institutionnel du terme. Le constat d'une rentabilité insuffisante conduit ensuite à la liquidation judiciaire de Corbis Sygma et les fonds conservés à Garnay restent en attente d'un acquéreur qui s'engagerait à supporter le coût certain de leur

69 Cf. Partie II chapitre 6.

70 Cf. Partie I chapitre 3.

conservation. La valeur culturelle du fonds, orgueilleusement mise en valeur dans les ambitions annoncées par Corbis Sygma, ne résiste pas aux réalités industrielles de son exploitation et de sa rentabilité⁷¹. Par ailleurs, la plupart des photographes représentés ayant récupéré leurs archives, les images qui constituent actuellement ces fonds sont parmi les moins exploitables selon les critères d'agences de photographie.

Contrairement à ce qui motivait le cri d'alarme précité, ce n'est pas le risque de faire malencontreusement disparaître et de perdre les fonds d'archives de grands « auteurs » de la photographie que le désintérêt pour ces fonds d'agences fait courir à la culture. Digne héritière de toutes les mythologies et constructions culturelles qui entourent le photojournalisme – valorisant avec obsession la figure de l'auteur photographe et préférant laisser dans l'ombre sa banalité et nombre d'autres acteurs déterminants de ce qui est, avant tout, une chaîne professionnelle –, cette traduction du « problème » le mène à l'impasse. D'une part, les entreprises privées n'ont pas vocation à se constituer comme centre d'archives dont la rentabilité économique n'a jamais été trouvée. D'autre part, la difficulté institutionnelle à prendre la mesure de cette pratique professionnelle ne permet pas la prise en considération de la conservation des fonds d'agences.

Le discours culturel construit par les professionnels insiste sur la seule dimension artistique (valorisation du photographe et de l'image sur le modèle de l'artiste et de l'œuvre). Ce faisant, il dévalorise ou pour le moins ignore l'ampleur patrimoniale de ces pratiques. Dans un tel récit de la profession, il n'est d'intérêt culturel à ces fonds que dans la mesure où ils tiennent la promesse de l'art... La question de la conservation d'un fonds dans son ensemble est oubliée au profit d'une histoire individualisée – celle de l'auteur ; qui, pourtant, ne peut en aucun cas raconter les pratiques (économiques, éditoriales, etc.) des agences photographiques. De fait, c'est méconnaître le rôle d'acteurs, souvent laissés dans l'ombre quand il s'agit de l'histoire du photojournalisme – en particulier, ici, les archivistes et les éditeurs qui connaissent très bien le contenu du fonds dont ils ont la charge –, que de raconter l'épisode du fonds Caron lorsqu'il était photographe à Apis sous le mode de la découverte fabuleuse d'un trésor enfoui, méconnu et miraculeusement sauvé d'un déluge. En

71 Cf. La communication de Corbis sur la mise en place du projet *Sygma initiatives* et la conception du centre d'archives spécialement consacré à ce fonds : www.locarchives.fr/pdf/communiqu%C3%A9_corbis_21_02_07.pdf (lien désormais inactif).

réalité, le travail des archivistes et des éditeurs photo de Sygma, puis de Corbis Sygma, a permis d'identifier et de collecter ce matériel de Gilles Caron, dans le cadre d'un travail d'editing sur le fonds Apis dans son ensemble⁷². De plus, ce matériel n'est pas un cas isolé : d'autres photographes ont bénéficié du travail de conservation et de valorisation engagé dès 2006 sur le fonds Apis.

Perdre les archives des agences – considérées comme un ensemble –, c'est d'abord perdre la possibilité de comprendre le fonctionnement complexe des agences de photographies, maillon fondamental du système médiatique tel qu'il s'est décliné au XX^{ème} siècle. Construire un récit de valorisation du photojournalisme en ignorant la chaîne professionnelle que constitue une agence et en insistant uniquement sur la figure du photographe enlève toute possibilité de compréhension – y compris institutionnelle – de l'importance culturelle des pratiques associées. Et culture n'est pas art.

Le matériel, alors nouvellement identifié, des années de travail de Gilles Caron à l'agence Apis (1965-66), comporte sept cent trente-six pochettes de négatifs noir et blanc et sept cent quatre planches contacts, qui révèlent principalement des images « people » et des images de toutes les petites choses qui font le quotidien d'un photojournaliste à Paris dans ces années-là⁷³. Le fonds Sygma – dans lequel reposaient les archives Apis de Gilles Caron – compile surtout des photographies caractéristiques d'un fonctionnement courant de ces entreprises que sont les agences photographiques. Des images dont l'actualité à un moment *t* ne s'est pas transformée en valeur d'archives aujourd'hui. C'est sur ces structures dans leur ensemble qu'il est important d'insister et d'alerter les institutions culturelles⁷⁴. Persister à construire un discours

72 La Fondation avait été informée de l'existence de ce matériel et de sa collecte en vue d'une restitution lors du colloque consacré au photographe, juillet 2009, INHA, Paris.

73 « Il se trouve que sur un reportage qui a bénéficié d'une audience très populaire mon nom s'est trouvé lié à des photos de guerre et de violence. Beaucoup de publicité autour de cet événement et il n'en faut pas plus pour devenir un spécialiste. Avant tout je suis resté photographe. Le folklore autour des grands reporters ne devrait pas exister. Forcément de l'importance de l'événement dépend le nombre de parutions. Mais *il se passe toutes sortes de petites choses à Paris qui font le travail quotidien du photographe : les conseils des ministres, les premières à l'Olympia, l'arrivée de personnalités à Orly... il ne faut pas se faire de fausses idées*. Tous ces sujets sont exécutés par de grands reporters. Si un photographe se révèle comme étant valable sur un cocktail il sera également bon au Vietnam. La photo reste toujours la photo et la qualité d'un photographe ne dépend pas du sujet. », Entretien avec Gilles Caron, *Zoom* n°2, mars-avril 1970. p. 112-127. Je souligne.

74 Cf. Les initiatives telles que l'ADIDAEPP, Association de Défense des Intérêts des

culturel de la mythologie autour de l'image de presse n'est pas une bonne stratégie pour lui construire sa place dans le champ culturel. Le « bunker » – c'est-à-dire le centre d'archives spécialement et soigneusement conçu par Corbis pour une bonne conservation des archives photographiques à Garnay –, n'existe pas plus que la découverte heureuse d'un trésor. Raconté ainsi, cet épisode est un chapitre de plus ajouté à la légende. A force de faire l'éloge du grand photojournaliste seulement, et de ne faire exister que lui dans les récits, c'est l'histoire du photojournalisme qui meurt. Et les conteurs deviennent victimes de leurs propres fables⁷⁵.

En mai 2010, Corbis Sygma entre en liquidation judiciaire, poursuivi en justice par cinq photographes à la suite du procès Aubert, jugé en sa défaveur. En effet, en avril 2010, le photographe Dominique Aubert gagne de nouveau en appel contre Corbis Sygma : la cour condamne l'entreprise à lui verser un million et demi d'euros de dédommagement au lieu des cent mille euros réclamés à la suite du premier procès. Le verdict de ce procès est l'occasion pour Corbis de se dessaisir de Corbis Sygma, alors non bénéficiaire depuis plus de dix ans⁷⁶. L'accusation porte sur des originaux supposément perdus par Corbis Sygma⁷⁷. Les débats qui animent le procès sont symptomatiques de l'écart existant entre les discours qui entourent la photographie comme objet culturel voire artistique et la réalité de pratiques photojournalistiques qui ont pourtant toujours correspondu à une exploitation d'abord économique de la photographie⁷⁸. Aubert construit, en effet, sa défense sur la question de la

Donateurs et Ayants droit de l'ex Patrimoine photographique, fondée en 2004, et devenue l'APFP (Association pour la Promotion des Fonds photographiques) en avril 2012, à l'initiative notamment de Françoise Denoyelle et Véronique Figini. <http://culturevisuelle.org/adidaapp/>; puis <http://culturevisuelle.org/apfp/>.

75 Ce passage reprend une tribune écrite avec Sébastien Dupuy, « Gilles Caron, découverte fabuleuse », Le Clin de l'œil, 25 février 2011. <http://clinoeil.hypotheses.org/1090>.

76 La cours de cassation conclut à un non-lieu en mai 2012. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000025959646&fastReqId=8340467&fastPos=1>.

77 Lorsque le matériel original était restitué au photographe (lors des négociations des contrats entre Corbis Sygma et les photographes au début des années 2000 notamment) ou si le matériel original avait été perdu au cours de l'histoire de l'agence, un point rouge était marqué sur les duplicata de première génération qui servaient alors de matrice pour l'exploitation de ces images. Ces pratiques rendent possible les attaques contre l'agence pour perte du matériel original. Dans son procès contre la photographe Marie-Laure de Decker, François Lochon, directeur de Gamma, adopte une autre stratégie ; connaissant les contradictions législatives qui existent entre le droit d'exploitation des photographies et la numérisation définie comme contrefaçon. Cf. partie II chapitre 4.

78 Cf. notifié du procès daté du 8 avril 2010.

propriété intellectuelle et du droit d'auteur face à une entreprise capitaliste qui ne respecterait pas, pour des questions de profits, cette valeur culturelle de la photographie. Il est ainsi reproché à Corbis de ne considérer la photographie que comme objet économique. Corbis Sygma était effectivement un projet motivé par l'idée de tirer un profit économique de fonds photographiques, s'inscrivant en cela dans la stricte continuité des agences de photographies qui font commerce des images (quand bien même ce n'est pas cet aspect qu'elles mettent en avant dans la promotion de leur activité). Par ailleurs, les investissements faits par l'entreprise traduisaient un soin certain pour ce fonds considéré, dans une mesure certaine, dans sa dimension culturelle (nouvel editing, financement et construction du centre de conservation à Garnay, notamment).

Or la démarche de Dominique Aubert, et de certains autres photographes à sa suite, ont des répercussions d'ordre culturel. Que devient le droit d'auteur des autres photographes diffusés par l'agence ? Que devient le reste du fonds de photographies ? Que deviennent l'exploitation et la circulation dans l'espace public des images dites « historiques » ou de grande valeur du fonds considéré dans son ensemble ? Que devient le travail d'édition (plusieurs années à plusieurs dizaines d'employés) sur ce fonds pour le rendre digeste, exploitable et « audible » (en regard du désordre premier des archives) ? Le notifié du procès pointe l'irresponsabilité de Corbis Sygma qui perd des « points rouges » mais quelle responsabilité revient au photographe Aubert vis-à-vis de l'ensemble du fonds dont il menace l'accès et l'exploitation ?

Le malentendu culturel est tel que le terme « information » auquel se rattache, en principe, le photojournalisme n'est pas jamais prononcé dans le notifié ; la photographie de reportage étant passée du côté de l'œuvre et de l'art – relevant de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur – sur des critères plus que flous. Les publications mentionnées des reportages de Aubert pour faire valoir la qualité de son travail renvoient au *Magazine Photo*, magazine spécialisée de (promotion de la) photographie et non à un magazine d'information. Cette reconnaissance culturelle de la photographie de presse repose sur des malentendus en partie dus à la méconnaissance de ces champs professionnels qui bénéficient – et entretiennent – des présupposés contradictoires qu'il est difficile de recontextualiser et de rattacher à des pratiques et des habitudes professionnelles encore confidentielles. Les fonds de ces agences des années 1970 n'ont pas été classés par auteur, figure qui fait office de véritable fiction alors pour une gestion d'agence : ce critère de classement ne devient une

nécessité juridique que très récemment pour répondre à de nouveaux modes de valorisation des fonds. La notion d'industrialisation des images est l'angle mort de ces descriptions⁷⁹. L'évolution de la perception culturelle de la photographie influe sur cette organisation et son exploitation. L'aspect juridique valide et ratifie cette évolution culturelle. La non description de l'agence de photographie comme entité culturelle au bénéfice d'une acceptation dans le champ culturel par le seul biais de la figure de l'auteur/artiste – pour rejoindre la seule légitimité culturelle de l'art – participe à la faillite de ces entreprises économiques et conduit au déficit de leur compréhension dans le monde culturel.

Or la gestion des images médiatiques par les entreprises médiatiques conduit à faire des choix et fait l'objet de politiques de publication qui ne sont pas sans conséquence sur le récit des événements historiques mis en place.

B. Circulation des images, circularité des récits

Dans le contexte médiatique, nous l'avons dit, la matérialité de l'image photographique – objet et non surface rectangle seule qui serait la représentation d'un référent avec lequel elle entretiendrait des relations plus ou moins étroites – contraint les entreprises médiatiques qui s'en servent à un certain nombre d'opérations pragmatiques. La photographie implique un coût pour sa production, de l'espace pour sa conservation, une indexation pour sa gestion (ce dont témoigne l'organisation des fonds iconographiques en agences

⁷⁹ On peut penser ici aux portraits et images de de Gaulle conservés aux Archives Nationales. Ils proviennent tous de fonds d'agences dont l'histoire et les fonctionnements sont pour ainsi dire méconnus.

de photographies ou en photothèques⁸⁰) et son utilisation en entreprise de presse est coûteuse et contrariante (délais d'acheminement, adaptation de la maquette,...⁸¹). En conséquence, la réutilisation de matériaux existants et disponibles – le plus souvent et en général déjà payés – structure ces entreprises médiatiques. La vitesse de bouclage, le flux, le souci de rentabilité économique favorisent le recyclage d'éléments déjà produits. Or ces principes très pragmatiques – techniquement et économiquement – structurent aussi la mise en forme de l'information et conduisent à la circularité de récits élaborés, progressivement naturalisés par leurs répétitions multiples. Ce faisant, ces formes médiatiques qui revendiquent leur portée historique⁸², participent à l'élaboration d'un imaginaire médiatique des événements historiques et s'orientent vers de véritables fictions médiatiques.

1. Des emprunts médiatiques à la répétition des structures narratives visuelles. L'exemple de *Paris Match* et *Life* en 1968

Les images circulent de rédactions en rédactions, s'échangent et se monnayent, comme les biens marchands qu'elles sont. Elles s'inscrivent, par ailleurs, dans une éditorialisation des événements par les rédactions de la presse magazine, en un usage massivement illustratif qui participe à la construction d'un récit médiatique sur les événements. C'est, en effet, au sein de dispositifs complexes que les images prennent le sens que la rédaction choisit de leur conférer. La consultation de la médiatisation des événements du printemps français 1968 par différents magazines révèle que ces circulations du matériel iconographique favorisent la circulation de récits, voire leur circularité. Le cas plus précis de la médiatisation de Mai 68 par les magazines *Paris Match* et *Life* en 1968 s'offre comme exemple de ces circulations à plusieurs échelles : les photographies s'empruntent mais ce sont aussi des mises en pages et jusqu'à des structures narratives portées par les images des événements qui circulent entre magazines.

80 Cf. Partie II chapitre 4.

81 Cf. Partie II chapitre 5.

82 « Mai 68 : L'album historique » titre, par exemple, *Paris Match* pour son numéro spécial 2036 au printemps 1988.

Médiatisation des événements par Paris Match et Life en 1968

• Pendant les événements

Life



Rupture : 5 juin 1968, assassinat de Robert Kennedy
Life ne traite plus Mai 68 en France.

Etc.

Paris Match



N°997 du 18 Mai

Du 18 mai au 15 juin : les mouvements de grèves en France affectent la presse magazine. Paris Match ne paraît pas pendant 1 mois.



N°1000 du 29 Juin

• Numéros spéciaux bilan de l'année 1968



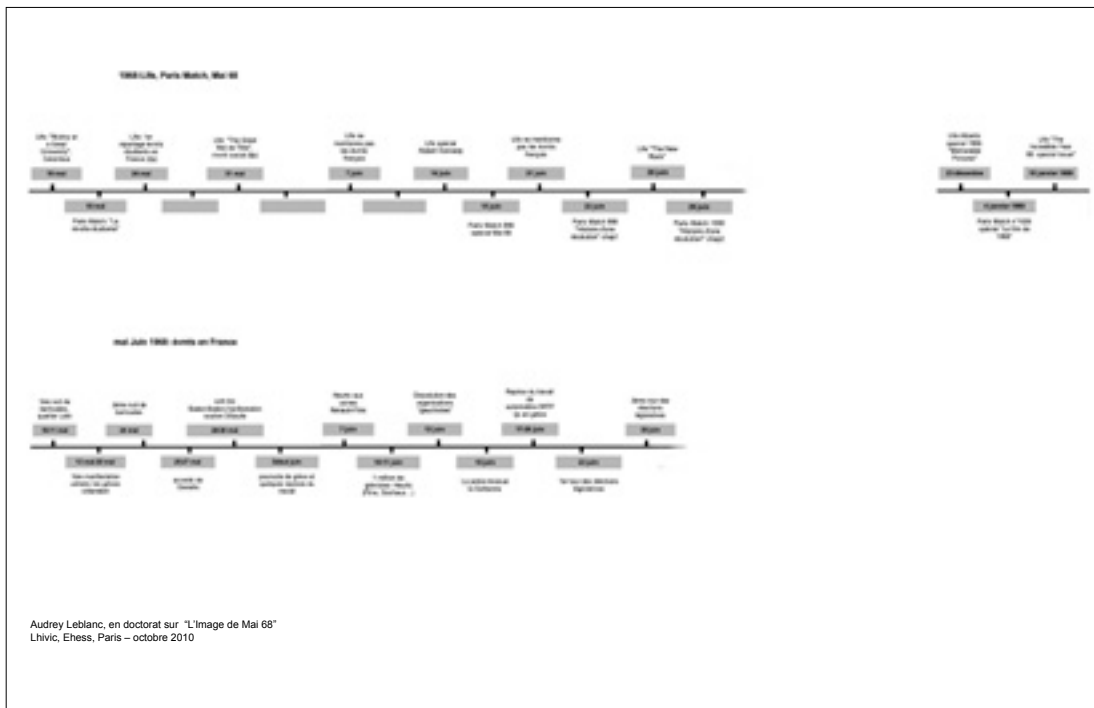
23 décembre 1968



4 janvier 1969



10 janvier 1969





Montage : la circulation des mises en page entre Paris Match et Life.



Répétition des structures visuelles narratives. Encadré jaune : Paris Match n°997 et n°998. Encadré rouge : Life Atlantic du 23 décembre 1968.

Les événements du printemps 1968 font la Une de *Paris Match* dans le numéro du 18 mai 1968. La rédaction insiste sur le début du mois de mai : affrontements du 3 mai et du 6 mai et première « nuit des barricades » les 10 et 11 mai. Puis le magazine français le plus important de l'époque⁸³ suspend sa parution pendant un mois. La situation imposée par le mouvement social a deux conséquences majeures : une interruption de publication qui, lors de la reprise, pousse la rédaction à donner à sa présentation la forme du bilan, et une impression en grande partie monochrome, en raison des grèves affectant les imprimeries. Le récit reprend là où il avait été interrompu un mois plus tôt. Le numéro du 15 juin s'inscrit ainsi dans une continuité artificiellement logique avec le précédent publié le 18 mai et déroule comme une suite logique un récit rétrospectif porté par les images. Ce récit sera répété dans les deux numéros suivants⁸⁴. Construction médiatique globale, la structure narrative visuelle proposée le 15 juin par *Match* (comme une suite de son numéro du 18 mai) est une prise de position idéologique du magazine, alors que des élections restent à venir.

De son côté, le magazine états-uniens *Life* propose un premier reportage de quatre pages dans son numéro du 24 mai ; puis consacre huit pages à ce que la rédaction titre « Le Mal de tête » du président français dans son numéro du 31 mai 1968. La France est en crise et l'issue des élections législatives⁸⁵ est incertaine : la rédaction de *Life* prend acte de ces incertitudes dans ses reportages. Mais Robert Kennedy, qui brigue la présidence des États-Unis, est assassiné dans la nuit du 5 juin et le magazine états-unien ne parlera dès lors plus des événements français, donnant la primeur à cette information nationale⁸⁶.

Paris Match comme *Life* publie un numéro spécial de fin d'année – bilan en images de l'année 1968. Les rédactions des deux magazines reviennent alors sur les événements du printemps en France : *Life Atlantic* du 23 décembre 1968 titre « The Memorable Pictures of an Incredible Year, special double

83 Aussi bien en termes de lectorat, trois fois supérieur à celui de ses concurrents directs que sont *L'Express* et *Le Nouvel Observateur*, qu'en termes de reconnaissance et place dans le milieu professionnel du photojournalisme. Cf. partie I, chapitre 3.

84 *Paris Match* n°999 et n°1000 des 22 et 29 juin : « Histoire d'une révolution 1 puis 2 ». Cf. Partie II chapitre 5.

85 les 23 et 30 juin 1968.

86 Le numéro de *Life* du 14 juin est spécialement consacré à Robert Kennedy, dont une photographie fait la couverture.

Une synthèse de la structure narrative visuelle
 le n° spécial de *Match* « Le film de 1968 »
 4 janvier 1969



p. 38-39 : « Possible et certain, la France ébranlée devait fuir »



p. 32-33 : « De Gaulle s'interroge sur son destin... »



p. 34-35 : « ... mais la France répond à son appel »

Une autre synthèse de la structure narrative visuelle
Life « The Incredible Year 68: special issue », 10 janvier 1969



p. 38-39



p. 40-41

Structure visuelle narrative répétée et synthétisée dans *Paris Match* du 4 janvier 1969 ; puis dans *Life* du 10 janvier 1969.

issue » ; *Paris Match* du 4 janvier 1969 déroule « Le film de 1968 année d'angoisse année de prodiges » ; *Life* du 10 janvier 1969 revient sur « The Incredible Year 68', special issue ».

Le reportage alors proposé dans *Life Atlantic* « The Memorable Pictures of an Incredible Year, special double issue » du 23 décembre a évolué vers une forme médiatique – images, textes et maquette – nettement caractérisée par des emprunts à la proposition du *Paris Match* du 15 juin 1968. Tout en recyclant une partie du matériel du mois de mai, la rédaction reprend de nombreuses photographies, des mises en pages et jusqu'à la succession de pages du n°998 de son homologue français ; reproduisant, ce faisant, le premier récit rétrospectif et commémoratif construit par la rédaction de *Paris Match* sur les événements de mai-juin 1968 (figures p. 622).

a. Recycler des mises en page

Nous l'avons vu, les rédactions reprennent volontiers leurs propres mises en pages. Ainsi, dans le numéro spécial de fin d'année 1968, la rédaction de *Life* reprend sa propre médiatisation contemporaine des événements en réutilisant des mises en page construites dans ses numéros du 24 mai et du 31 mai. Les mises en page construites par la rédaction au moment des événements sont recyclées⁸⁷.

Mais ce recyclage existe aussi pour des mises en page qui circulent d'un magazine à l'autre. Le numéro de *Life* du 23 décembre montre des doubles pages construites en utilisant les mêmes photographies que celles publiées par *Paris Match* au moment des événements et en les organisant, de plus, sur le même espace (ici une double page) pour raconter le même récit de la paralysie de la société générée par les grèves. À une exagération près pour le numéro de *Life* qui, par le seul truchement de la légende, étend le récit ainsi élaboré de Paris à l'ensemble de l'Europe. Porté par les mêmes images, « *Un Paris insolite. Queues pour l'essence et l'argent. Rayons vides, montagnes d'ordures*⁸⁸ » devient « *A paralysis threatens all Europe*⁸⁹ ». L'écart narratif confirme, ici de nouveau, que le récit sur les événements n'est pas transmis

87 Cf. Partie II chapitre 5, les portraits de de Gaulle remplaçant une mèche de cheveux.

88 *Paris Match* n°998 du 15 juin 1968.

89 *Life Atlantic Special double issue* du 23 décembre 1968 ; littéralement « Une paralysie qui menace toute l'Europe ».

par la seule image « documentaire » ou « archive » mais par l'ensemble du dispositif éditorial – texte-image-maquette – au sein duquel elle prend place.

La succession des pages dans un même reportage participe à la construction d'une structure narrative visuelle qui donne leur sens aux photographies mobilisées, inscrites dans ce dispositif⁹⁰. Élaborées au moment des événements, ces formes médiatiques sont recyclées.

b. Répétition des structures narratives et circularité des récits

En s'appuyant sur les mêmes fonds iconographiques, la rédaction de *Life* reprend aussi les propositions du *Paris Match* du 18 mai pour ce qui concerne les événements qui se sont déroulés entre début mai et la manifestation unitaire du 13⁹¹. Puis, elle reprend celles du n°998 du 15 juin pour la fin du mois mai. Dans le courant des événements au 31 mai, *Life* traitait le printemps 1968 français en prenant en compte sa dimension sociale et s'interrogeait sur l'incertitude de son issue. Elle en propose, au contraire en décembre, un récit médiatique fermé, qui répète la structure narrative visuelle proposée par *Paris Match* en juin⁹². Or la construction médiatique du magazine français limite les événements au mois de mai, les concentre principalement à Paris et propose une suite logique d'épisodes selon un ordre signifiant élaboré par la rédaction⁹³. La manifestation du 30 mai, notamment, – réaction inquiète devant l'incertitude et l'ampleur des événements – est relue à l'aune de la confirmation du Général par les élections législatives de fin juin. Cette logique narrative est le signe d'une prise de position idéologique du magazine français lorsque la rédaction la propose le 15 juin car les élections restent à venir. Elle est répétée dans les numéros 999 et 1000 de la fin du mois de juin, une fois le résultat des élections connu, confirmant cette lecture *a posteriori* de la manifestation du 30 mai comme une suite logique du retour du président de Baden-Baden et

90 Cf. Partie II chapitre 5.

91 *Paris Match* n°997.

92 La figuration du pouvoir préoccupé, le duel, la contestation, la paralysie de la société et le retour de de Gaulle porté par la photographie d'Henri Bureau.

93 Un duel entre les jeunes et les policiers avec le motif privilégié de la barricade ; le principe de la manifestation et/ou de la contestation ; la France paralysée par les grèves ; la figure d'un pouvoir préoccupé ; le retour du Général de Gaulle de Baden-Baden, image d'un retour du président aux manettes du pouvoir ; la confirmation de la reprise en main du président par une photographie de la masse de drapeaux tricolores (plein cadre) lors de la manifestation organisée le 30 mai sur les Champs Élysées en soutien au général, après l'annonce d'élections législatives à venir. Cf. Partie II chapitre 5.



Montage : mises en page identique de l'invasion de Prague par les chars russes dans Paris Match et dans Life.

Montage : mises en page recyclées. Le Monde 2 en 2008 reprend Life 1968.

le signe précurseur de sa reprise en main de l'état.

En décembre 1968, *Life* reprend ce récit du duel, de la contestation, du pouvoir préoccupé, de la paralysie de la société et du retour de de Gaulle. Mais aussi, alors que d'une façon générale, la rédaction traite ses reportages en mêlant noir et blanc et couleur, le numéro du 23 décembre de *Life* affiche une proposition exclusivement noir et blanc pour ce reportage. Le traitement monochrome de *Paris Match* imposé par les grèves dans les imprimeries en France en juin est mimétiquement reconduit. L'emprunt médiatique confirme ainsi le travail de mise en forme de l'information⁹⁴ et ce numéro spécial de fin d'année du magazine états-unien ne médiatise pas tant les événements du printemps 1968 en France qu'il n'en répète la médiatisation qu'en a construit *Paris Match* dans son numéro du 15 juin 1968. Ce faisant, il confirme cette élaboration comme la forme médiatique des événements du printemps français.

Cette structure narrative visuelle, ainsi élaborée et confirmée, se répète sous des formes de plus en plus synthétiques dans les deux autres numéros de fin d'année 1968, confirmant cette forme médiatique simplifiée des événements (figures p. 624).

Dans son numéro du 5 janvier 1969, *Paris Match* consacre une double page à la plupart des sujets mentionnés dans ce numéro bilan de l'année 1968. « Mai. Les événements en France » ont droit, quant à eux, à trois doubles pages⁹⁵ (confirmant l'importance accordée à ces événements par la rédaction) qui répètent en le synthétisant encore davantage le récit proposé au cours des événements⁹⁶. Toutes les photographies utilisées ont déjà été publiées par *Paris Match* au cours des événements dans les différents numéros ; leur traitement graphique est soumis aux besoins de la maquette (couleur ou noir et blanc ; cadrages). La fameuse photographie de Gilles Caron (prise le 6 mai)

94 Thierry Gervais et Gaëlle Morel, chapitre 6 de *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, Citadelles et Mazenod, codirigé par André Gunthert et Michel Poivert, Paris, 2007 : « Les Formes de l'information ».

95 *Paris Match* n°1026 du 4 janvier 1969, « Le film de 1968 année d'angoisse année de prodiges », p. 30-35. L'intervention russe en Tchécoslovaquie (p. 40-43) et les Jeux Olympiques de Mexico (p. 44-47) sont les deux autres événements qui bénéficient de deux doubles pages.

96 Contestation et manifestations ; portrait de de Gaulle préoccupé ; duel entre les étudiants et les forces de l'ordre ; retour de de Gaulle de Baden-Baden ; manifestation en soutien au Général le 30 mai.

Structure narrative visuelle par les parallèles entre événements par la succession des numéros et publications



Life du 10 mai 1968:
 "A Great University Under Siege
 Behind the barricades at Columbia during the student revolt"




p. 42-43




Paris Match du 18 mai 1968:
 "La Révolte des étudiants"




**Structure narrative visuelle par la circulation de récits entre événements
 Etudiants de Columbia et ceux de la Sorbonne**





Life 10 mai 1968: "Mutiny at a Great University" (New York's Columbia), extracts



Paris Match 998 du 15 juin 1968:
 "Dans la Sorbonne occupée on conteste jour et nuit"







Life Atlantic special 1968 23 décembre 1968:
 "Flouting authority at... Columbia and Sorbonne"

Montage : traitement médiatique parallèle entre les événements étudiants de Columbia à NYC et de la Sorbonne, Paris, 1968 par les deux magazines. Puis dans les numéros de fin d'année, mélange des iconographies et du récit.

d'un étudiant pourchassé n'est déjà plus correctement datée et vient illustrer le pavé de texte de la légende :

« Le 18 mai, la France compte 10 millions de grévistes. Toute la vie de la nation est paralysée. Les manifestations dégénèrent en émeutes ; service d'ordre et manifestants s'affrontent durement (photos en haut et à droite)⁹⁷. »

A la photographie plein cadre à bords perdus d'une masse de grévistes répond sur une double page la marée de drapeaux tricolores du 30 mai, après les troubles figurés dans la double page intermédiaire. Les titres – « Paisible et enviée, la France brusquement devient folle » puis « De Gaulle s'interroge sur son destin... » // « ... mais la France répond à son appel » – soulignent ce récit construit autour de la figure du président confrontée à une situation de crise. La succession de pages rejoue la césure autour de l'incertitude sur l'entre-deux tours des élections législatives pour mieux réaffirmer le 30 mai comme la confirmation du Général au pouvoir⁹⁸. De son côté, dans son deuxième numéro spécial 68 du 10 janvier 1969, la rédaction de *Life* répète à nouveau la même histoire sur deux doubles pages, sur lesquelles on observe les mêmes ajustements graphiques. Enfin, cette structure narrative visuelle des événements de mai-juin 1968 est reprise et répétée, de façon plus synthétique encore, dans les sommaires de ces numéros spéciaux de fin d'année 1968, construits sous la forme de diaporamas rapides.

L'observation comparée de la médiatisation d'autres événements montre des phénomènes similaires d'emprunts et de répétitions de structures narratives ; en particulier, pour des événements auxquels une portée internationale est attribuée (invasion de Prague, guerre du Vietnam, assassinat de Martin Luther King ou de Robert Kennedy,...⁹⁹) (figures p.627).

Au printemps 2008, le numéro hors série « 1968-Révolutions » du *Monde* 2 reprend plusieurs mises en pages d'anciens numéros de *Life* de l'année 1968. Les emprunts de maquette incluent une reprise d'un portrait de Janis Joplin qui permet de reconstruire un contexte culturel. Ils confirment l'élaboration

97 *Paris Match* n°1026 du 4 janvier 1969.

98 Cette construction structure les reportages du n°999 et n°1000 de la fin du mois de juin 1968. Par ailleurs, l'équivalence entre les manifestations n'a pas de sens politique : c'est une construction médiatique qui donne la primeur à une manifestation qui dénombrait 400 000 manifestants (le 30 mai) au lieu des millions de grévistes annoncés pour la première.

99 Par ce biais-là aussi, Mai 68 prend sa place dans les événements internationaux de l'histoire du photojournalisme. Cf. Partir III chapitre 7, les répétitions de mises en page et de structures narratives visuelles avec les photographies de Gilles Caron d'Israël ou du Biafra.

d'un imaginaire médiatique – voire d'une mémoire – des événements par ces mécanismes de répétition que favorisent les numéros qui célèbrent les dates anniversaires ou « commémoratifs ».

Enfin, faire un lien entre deux événements, en s'appuyant sur des images et des dispositifs qui permettent de reconstruire un contexte, participe visiblement de cette rhétorique médiatique, transversale aussi. En effet, la structure narrative visuelle observée dans les numéros de *Paris Match* et de *Life* en 1968 se joue à l'échelle de la circulation des récits entre des événements historiques plus ou moins artificiellement rapprochés (figures p. 629).

Lorsque la rédaction de *Life* traite les événements français dans son numéro du 24 mai 1968, elle construit des échos avec les récents événements étudiants de l'université de Colombus à New York, en Une du numéro du 10 mai. Les iconographies se répondent et les informations sont traitées ensemble, la rédaction faisant des liens entre les deux événements. En fin d'année, ils sont de nouveaux traités ensemble en un même reportage, jusqu'à une double page élaborée avec les images – précédemment publiées – des deux mouvements. Ce principe de rapprochement formel¹⁰⁰ d'événements qui n'ont pourtant pas nécessairement à voir entre eux d'un point de vue historique est fréquent : les assassins de Martin Luther King et de Robert Kennedy font l'objet d'une médiatisation similaire, traités ensemble et ainsi mis sur le même plan. La couverture du numéro du 21 juin 1968 – *The two accused* en Une – fait référence aux deux hommes en un parallèle explicite repris dans le numéro de fin d'année. La succession des reportages au sein d'un même numéro, de même que la succession des numéros d'un même titre, participent ainsi à la construction d'une structure narrative visuelle sur un élément. Enfin, la succession des numéros publiés par les deux magazines influe elle aussi les options éditoriales choisies dans la médiatisation des événements. Ainsi, *Paris Match* du 18 mai titre sur la révolte étudiante à Paris quand *Life* du 10 mai avait juste titré sur la « mutineries » étudiante de Columbia. Entre recyclage de matériel médiatique et rapprochement visuel induit par des formes apparemment communes, ces élaborations médiatiques perpétuent le récit et le parallèle construits à un moment donné sur ces événements historiques.

L'analyse de la médiatisation des événements français des mois de mai et juin 1968, la même année, par *Paris Match* et *Life* – deux des plus importants

100 Une façon de faire récurrente et apparemment habituelle de la presse magazine qui aime faire des liens – artificiels – entre différentes actualités par le biais de symétries ou de parallèles formels.

magazines de l'époque –, montre comment des pratiques professionnelles construisent un usage plus complexe des images dans la presse d'information. Le monochrome de Mai 68 comme marque importante de l'imaginaire médiatique construit sur les événements est un emprunt parmi d'autres, une marque médiatique parmi d'autres, éléments et principes d'une rhétorique complexe qui dépasse le cadre de la seule image ou même de la double page¹⁰¹. La circulation des images, supports de récits, induit la circulation des récits eux-mêmes voire leur circularité, leur redites et leur fixation. Ce sont des dispositifs entiers qui s'empruntent et qui circulent, dispositifs portés par les images, et au sein desquels celles-ci s'inscrivent en structure narrative visuelle ; en un mouvement plus général de recyclage du matériel médiatique. La narration des événements portée par une iconographie circule : chacune de ses répétitions lui confère davantage d'autorité et la valide, selon le mécanisme vertueux médiatique de la reprise qui avalise la proposition éditoriale à chacune de ses reprises.

Le récit, tout comme son caractère commémoratif décidé par la rédaction du magazine français à la mi-juin, sont entérinés par une première répétition médiatique commémorative au sein d'un des plus importants magazines états-uniens de l'époque. La construction rétrospective et la dimension commémorative du *Paris Match* n°998 correspondent aux caractéristiques d'un produit éditorial à succès, favorisant sa reprise. À plus forte raison, dans des formes médiatiques elles-mêmes rétrospectives – voire commémoratives – comme le sont les numéros spéciaux de bilan de fin d'année de ces magazines. La répétition de dispositifs médiatiques induit la circularité de formes narratives portées par les images et montre une élaboration de fictions médiatiques¹⁰². Ces histoires en images des événements revendiquant leur portée historique

101 dont Thierry Gervais a montré l'importance structurelle.

102 Les auteurs de l'ouvrage collectif *Mai-Juin 68* paru en 2008 souhaitent débarrasser « Mai 68 » de ses mises en intrigue récurrentes. Dans son article, « Les livres de Mai », Philippe Olivera revient, en particulier, sur ce « qui aurait constitué une « pensée critique » des années 60 » pour questionner « l'usage [de cet ensemble d'auteurs et de textes] dans l'économie du récit de Mai 68 ». Or, les mises en intrigue convoquées – pour les discuter – sont les mises en intrigue *médiatiques* des événements, jusqu'à parler de « vulgate » [selon l'expression proposée aussi par Boris Gobille]. Si l'image à proprement parlé n'est pas questionnée, cet ouvrage propose à plus d'un titre une remise en question du récit médiatique de l'événement et de ces faits historiques. Cependant, le texte portant explicitement sur le traitement du journalisme pose de nouveau la question de l'écrit et non pas de l'image, en faisant le point sur les sociétés de reporters. Il s'inscrit, en cela, dans la tradition de l'histoire culturelle des groupes ou titres propre à l'histoire de la presse. *Mai-Juin 68*, par Dominique DAMMAME, Bernard PUDAL, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI (dir.), Ivry-sur-seine, Les Éditions de l'Atelier, 2008.

élaborent *in fine* ce qu'il convient sans doute de nommer un imaginaire médiatique de ces événements.

2. Transfusion des editing dans l'espace culturel

a. Les répétitions et la circulation des légendes de l'editing

Les simplifications – voire les approximations – de l'editing en agence ou en rédaction s'accroissent dans le cadre des reeditings et des editings tardifs, lors de la revalorisation d'un fonds, par exemple. Or ces éléments narratifs¹⁰³, qui accompagnent les images, transfusent dans l'espace culturel et dans l'espace public devenant souvent leur légende.

À titre d'exemple, les archives Göksin Sipahioglu témoignent d'un editing réalisé en 1988, visiblement destiné à une valorisation du fonds auprès des rédactions presse¹⁰⁴. Il s'agit alors de pouvoir proposer, en tant qu'agence, des images des événements « Mai 68 » dont le système médiatique s'apprête à célébrer les vingt ans avec ampleur. C'est à un travail classique d'editing de fonds d'archives que l'équipe de l'agence Sipa Press s'est livrée à cette période. Le corpus d'images ainsi éditées (avec texte en leur verso), indexées et mises à disposition pour la vente cherche à satisfaire les attentes des rédactions presse dans leur ensemble afin d'être vendu. Par exemple, un tirage de l'image n°2068, associée à la manifestation de soutien à de Gaulle est légendé « Sipahioglu G. ; manif gaulliste ; mai 68 » et présente en son verso le texte tapuscrit suivant :

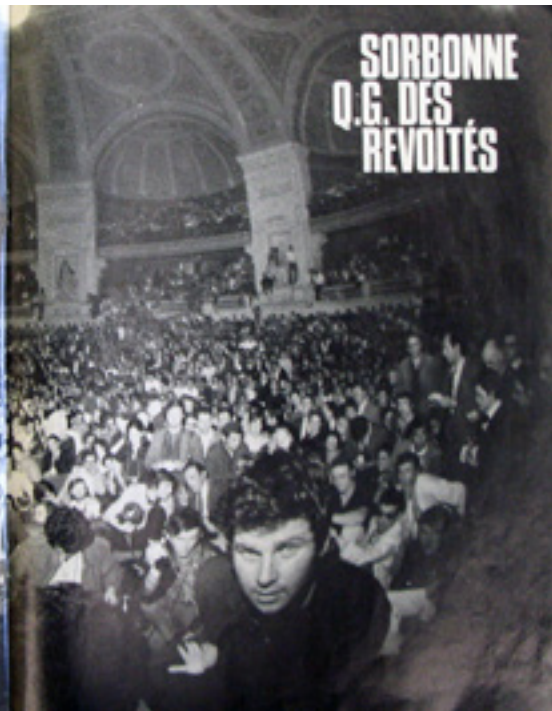
« Sipa Press Paris Mai 68

C'était il y a 20 ans : après le terrible moi [sic] de mai où flotta le gouvernement et manque de désarçonner le Général de Gaulle, une **énorme manifestation de près d'un million de personnes** sur les Champs-Élysées remit le président de la République en selle et lui fit reprendre fermement les rênes du pouvoir. Faut-il voir un parallèle avec la manifestation organisée la veille du scrutin pour J Chirac que les sondages donnent légèrement battu par François Mitterrand et qui multiplie ses efforts dans les derniers jours de sa campagne? ph: Göksin Sipahioglu / Sipa Press¹⁰⁵ »

103 Cf. Partie II chapitre 4.

104 Les publications consultées mentionnent explicitement Sipahioglu en 1988.

105 Je souligne.



Göksin Sipahioglu, Cohn-Bendit, Sorbonne, Paris Mai 68. Occurrence publiée dans L'Express du 8 au 14 avril 1988, sans crédit. Et dans Paris Match n°1026 spécial Mai 68, mai 1988.

La légende apposée par l'éditeur photo est, d'une part, approximative concernant le nombre de manifestants : établi aujourd'hui à environ 400 000 personnes, il est plus que doublé ici par le chiffre indiqué pour accompagner la photographie de l'événement. D'autre part, elle construit un parallèle entre l'image proposée à la vente par l'agence et l'actualité du moment, ici les élections présidentielles de 1988 ; principe classique de l'editing pour valoriser une photographie et lui construire un intérêt. L'agence anticipe la demande éventuelle de la rédaction presse qui a souvent recours dans le traitement d'un anniversaire au parallèle avec les événements contemporains de la publication¹⁰⁶. De fait, ces différentes traces des publications de Mai 68 en 1988 conduisent à la superposition des editings peu faciles à distinguer, qui génère à terme un écrasement des informations et la perte de leur datation. Les approximations culturelles s'additionnent, éloignant chaque fois davantage la représentation médiatique de la précision historique de l'événement. La recontextualisation et la documentation des images proposées dans la base de données de l'agence – à laquelle les rédactions presse et autres produits d'éditions font appel – sont à la charge de l'éditeur, qui n'est pas historien¹⁰⁷.

Or les légendes proposées pour la vente des images sont reprises – pour partie ou intégralement – lors de leur publication en presse ou dans l'édition. Elles se retrouvent souvent telles quelles dans les livres qui utilisent les images : les approximations se répètent, s'objectivent prenant des allures de faits. À titre d'exemple, *Paris Match* publie dans son numéro spécial Mai 68 de 1988, une photographie de Daniel Cohn-Bendit sur l'estrade du grand amphi de la Sorbonne et qui se retourne vers le photographe. L'image est très recadrée. La même photographie est publiée dans *L'Express*¹⁰⁸, sans crédit (comme sur toutes celles du reportage) et avec la mention « Mai 68 » pour date. L'indexation est répliquée comme légende de l'image de l'événement dans son occurrence éditoriale ou culturelle.

b. L'éditeur d'archives ou valoriser son fonds d'images : récit des événements fonction des images du fonds et principe du scoop

De même, l'éditeur du fonds Göksin Sipahioglu insiste sur une chronologie des événements de Mai 68 qui se poursuit jusqu'à la mi-juin. Cette chrono-

106 Cf. plus haut les éphémérides de Roger-Viollet par exemple.

107 Cf. Partie II chapitre 4, l'éditeur n'est pas historien.

108 *L'Express* du 8 au 14 avril 1988.

gie calque les corpus d'images dont l'agence dispose. Le photographe est, en effet, l'un des quelques uns à avoir pris plusieurs images de différents événements de ce mois de juin 1968. Ses photographies du 11 juin lors d'une réunion d'étudiants à la gare de l'Est à l'initiative de l'Unef ; d'une manifestation avortée qui donne lieu à de nouveaux accrochages et des barricades la nuit ; de l'évacuation du théâtre de l'Odéon le 14 juin, de l'évacuation de la Sorbonne à la mi-juin et son reportage sur le groupe des Katangais forment ainsi un corpus d'images plus ou moins spécifique au fonds Mai 68 de l'agence Sipa Press ; le reportage sur les Katangais faisant figure de scoop. C'est avec cette rhétorique que ces photographies sont mises en avant dans la sélection proposée par Férit Düzyol et, à sa suite, par l'agence. La rareté de ces images est un argument de vente solide. Les événements ne dictent pas alors leur chronologie au fonds d'images mais c'est bien plutôt le fonds d'images qui construit la chronologie défendue pour les événements dont l'agence vend des images¹⁰⁹. La logique du fonds se substitue, dans des produits culturels, à la chronologie établie des événements.

La presse, ses produits éditoriaux et l'édition sont soumis aux mêmes circuits éditoriaux concernant les images. Dès lors les informations attachées aux photographies dans leur entreprise de production que sont les agences transfusent dans l'espace culturel. Ce mécanisme est encore accentué par la confusion entre la source d'une image, sa légende et/ou indexation, et son crédit lié aux circuits d'exploitation de la photographie¹¹⁰. L'ambiguïté du statut d'image d'archive de ces photographies justifie un corpus apparemment fini d'images des événements, passant sous silence les processus de sélection, d'édition et de diffusion auxquels elles sont soumises. La circulation de ces images – dont l'autorité ressort renforcée à chacune de leur répétition – favorise la réplique de structures narratives visuelles qui portent un récit choisi des événements, dont l'emprunt d'une mise en forme noir et blanc est, par ailleurs, l'un des indices les plus évidents.

109 Cf. Partie I chapitre 3. Le livre de Philippe Johnson en 1968 qui soumet la chronologie des événements à ses photographies dans la chronologie des événements qui ouvre l'ouvrage.

110 Marie-Ève BOUILLON, Audrey LEBLANC, « Sourcer les images d'enregistrement », guide pratique n°51 « Dématérialisation et valorisation des données audiovisuelles », Archimag septembre 2014. <http://clinoeil.hypotheses.org/1596>. Laureline MEIZEL, « Le Trésor artistique de la France. Un cas exemplaire du « livre-specimen » au tournant des années 1870-1880 », Études photographiques n°30, décembre 2012. <https://etudesphotographiques.revues.org/3330>.

C. Construction culturelle : l'ambiguïté de l'archive photojournalistique au service d'une mise en forme médiatique en noir et blanc de Mai 68 et l'objectivation d'un récit historicisé des événements

«Les photos, qui servent d'aide-mémoire à chacun d'entre-nous, ne rendent pas compte de cette effervescence extraordinaire. Elles ont privilégié en noir et blanc les ballets nocturnes mêlant manifestants et policiers, figeant dans la conscience collective l'histoire d'un face-à-face dramatique avec le pouvoir politique en une sorte de préface à une guerre civile. Cette vision enferme Mai 68 dans un autre siècle, dans le cliché gauchiste d'un climat pré-insurrectionnel. Alors que les Français baignent déjà dans les couleurs éclatantes des sixties, il y a une sorte de régression du regard, une sorte d'atrophie historique qui réduit Mai 68 à une caricature de révolution politique à laquelle rêvaient les groupes gauchistes (dont j'étais), mais qui n'était pas du tout la réalité des mouvements en cours¹¹¹.»

La question d'une archive visuelle couleur ou noir et blanc de Mai 68 se pose en effet pour ce qui est de sa mémoire ; d'autant plus qu'elle joue un rôle certain dans le phénomène d'historisation des événements. Dans l'histoire du photojournalisme au XX^{ème} siècle, la valorisation du noir et blanc est une constante. Il est coutumier de voir se répéter comme une doxa le principe selon lequel les sujets graves et d'importance ne sont pas photographiés en couleur, traitement réservé aux sujets plus frivoles et mondains :

H. Bureau : des publications de photographies couleur dans *Paris Match* oui... puisque j'ai dû en publier quelques unes aussi. Mais enfin, la couleur était très très marginale par rapport au noir et blanc à l'époque.

Paris Match publiait des photographies couleur, quelques unes

111 Serge JULY, Jean-Louis MARZORATI, *La France en Mai 68*, Hoëbeke-AFP, Paris 2007.

en général. Ici, je parle de **l'actualité**, quelques unes en couleur pour ce qui est de l'actualité. Pour ce qui est du **people**, c'était autre chose, un **usage beaucoup plus répandu de la couleur**¹¹².

D'une façon générale en effet, et bien qu'implantée dans les pratiques photographiques, la couleur a souvent déclenché des réactions virulentes à son égard : vulgaire pour Walker Evans ; mépris de ses photographies en couleur pour H. Cartier-Bresson ; vives réactions de rejet à l'exposition couleur de William Eggleston au MOMA en 1976¹¹³,... À plus forte raison dans le photojournalisme qui associe pendant longtemps la valeur documentaire de ses images au traitement noir et blanc. Par ailleurs, l'archive photographique en couleur de cette période est bien moins maniable et plus fragile que celle en noir et blanc, nous l'avons vu. Le format positif des diapositives domine jusqu'en dans les années 1980¹¹⁴. Le film de 36 poses se trouve alors coupé en 36 vues uniques mises sous cache, qui se perdent et rendent difficile le maintien de la continuité de la prise de vue ; au contraire d'une planche contact noir et blanc, plus maniable et plus complète. Il impose, de plus, de réaliser des duplicatas et de créditer chacun d'eux individuellement¹¹⁵. Instable et plus vulnérable face aux manipulations multiples qu'implique son usage régulier, l'archive couleur est, par définition, moins pratique dans sa gestion et son exploitation pour les agences de photographies. Cette réalité pragmatique explique – aussi et en partie – le fait que le photojournalisme se soit construit longtemps sur une valorisation du noir et blanc, bien mieux conservé, plus facile à gérer et, par définition, davantage exploité. Cependant, devant l'évolution des pratiques, et le passage massif de l'argentique au numérique, la manière qu'a la profession de se raconter évolue. Le photojournalisme absorbe ainsi progressivement et régulièrement dans son histoire des éléments restés auparavant confidentiels. Ces éléments continuent néanmoins de relever d'un discours au contrepoint difficile¹¹⁶. Il en va ainsi des

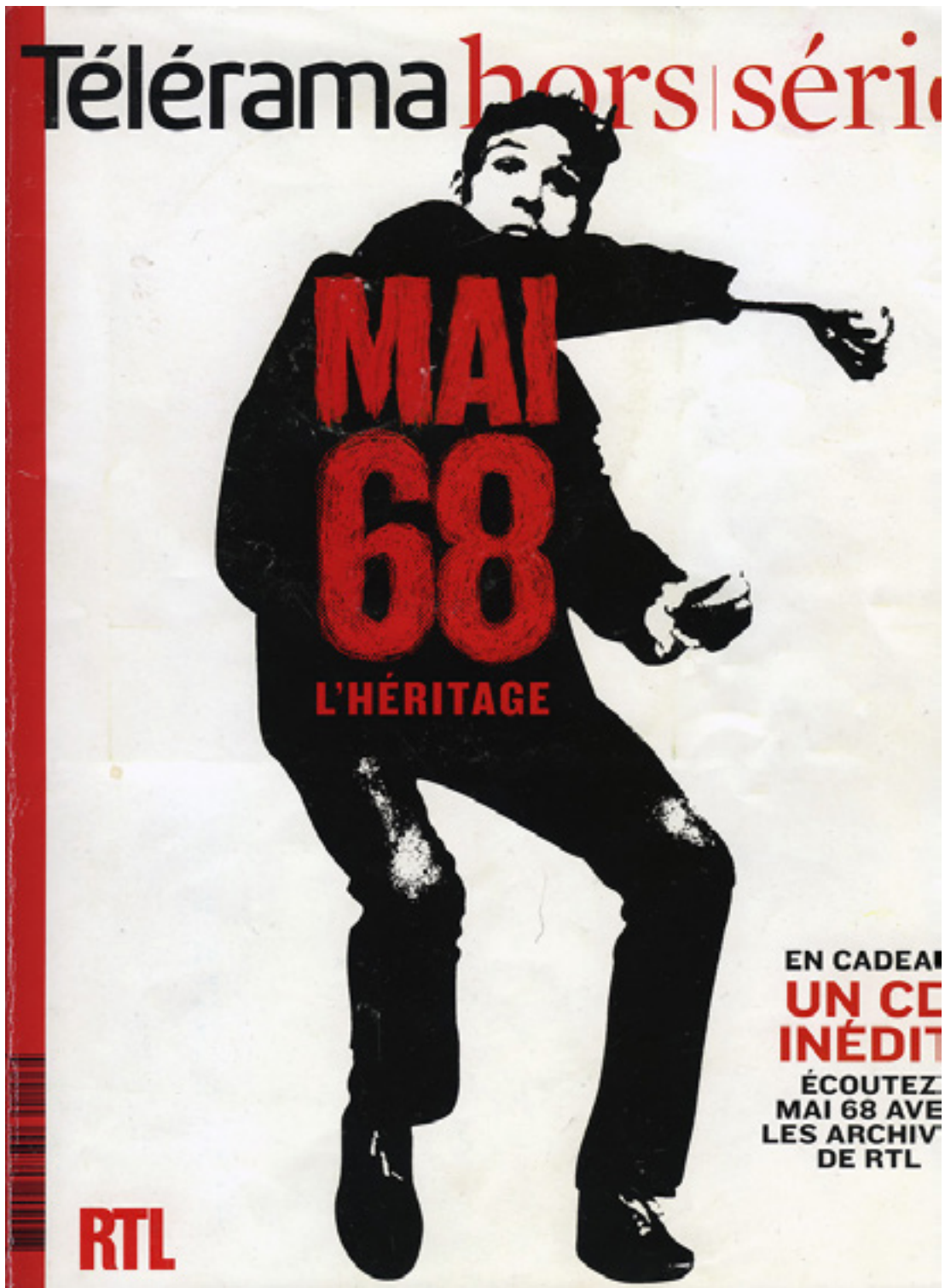
112 Entretien téléphonique avec Henri Bureau, 12 janvier 2010, reproduit en annexe.

113 Cf. Nathalie BOULOUCHE, « Couleur versus noir et blanc », *Études Photographiques*, 2005, vol. 16, p. 140-151 ; « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études Photographiques*, 2007, vol. 21, p. 106-122. Jean KEMPF, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n°105, 2005/3, p. 110-124. Kim TIMBY, « Look at those Lollipops ! Integrating Color into News Pictures », in Jason E. Hill, Vanessa R. Schwartz, *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, New York, Bloomsbury, 2015. p. 236-243.

114 Cf. partie II chapitre 4.

115 Cf. Partie II chapitre 4.

116 L'agence, acteur central du système, continue d'être ignorée dans son fonctionnement.



Télérama Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008.

planches contact éditées, des tirages de presse annotés¹¹⁷ ou de la pratique de la couleur¹¹⁸. Plusieurs récentes expositions reviennent, par exemple, sur ces affirmations en montrant des archives couleur des photographes ou de certains événements¹¹⁹.

On peut noter, enfin, que la représentation médiatique majoritairement noir et blanc (la presse quotidienne, la télévision, l'édition de livres) favorisent l'implantation d'un récit iconographique noir et blanc des événements. Cependant, en réactivant régulièrement, à date anniversaire principalement décennale, une mise en forme médiatique noir et blanc déterminée par une archive photojournalistique présentée comme exclusivement noir et blanc, la presse magazine alimente et construit une mise en forme culturelle de Mai 68, sous des airs de mémoire collective. Sous couvert d'héritage d'une mise en forme justifiée par une archive finie, elle est pleinement actrice de l'élaboration d'un imaginaire médiatique des événements.

1. L'implicite culturel d'une archive photojournalistique noir et blanc perpétué : l'exemple emblématique du hors série du magazine *Télérama* d'avril 2008 « Mai 68. L'héritage »

Un premier feuilletage (pratique de lecture induite par la forme magazine¹²⁰)

117 Kristen LUBBEN (dir.), *Magnum Contact Sheets*, New York, ICP, 2011.

118 En 2008 pour les célébrations du 40^{ème}, plusieurs photographes (Bruno Barbey,...) éditent leurs photographies couleur des événements, tout en usant de la rhétorique de l'inédit précédemment décrite.

119 Clément CHÉROUX, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013. Catalogue de l'exposition « Henri Cartier-Bresson », du 12 février au 9 juin 2014, Centre G. Pompidou, Paris. Commissaire : Clément Chéroux. Cynthia YOUNG, *Capa in Color*, New York, International Center of Photography and DelMonico Books / Prestel, 2014. Catalogue de l'exposition « Capa in color », du 31 janvier au 4 mai 2014, ICP, New York. Commissaire : Cynthia Young. <http://www.icp.org/museum/exhibitions/capa-color>. Voir aussi la mise en ligne de photographies couleur de la Farm Security Administration par The Library of Congress, sur Flickr' : <https://www.flickr.com/search/?q=Farm%20security%20Administration>. Ou encore, Sipa qui rachète *a posteriori* le fonds couleur sur Mai 68 du photographe Hubert Le Campion pour l'exploiter et multiplier ses propositions d'images à la vente.

120 Notion définie par Thierry GERVAIS, « L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914 », op. cit. André GUNTHER, « Lire autour des images », ARHV, 23 juillet 2009.

<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/07/23/1035-lire-tout-autour-des-images>.

Ici le feuilletage est aussi méthode d'analyse des usages des images photographiques dans la presse magazine. Il induit alors des manipulations – manuelles – qui permettent de regarder l'image dans son contexte et dans la matérialité de sa diffusion.

du Télérama hors-série Mai 68, publié au printemps 2008 pour la célébration du quarantième anniversaire des événements, montre que les images sont au moins aussi présentes que le texte en termes de surface et d'importance et s'inscrivent toujours dans un contexte (textes, succession des pages et hiérarchisation des informations par leur mise en forme¹²¹). L'édito ouvre sur la question des images de Mai 68 et les termes mobilisés pour en parler soulignent la puissance supposée de l'image photographique et ses effets sur l'imaginaire, faisant appel au registre du « symbole », de « l'icône » :

« Quarante ans. Les imaginaires ont un peu vieilli. Icônes d'un temps dont on a oublié la rigueur. Icônes d'une aspiration à la liberté dont, peut-être, nous avons perdu le parfum. Le sourire de Daniel Cohn-Bendit ne saurait à lui seul exprimer tout Mai 68. Mais s'il nous plaît de le retenir comme symbole, c'est qu'on y lit, face à la rigidité des ordres, non ce sérieux ascétique et exalté propre aux meneurs de révolutions, mais simplement le plaisir et la joie¹²². »

Les formes visuelles des événements ne sont, en effet, pas questionnées au-delà de ce registre dans ce numéro. Support de souvenirs ou reprenant les repères proposés par le milieu professionnel pour ce qui est des photographies de presse, les représentations médiatiques ou cinématographiques de Mai 68 ne donnent lieu à aucun autre commentaire.

a. Les représentations de Mai 68 à l'aune de la doxa photojournalistique

Le hors-série s'ouvre sous le parrainage de Patrick Rotman, l'une des autorités très médiatisées de l'histoire de Mai 68 depuis la publication de son livre en deux volumes, coécrit avec Hervé Hamon, Génération¹²³. Particulièrement prolifique en 2008 pour le quarantième anniversaire, il signe 68, « documentaire événement » diffusé en première partie de soirée sur France 2¹²⁴ puis édité en DVD¹²⁵ et leur consacre deux nouveaux livres : Mai 68 Raconté à ceux

121 André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), À Perte de vue. Les Nouveaux paradigmes du visuel, Paris, Presses du Réel, 2013. Disponible sur : http://culturevisuelle.org/icones/2609.

122 Télérama hors-série, avril 2008, « Mai 68. L'héritage ».

123 Hervé HAMON, Patrick ROTMAN, Génération, 1. Les Années de rêve, Paris, Le Seuil, 1987 ; tome 2, Les Années de poudre, 1988.

124 Diffusé sur France 2, le 8 avril 2008 en première partie de soirée.

125 Patrick ROTMAN, 68, DVD édité par France Télévisions en 2008.

qui ne l'ont pas vécu¹²⁶ et *Les Années 68*¹²⁷.

Ce n'est pourtant pas pour ses réalisations (audio)visuelles des événements qu'il est interpellé par la rédaction de *Télérama* mais pour commenter trois photographies en noir et blanc de Gilles Caron (publiées en double page, à bords perdus) qui ouvrent le numéro sous l'égide du souvenir personnel :

« Gilles Caron par Patrick Rotman. Ces images entrées dans la légende concentrent le récit. Trois photos, prises par le même photographe, Gilles Caron, le même jour, le 6 mai 1968, dans le même quartier, autour de la Sorbonne, représentant les mêmes acteurs : des étudiants face aux forces de l'ordre. L'historien Patrick Rotman fait parler ces images chargées de symboles.

[...] « Je suis sur cette photo, ici, à ce carrefour, ce soir-là, à la lisière du cadre »¹²⁸. »

La référence aux photographies souligne leur puissance symbolique, leur valeur de témoignage et servent de supports aux souvenirs de celui qui a vécu l'Histoire. La brève bibliographie qui clôt¹²⁹ le numéro mentionne, de son côté, quelques compilations thématiques ou éditions proposées par les agences photographiques de presse ou du photojournalisme les plus célèbres (agence Magnum, Bruno Barbey, Raymond Depardon, ou le photopoche Gilles Caron,...) et relaie ainsi l'histoire de la photographie de presse telle qu'elle est racontée par la profession. Enfin, les trois photographies qui ouvrent le magazine (en double page) sont signées de Gilles Caron, dont les images ponctuent l'ensemble du numéro. Créditées avec soin du nom du photographe et de l'agence qui le diffuse en 2008¹³⁰, leurs mises en pages (souvent en pleine page) les valorisent et c'est l'une d'elles qui referme le hors-série. L'importance accordée à ce photographe rejoint ainsi l'un des poncifs de la représentation photojournalistique de Mai 68 : Gilles Caron est *LE* photographe de Mai 68¹³¹.

En 2008, d'autres réflexions ont été menées sur les images de Mai 68 et ques-

126 Patrick ROTMAN, *Mai 68 Raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu*, Paris, Seuil, 2008.

127 Charlotte et Patrick ROTMAN, *Les Années 68*, Paris, Editions du Seuil. Images, 2008.

128 *Télérama* hors-série, avril 2008, « Mai 68. L'héritage ».

129 *Ibid.*, p. 98.

130 « Gilles Caron/Contact Press images ».

131 Cf. Partie III chapitre 7.



tionnent les représentations des événements. Travaux principalement universitaires et scientifiques (d'historiens, d'historiens des médias, de sociologues,...)¹³² – dont certains menés par des auteurs sollicités pour l'écriture des articles du hors-série de *Télérama* (Michelle Zancarini-Fournel ou Boris Gobille, par exemple). Ils ne nourrissent cependant pas ce numéro et n'apparaissent pas comme ressources dans la bibliographie proposée en dernières pages. Ces recherches récentes déplacent les limites du corpus visuel et reviennent sur la mise en images des événements. Consacrées à des fonds (audio)visuels de grands médias, elles ont été relayées dans le milieu universitaire (colloques, publications) et ont souvent été soutenues par des centres d'archives et/ou l'Institut National de l'Audiovisuel. L'INA propose, de plus, un portail Mai 68¹³³ sur son site et recense une grande partie du matériel audiovisuel sur les événements en le mettant à la disposition du public et des étudiants/chercheurs. La rédaction de *Télérama* ne signale pas ces différentes ressources. En plaçant son hors-série sous l'égide des photographies les plus connues de Mai 68, le numéro perpétue, au contraire, des habitudes de lecture quant aux images dans un magazine et confirme une réception conditionnée de la publication.

b. Des habitudes culturelles de lecture et le présupposé documentaire comme implicites

• Déséquilibre de traitement entre les textes et les images : créditer n'est pas sourcer

La coexistence du texte et de l'image caractérisant la presse magazine, les images occupent une grande partie des pages du magazine, toujours intégrées dans un dispositif éditorial qui leur donne sens¹³⁴. Leur impact dans le champ symbolique et sur l'imaginaire est volontiers souligné. Mais si le texte et l'image ont part égale dans la conception du magazine (équivalence matérielle, impact sur l'imaginaire), il n'en va pas de même de leur traitement éditorial. Du côté de la rédaction, l'usage des images ne fait pas l'objet de la même précision éditoriale que le texte et, de son côté, le lecteur ne leur applique pas les réflexes qu'il considère pourtant comme minimum dans l'appréhension d'un texte.

132 Cf. Partie I chapitre 2.

133 Hyperlien aujourd'hui inactif.

134 23 pages sur 98 sont composées uniquement de texte : les trois quarts du numéro associent des images et du texte.

En effet, les articles et autres textes sont soigneusement sourcés et signés. L'auteur voit son intervention dans le magazine expliquée par la rédaction qui justifie les raisons de la présence de sa signature dans le numéro. Un pavé de texte très visible en fin d'article précise le nom, la profession (en majorité des universitaires de diverses disciplines, ici), la relation entre le sujet traité et l'auteur, la liste des ouvrages publiés... Autant d'éléments qui documentent son statut et confèrent le poids de l'autorité intellectuelle aux textes qui, ainsi sourcés, sont légitimés¹³⁵.

Or le crédit photographique appliqué aux images publiées ne saurait remplir un rôle documentaire équivalent quant à leur provenance. Peu lisibles, en bord de cadre voire de pages (souvent coincés dans la tranche) et peu compréhensibles, les crédits photographiques n'indiquent pas systématiquement l'auteur du cliché, la date et le lieu de prise de vue. En petits et en bordure, ils mentionnent, de plus, des éléments d'information qui renvoient aux diffuseurs ou aux exploitants de l'image et sont, de fait, principalement connus du milieu professionnel¹³⁶. Sans ces savoirs, comment décrypter que la mention « Getty » indique une banque d'images ; « Myop », un collectif qui a encore l'habitude d'envoyer des photographes sur des sujets ; « Tendance Floue », un collectif de photographes aux démarches plus « artistiques » qui assument plus volontiers une utilisation illustrative de leurs images (avec nom de l'auteur dans le crédit) ? Les rachats successifs des agences photographiques¹³⁷, liés à l'histoire de celles-ci, ne sont pas non plus systématiquement clarifiés et l'origine de l'image s'en trouve diluée. Au contraire du pavé de texte dont l'objectif est d'expliquer la présence de tel auteur ou de tel texte dans la conception du magazine, le crédit photographique remplit d'abord un rôle d'ordre commercial : il indique le bénéficiaire de la vente de l'image publiée, achetée par la rédaction. L'origine de l'image elle-même reste souvent floue et son choix n'est pas justifié par la rédaction.

Qualifiées de puissantes et utilisées comme l'un des ressorts médiatiques fon-

135 Par exemple : « Boris Gobille est maître de conférences en sciences politiques à l'ENS-Lyon. Spécialiste de Mai 68, il a récemment publié *Mai 68* (La Découverte, coll. « Repères », 2008) ; *Mai-Juin 68*, dirigé avec Dominique Damamme, Frédéric Matonti et Bernard Pudal (L'Atelier, 2008) ».

136 Au mieux, des noms de photographes parfois connus du grand public (Gilles Caron/Contact Presse Images ; Marc Riboud ; Henri-Cartier Bresson/Magnum Photos ; Janine Niepce ; Claude Dityvon ;...). Mais aussi des crédits généraux, plus ou moins obscures : AFP ; « Hervé Cloaguen/Rapho » ; « Guépard » ; « Jean-François Robert in « Face public »/Corbis outline » ; DR...

137 Par exemple, Apis, rachetée par Sygma, rachetée par Corbis.

damentaux du magazine, les images sont donc bien peu interrogées pour elles-mêmes. Une forme de contrat de lecture implicite – qui repose sur une conception consensuelle de l’usage de la photographie dans la presse d’information comme document¹³⁸ – compense *a priori* l’existence de ces informations.

Dans le cadre d’un événement historique passé, les photographies mobilisées dans la publication bénéficient ainsi de leur lecture spontanée comme archives des événements, dont le corpus serait, par définition, fini justifiant ainsi la publication régulière des mêmes images.

- *L’Implicite documentaire au service de l’usage illustratif des photographies*

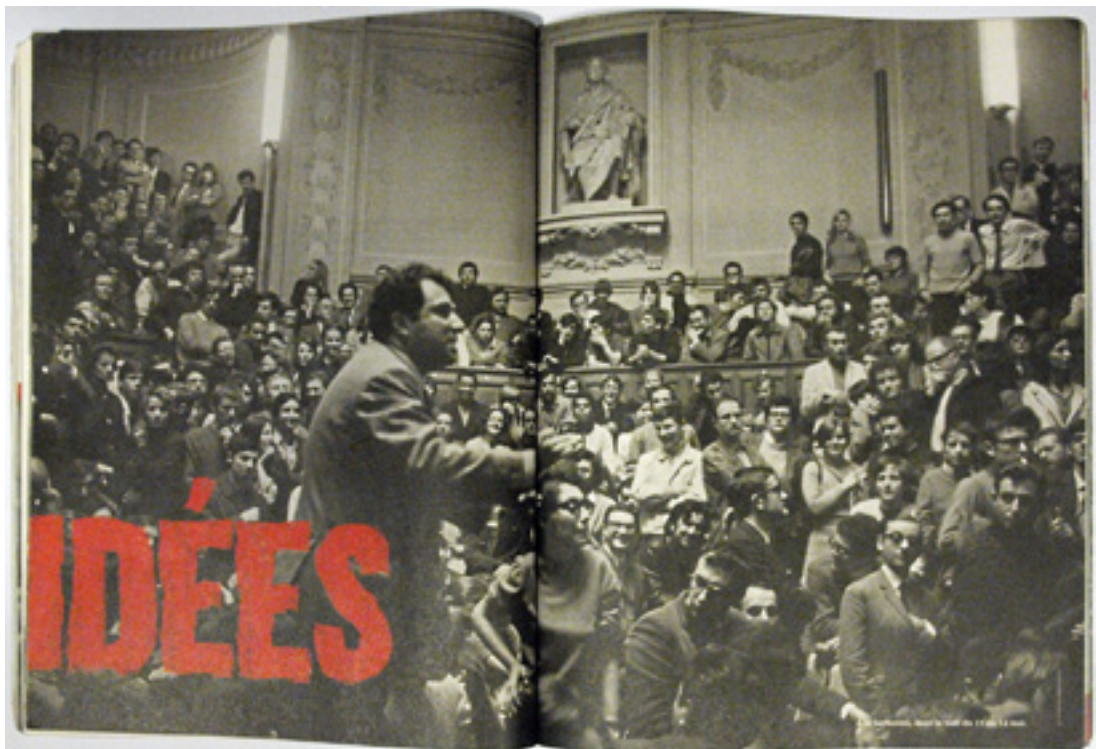
De fait, pour le lecteur, les images du hors-série datent du printemps 1968 : d’une part parce qu’il suppose que dans un hors-série consacré aux événements de Mai 68, il va voir des photographies contemporaines des événements, c’est-à-dire des images d’archive et, d’autre part et surtout, parce que la construction globale du numéro favorise une telle lecture. Les images publiées sont des images connues, portées par une esthétique du photoreportage qui mobilise l’idée d’une photographie documentaire de l’événement et construisent une représentation – et un imaginaire – de Mai 68 exclusivement en noir et blanc.

L’observation de l’usage fait des photographies, en portant notamment attention à leurs crédits, confirme pourtant combien elles sont mobilisées au service du récit de Mai 68 raconté par la rédaction de *Télérama* : un mouvement révolutionnaire pour les mœurs, posé dès l’ouverture du magazine par les trois doubles pages des photographies de Gilles Caron. Le mouvement social, la mobilisation ouvrière ou les revendications politiques en font bien moins partie. Quand l’image ne remplit pas un rôle d’illustration pure, l’implicite documentaire de la photographie est mis au service de son usage illustratif, en des pratiques éditoriales courantes, rencontrées et décrites précédemment¹³⁹.

Après un premier chapitre qui demande « Que s’est-il passé en mai 68 ? », le magazine s’organise, en effet, en six grands chapitres thématiques, titrés par un mot générique écrit sur fond d’une photographie publiée en double page à bords perdus : « Ecole », « Mœurs », « Travail », « Ecologie », « Idées », « Politique ». Pour chacune, le mot choisi oriente la lecture de l’image. Le

138 Cf. Partie I chapitre 1.

139 Cf. Partie II chapitre 5.



chapitre « Travail » s'ouvre sur une photographie qui représente un hangar d'usine quasiment vide où des banderoles de revendications sont déposées. La double page associe le travail au monde ouvrier et en donne une vision désolée, voire sinistrée. Le chapitre « Idées » s'ouvre lui sur une photographie qui représente un amphithéâtre de la Sorbonne bondé d'étudiants : le monde des « idées », foisonnant, est ainsi associé à l'université, aux étudiants et à l'enseignement.

Inverser les légendes sur ces deux images fonctionnerait tout autant en terme de récit et c'est alors deux autres histoires que ces doubles pages raconteraient : des idées dans les usines et le travail à l'université. De même, modifier les images choisies pour ces associations porterait aussi un troisième récit des événements : une photographie qui montrerait l'organisation des grévistes pour l'occupation à temps plein des usines (planning des rotations, installation de crèches ou cantines, etc.) sous le mot « idées », par exemple, raconterait le caractère inventif et l'organisation des grévistes pour poursuivre le mouvement. Associer ainsi les « idées » au monde étudiant et à l'université dans le cadre de ce mouvement donne une place plus importante à sa dimension étudiante qu'à sa dimension ouvrière ; et, par le choix des images, les revendications du mouvement ouvrier apparaissent comme fragiles (dans l'image, le hangar est presque vide et les banderoles semblent abandonnées), loin de nouvelles idées sociales et politiques.

D'autres photographies accompagnent le texte d'un article consacré au film documentaire de Christian Rouaud sur la mobilisation originale – héritage de mai 68 ? – des ouvriers de l'usine Lip, à l'annonce d'un plan de licenciement en 1973. Si le lecteur peut supposer que ces images sont issues du film documentaire dont il est question, la lecture volontaire des crédits révèle que la plus grande photographie est créditée « Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos » et les autres DR, sans autre mention quant à leur origine. Elles n'ont pas de lien documentaire avec le film auquel est consacré le texte et sont là à titre d'illustrations. De même, des portraits de personnalités culturelles attachées à cette période écrasent les temporalités, générant une ambiguïté quant à leur participation effective aux mouvements de Mai 68. Une photographie d'Hélène Cixous devant un tableau chargé de signes, en plein cours, joue ainsi sur la confusion avec les amphithéâtres, lieux de débats agités de Mai 68. Ou encore, les deux photographies, publiées à bords perdues, qui ferment ce numéro hors série résonnent comme l'illustration d'un point final malheu-





Télérama Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008, p. 96-97 et p. 98-99
 Puis publicité p.2-3 ; publicité 4ème de couverture.

reux aux événements : un homme seul, la nuit, contemplant les flammes des barricades par Claude Dityvon et, lui faisant suite dans la pagination, celle par Gilles Caron d'une rue déserte après des échauffourées dont il reste quelques traces et un drapeau, au petit matin¹⁴⁰. Ainsi publiées, ces images semblent dire : « voilà ce qu'il reste de Mai 68... ».

c. Le malentendu de l'image document mobilisée comme archive ou la construction culturelle de l'image de Mai 68

Au-delà de ces pratiques, le numéro hors série affiche une maquette extrêmement soignée noir et blanc et rouge, en une mise en forme médiatique globale assumée jusque dans le choix des publicités qui ne rompent pas cet univers chromatique et se fondent dans l'ensemble, presque inaperçues.

Convoquant aussi bien l'univers du reportage en noir et blanc que celui de l'archive historique, cette mise en forme génère une perception première de lecture en jouant volontairement sur des ambiguïtés que l'attention aux crédits (même succincts) met en évidence. Elle *construit et induit* l'appréhension uniforme des images publiées comme des photographies d'archive alors même que plusieurs d'entre elles, nous l'avons dit, ne datent pas du printemps 1968. Mobilisée dans le contexte de cette publication, la photographie, en pleine page, d'Henri Cartier-Bresson d'une dame regardant d'un air pincé et contrarié une belle jeune femme en mini-jupe à la terrasse d'un café parisien participe à l'élaboration d'un imaginaire de Mai 68 et « fait Mai 68 ». Prise en 1969¹⁴¹, elle n'est pas datée dans le crédit, un choix de la rédaction qui lui permet d'entretenir une certaine représentation médiatique des événements et de porter à nouveau une image construite de Mai 68 qui concentre l'attention sur l'évolution des mœurs.

De même, lorsqu'elle utilise une photographie en noir et blanc d'un étudiant aux prises avec les forces de l'ordre, prise au format 6×6 lors d'une manifestation anti-CPE en 2006 par Phillippe Lopparelli (photographe du collectif Tendance Floue) : maquettée, la photographie est bien datée et créditée avec soin mais de façon si peu visible qu'elle est noyée dans une mise en page générale et le feuilletage du magazine conduit à l'associer formellement à une photographie de Mai 68 en une ambiguïté construite par la rédaction.

140 Initialement horizontale, la photographie est recadrée pour les besoins de la maquette.

141 Cf. base de données Magnum :

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOMP692Z0&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2S5RYDWMY2P3&PN=24&CT=Search. [hyperlien aujourd'hui inactif].



Car l'uniformisation en noir et blanc des images proposées relève d'une décision éditoriale. Dans un discret petit encart accompagnant le sommaire, la rédaction remercie les photographes, contemporains de sa publication, « Flore-Aël Surun, de Tendance Floue, Jürgen Netzger, Jean-François Robert et Lars Tunbjork de l'agence Vu¹⁴² pour [leur] avoir permis de publier leur travail en noir et blanc ». Non pas être imposé par un corpus initial de photographies constituant les archives de l'événement, le noir et blanc de l'iconographie est choisi par la rédaction qui mobilise, reconstruit et entretient ainsi l'imaginaire aujourd'hui associé à Mai 68, « l'image » construite de « Mai 68 » tout en jouant sur l'ambiguïté des ressources et de l'archive photographiques. Le fait d'ouvrir le hors-série sur des images extrêmement connues de Mai 68 conditionne une telle réception. Le choix éditorial est formulé mais peu lisiblement et il faut porter une attention soutenue à la conception du magazine et aux images (ce qui ne fait pas partie de nos habitudes culturelles de lecteurs) pour voir cet encadré.

Les auteurs sollicités pour rédiger les articles du numéro sont essentiellement des universitaires qui renouvellent en 2008 certaines approches sur Mai 68 – en particulier, les approches historique, sociologique voire philosophique : les gens de lettres correspondent à de nouvelles autorités sur Mai 68 (jeune génération ou éditions/pensées récentes sur les événements)¹⁴³. A cette volonté de transmettre le renouveau des approches universitaires et intellectuelles, répond une iconographie de la répétition¹⁴⁴, justifiée implicitement par une confusion construite sur le document et l'archive photographiques. S'il est reconnu au texte la possibilité d'un parti-pris, l'image photographique relève quant à elle a priori du document et est mobilisée, par principe, comme archive de l'événement : elle n'appelle pas d'interrogation quant à sa présence dans une publication portant sur l'événement qu'elle représente. Elle fait ainsi l'économie apparente de la question du choix. Mais, les images comme les textes sont l'objet d'intentions et de choix éditoriaux. Intégrées à un dispositif graphique sans lien immédiat avec l'historicité des événements eux-mêmes,

142 <http://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=80>.

143 A titre d'exemples, nous pouvons nommer Boris Gobille et Isabelle Sommier en Sciences Politiques ; Michelle Zancarini-Fournel, historienne ; Serge Audier, philosophe ; Pierre Encrevé, linguiste ;...

144 Les photographies sont celles que l'on (re)connaît. L'effet de reconnaissance guide, éventuellement, le lecteur vers l'origine des photographies. Au mieux, celui-ci consulte alors le crédit des images pour vérifier qu'il a reconnu le bon photographe ou la bonne photographie.



Télérama Hors série « Mai 68 l'héritage » Printemps 2008, p. 67-68. Photographie originale de Lars Tunbjork / Agence Vu. Encart au sommaire avec remerciements des photographes pour une mise en forme noir et blanc.

elles sont utilisées à titre illustratif, mises au service de l'élaboration d'un imaginaire des événements. Cet exemple du hors série de *Télérama* montre, en effet, qu'au-delà d'un usage illustratif porté par une perception commune documentaire des photographies, les produits éditoriaux eux-mêmes usent de cette confusion et l'alimentent. Le principe d'une archive visuelle finie perpétue ainsi l'illusion documentaire. L'iconographie qui semble figée et répétitive ne l'est pas pour des raisons historiques – il n'existerait que ces images-là de Mai 68 – mais pour des raisons médiatiques. En jouant sur les effets de réception du magazine par une maquette extrêmement travaillée, la rédaction de *Télérama* participe – au-delà du choix de récit porté – à la construction culturelle globale des événements de Mai 68.

2. La pratique de la couleur frappée du sceau de l'inédit par le discours professionnel. Mai 68 en noir et blanc en 2008 : la couleur inédite en 1968

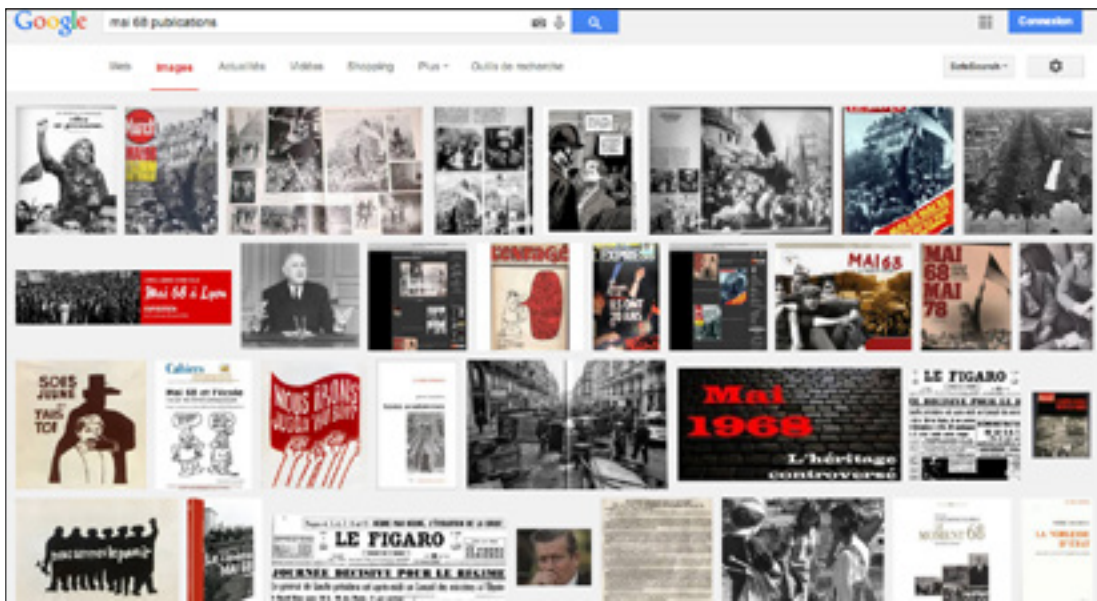
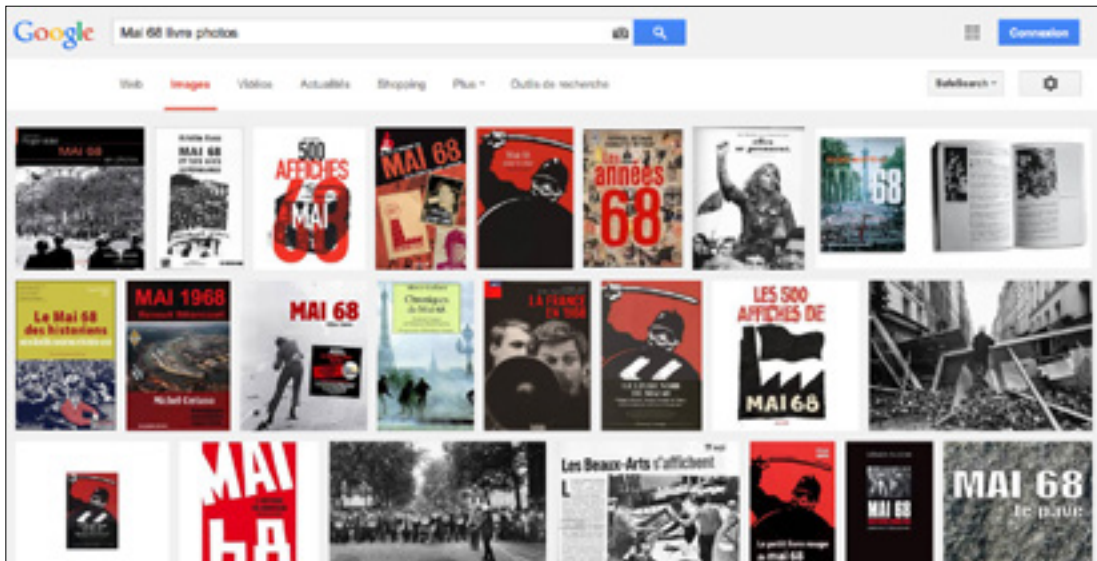
Le noir et blanc construit la représentation dominante et visible de ce moment historique dans la presse magazine. Comme l'ont permis de le constater les différents dossiers et numéros spéciaux célébrant, en 2008, les quarante ans des événements : la mémoire visuelle de Mai 68 s'écrit en noir et blanc (figures p. 656).

a. Des photographies d'époque publiées majoritairement noir et blanc

En 1968, nous l'avons vu, *L'Express* affiche une photographie couleur en Une, *Le Nouvel Observateur* une Une colorisée et, pour les deux magazines, des photographies en noir et blanc en pages intérieures quand *Paris Match* propose, de son côté, une large iconographie couleur des événements¹⁴⁵. Pourtant, les publications magazine des décennies suivantes retiennent principalement des photographies en noir et blanc du printemps 1968. Dans ces trois magazines, les photographies publiées en 1978 à l'occasion des dix ans des événements sont toutes en noir et blanc. C'est à peine moins vrai en 1988 et en 1998 avec quelques rares et très ponctuelles photographies d'archive en couleur publiées¹⁴⁶. Les quarante ans de Mai 68 ne font pas exception : les

145 à l'exception du n°998 très particulier du 15 juin 1968. Cf. partie II, chapitre 3.

146 *Paris Match* n°2036 du 7 juin 1988, Album historique (2 couleur sur 34 photographies) ; *L'Express* n°1918 du 8 au 14 avril 1988 ; *Le Nouvel Observateur* n°1746 du 23 avril 1998 (5 sur 22) ; *Paris Match* n°2552 du 23 avril 1998 (1 sur 18) ; *Paris Match* n°2553 du 30 avril 1998 ;...



Captures d'écran résultats recherche google : 21 mai 2014.

photographies d'archive de Mai 68 mobilisées dans les publications presse qui célèbrent cet anniversaire sont massivement en noir et blanc ; et la couleur est réservée à des images plus récentes ou contemporaines de ces publications¹⁴⁷.

Une initiative se distingue cependant. Si au printemps 2008, la rédaction de *Paris Match* reconduit dans ses numéros papier le choix d'une iconographie en noir et blanc désormais convenue des événements, elle met par ailleurs en ligne – sur son site web encore balbutiant, à la diffusion largement dominée par la diffusion papier – quatre montages vidéo de photographies couleur¹⁴⁸. Les séries de photographies d'époque¹⁴⁹, en couleur et thématiques, défilent, sur un même fond sonore, ponctuées par des textes. Elles condensent le récit et reconduisent pour l'essentiel celui construit par la rédaction dès 1968 : « Sous les pavés » ; « Daniel Cohn-Bendit » ; « la Sorbonne, QG des étudiants » ; « manifestation de soutien à De Gaulle du 30 mai »¹⁵⁰. L'ensemble des quatre vidéos (comme de chaque vidéo en elle-même) centrent résolument ce récit sur les événements étudiants du quartier latin, sans contrepoint social ou géographique. L'initiative est remarquable au regard de l'iconographie massivement dominante des événements mais la diffusion de ces vidéos reste cependant relativement restreinte, le web n'ayant pas alors la même portée que le papier. Leurs hyperliens ont rapidement été inactifs.

Par ailleurs, le constat d'une iconographie dominante en noir et blanc des événements s'étend à d'autres produits culturels consacrés *a posteriori* à Mai 68. Sur un ensemble de livres d'histoire et d'images¹⁵¹, 57% publient des photographies dont une au moins en couverture qui à hauteur de 12% seulement est en couleur ; les autres sont toutes en noir et blanc. 42% des ouvrages publient des photographies en pages intérieures, majoritairement voire exclusivement noir et blanc. 45% enfin affichent une maquette de couverture

D'autres photographies couleur sont publiées dans les reportages de célébration des anniversaires de Mai 68 mais elles correspondent à des photographies plus récentes et non à des images d'archive des événements.

147 Les maquettes des magazines évoluent elles aussi dans la durée mais ces constats sont stables sur les quarante dernières années.

148 Les photographes créditées sont Michel Piquemal, Georges Melet, Michel Le Tac, Patrice Habans, Daniel Camus, Gérard Wurtz.

149 Plusieurs photographies publiées en 1968 dans le n°998 en noir et blanc pour les besoins de la maquette apparaissent dans ces vidéos en couleur.

150 Cf. Partie I chapitre 3.

151 Échantillon de plus d'une centaine de livres consacrés à Mai 68.

au graphisme noir et blanc et rouge avec une photographie parfois, mais pas systématiquement.

b. Une mise en forme noir et blanc et rouge dominante en 2008

En 1998, les reportages sur Mai 68 en presse magazine se multiplient et leur mise en forme médiatique se systématisent en un noir et blanc et rouge¹⁵². De façon notable et par exemple, *Le Nouvel Observateur* choisit de publier pour la célébration des trente ans des événements, un numéro spécial au sein duquel la rédaction propose un fac-similé de l'un de ses anciens numéros du printemps 1968. Le choix du n°183 du 15 mai a l'avantage de porter sur un numéro publié dans la continuité calendaire du magazine, avant les adaptations nécessaires auxquelles la rédaction a dû se plier face aux mouvements de grèves des imprimeries. Mais il propose, de plus, une maquette en noir et blanc et rouge, en un graphisme repris dans le numéro proposé en 1998¹⁵³.

Cette mise en forme médiatique en noir et blanc et rouge, très présente en 1998, se confirme et s'impose encore davantage lors de la célébration des quarante ans par la presse ; en particulier pour les Unes¹⁵⁴ et dans les numéros spéciaux ou hors-série, plus nombreux eux aussi, en 2008¹⁵⁵ (figures p. 660-661).

152 *VSD* n°1076 du 9 au 15 Avril 1998, « 20 pages de photos chocs mai 68 quand la France délirait » ; *Le Nouvel Observateur* n°1746 du 23 avril 1998 « Mai 68 la fausse révolution qui a tout changé » ; *Paris Match* n°2552 du 23 avril 1998 ; *Voici* n°546 du 27 avril au 3 mai 1998, dossier « Mai 68 raconté aux enfants » ; *Paris Match* n°2553 du 30 avril 1998 ; *L'Humanité Hebdo* n°25 du 7 au 13 mai 1998 ; *Paris Match* n°2554 du 7 mai 1998 ; *Sciences et vie junior* mai 1998 ;... Ou encore *Blanco y Negro* du 26 Avril 1998 ; *La Vanguardia Magazine* du 26 avril de 1998 « Paris 1968, aquel mayo de las ideas » ;...

153 Au printemps 1968, seuls le n°998 de *Paris Match* du 15 juin, *Le Nouvel Observateur* n°183 du 15 mai 1968 ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 d'Avril-Mai 2008 « Les idées de Mai 68 » ; et *Journalistes, Reporters, Photographes* n°15 du mois de juin 1968 (magazine destiné à la profession photojournalistique) arborent une telle mise en forme.

154 Par exemple, *Le Nouvel Observateur* n°2264 du 27 mars au 2 avril 2008 « Sondage exclusif, les Français et 68 » ; *Télérama* n°3037 du 29 Mars au 4 Avril 2008 « Daniel Cohn-Bendit : Oubliez Mai 68 ! » ; *VSD* n°1600 du 23 au 29 avril 2008 « Mai 68 45 pages à découvrir » ; *Marianne* n°575 du 26 avril 2008 « Commémorations piège à cons ». Mais aussi, des publications telles que *Images Magazine* de Mai 2008 2^{ème} trimestre 2008, « La Vague Mai 68 » ; *Contact Fnac* (le magazine des adhérents de la Fnac) de Mai 2008 « 68 court toujours. L'esprit de Mai à la Fnac » ; *Paris Berlin* Avril 2008 « Printemps 68. Une histoire très franco-allemande » ;...

155 *L'Humanité* Hors série du 15 février 2008 « Il y a 40 ans » ; *Le Monde* 2 Hors-Série, mars-avril 2008 ; *Télérama* Hors série printemps 2008 « Mai 68 l'héritage » ; *L'Humanité* Hors Série d'avril 2008 « Mai 68, non ce n'est pas fini » ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 d'Avril-Mai 2008 « Les idées de Mai 68 » ; *L'Express* n°2965 du 1er mai au 7 mai 2008 « 68 l'année qui a changé le monde. Numéro spécial 60 pages ».

Elle se retrouve, enfin et par ailleurs, de façon dominante aussi, dans de nombreux autres supports culturels consacrés à Mai 68 : couvertures de livres ; jaquettes de DVD ; affiches d'expositions ;... (figures p. 662-663).

Or elle repose par définition sur une (ou plusieurs) photographie(s) d'archive des événements en noir et blanc, représentation photographique dominante à laquelle est associée une lecture historicisante des événements de Mai 68 qui insiste sur leur dimension parisienne et étudiante. Elle souligne ainsi la dimension insurrectionnelle de Mai 68 et peut aller jusqu'à sa description comme guerre civile.

c. Le discours d'une pratique inédite de la couleur en 1968

Si l'on en croit le consensus rétrospectif, la particularité d'une archive noir et blanc s'explique aisément : les usages de la photographie couleur n'auraient pas encore été très répandus. Lorsque ce hiatus est questionné, les justifications mobilisées sont d'ordre technique ou pratique. Coûteuse et contraignante, la photographie couleur, technologie naissante, ne pouvait encore être utilisée couramment dans l'édition illustrée. Les contraintes techniques n'encourageaient pas les professionnels à y recourir et l'impression couleur supposait des coûts que seuls les « grands » magazines pouvaient supporter. Les quelques témoignages en couleur publiés portent ainsi quarante ans après le sceau de l'inédit.

Le récit de l'arrivée de la couleur dans le photojournalisme se trouve par exemple relayé par le magazine *Photo* dans un numéro spécial intitulé « Les Inédits de Mai 1968¹⁵⁶ ». Une photographie couleur en couverture, la rédaction construit son numéro du dixième anniversaire de Mai 68 autour de cette question et insiste : « Notre seul parti pris aura été de retenir la photo inédite, peu ou mal connue¹⁵⁷ ». La rareté des images couleur est expliquée dans le chapitre « Barbey, Habans, Dityvon, Piquemal : Oser la couleur », la présentant comme une audace, une avant-garde :

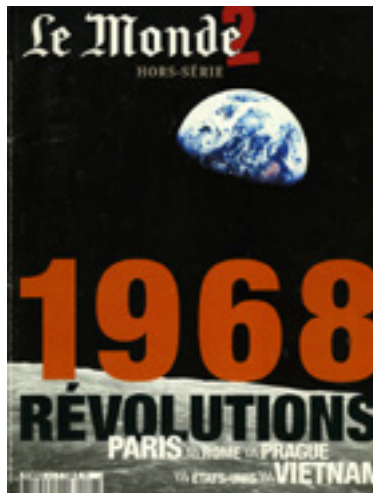
« Les scènes de mai ont été relativement peu couvertes en photographies couleur. À cela, trois raisons : la rareté des magazines susceptibles de les utiliser (à l'exception de « Match », des couvertures de « Life », de « Look » et de « Stern », aucun journal n'était intéressé), la piètre qualité de l'Ektachrome d'alors (l'aspect délavé de certaines diapositives est révélateur), et le moment des manifestations (tous les grands affrontements ont

156 *Photo* n°128, mai 1978.

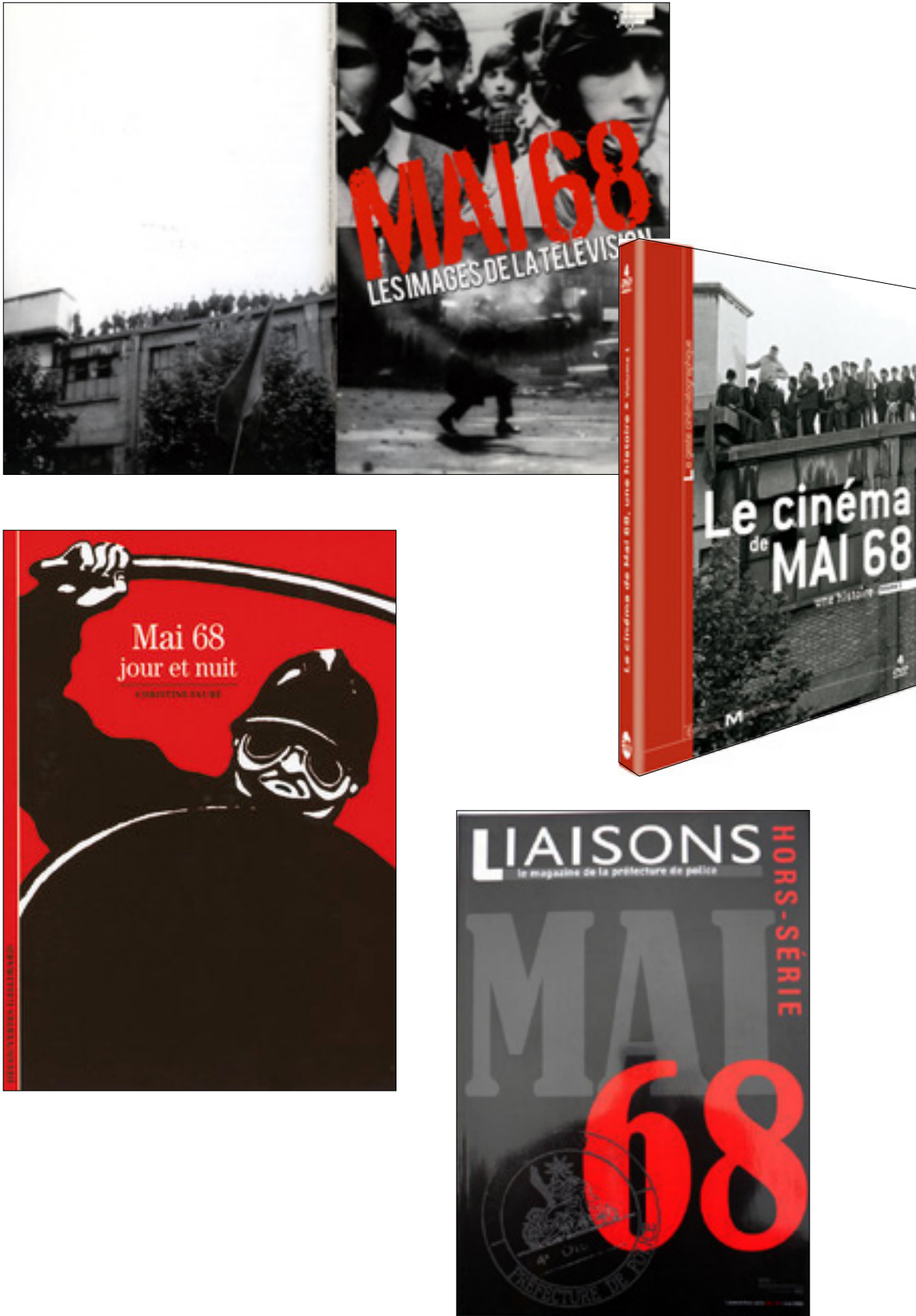
157 *Photo* n°128, mai 1978, p. 44



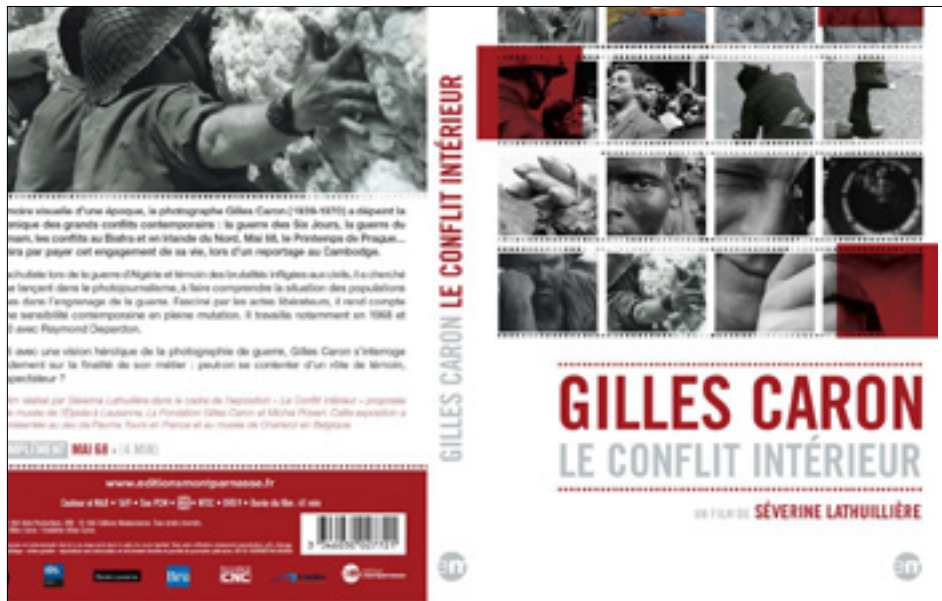
La couverture du *Nouvel Observateur* n°1747 du 23 au 29 avril 1998 avec annonce du fac-similé ; Fac-similé du n°183 du 15 mai 1968, couverture ; Le *Nouvel Observateur* n°183 du 15 mai 1968, original.



Unes de numéros et dossiers spéciaux Mai 68 en 2008 : L'Humanité Hors-série avril 2008 ; Le Monde 2 Hors-Série, mars-avril 2008 ; Le Magazine littéraire Hors-série n°13 avril-mai 2008 ; L'Histoire n°330 avril 2008 ; Historia n°736 avril 2008 ; L'Express n°2965 mai 2008 ; Le Monde 2 n°22 spmt au Monde du 10 mai 2008 ; L'Humanité dimanche n°110 du 7 mai 2008.



Mai 68 – Les images de la télévision, DVD, INA, Paris, 2008. Le Cinéma de Mai 68 (vol. 1), DVD, Éditions Montparnasse, 2008. Christine FAURÉ, Mai 68, jour et Nuit, Paris, Découvertes Gallimard Histoire, 1998. « Mai 68 », Liaisons, le magazine de la Préfecture de police, n° Hors-Série, Paris, La Documentation française, mai 2008.



Séverine LATHUILLIÈRE, Gilles Caron, le conflit intérieur, Éd. Montparnasse, 2015. Mai 68 – Instantanés d'Humanité, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Bobigny octobre 2008. Affiche de Mai 68 au jour le jour, photographies de Barbey, Caron, Dieuzaide, Bordeaux, janvier-mars 2008. Coffret culte Mai 68, Gilles Caron, Jean-Luc Godard, Caroline Cartier, Fnac, CD albums, 2 vol., 2008. Patrick MAHÉ (dir.), 68, Nos années choc, Paris, Plon, 2008.

eu lieu tard dans la soirée ou dans la nuit). Le matériel couleur est donc extrêmement réduit sur cette époque. Quelques exceptions, toutefois, et notamment les travaux de Bruno Barbey et de Patrice Habans¹⁵⁸. »

La conclusion s'impose : « Le reportage couleur en Mai 68 : un exploit technique... et une mauvaise affaire¹⁵⁹ ». Dans ce récit, les photographies couleur de Mai 68 sont décrites comme inédites parce que rares et rares parce que techniquement difficiles.-

Or, nous l'avons vu, la consultation des magazines et des fonds photographiques contemporains ainsi que les témoignages des professionnels fournissent une vision plus contrastée de ces pratiques et montrent qu'une iconographie couleur de Mai 68 a bel et bien été diffusée pendant le cours des événements. Bien souvent, des photographies couleur présentées comme inédites s'avèrent avoir déjà été publiées dans le cadre de reportages antérieurs sur les événements. Ainsi de cette photographie créditée Patrice Habans dans le n°128 de *Photo* publiée... en double page dans le *Paris Match* du 18 mai 1968¹⁶⁰, par exemple.

d. Paris Match : valoriser un événement par le traitement couleur

Paris Match, principal fournisseur d'images de presse en couleurs en 1968, ne fait pas exception dans sa couverture des événements du printemps : les n° 997, 999 et 1000 des mois de mai et juin 1968 proposent, en effet, une très large iconographie couleur, sur plusieurs dizaines de pages et doubles pages¹⁶¹.

158 *Ibid.* p. 74

159 *Ibid.* p. 83

160 Elle est créditée Patrice Habans et légendée « Mai 1968 : C.R.S. au carrefour Saint-Germain-Saint-Michel », Nikon moteur, objectif de 300mm, 1/250s, à f :4,5 sur Ektachrome poussé. Cette photographie avait été publiée en mai 1968 dans *Paris Match* n°997 du 18 mai 1968, p. 71-72 mais cette première publication n'est pas mentionnée dans ce numéro de 1978. De même, un reportage intitulé « Mai 1968 – La nuit des barricades », publié dans *Le Monde* 2 n°221 supplément au *Monde* n°19684 du samedi 10 mai 2008 (p. 53-61), propose « les inédits de Claude Dityvon » : « les photos en couleurs de Claude Dityvon que nous publions dans ce dossier sont inédites. Jusqu'ici le photographe n'avait montré que son travail en noir et blanc. » (p. 55), (dossier coordonné par Dominique Buffier). Trente ans avant, le numéro spécial du magazine *Photo* de mai 1978 (déjà intitulé « Les Inédits de Mai 1968 ») publie une photographie couleur de ce photographe, légendée : « Le boulevard Saint-Germain le 21 mai », p. 78.

161 La rédaction publie des photographies couleur de Georges Melet ou Patrice Habans dans son n°997 du 18 mai 1968 et en publie de très nombreuses de Bruno Barbey dans les n°999 et 1000 des 22 et 29 juin 1968.



Montage : « les inédits » de Mai 68 en couleur et leur publication effective en 1968. Puis Paris Match n°999 du 22 juin 1968, p. 102-103 ; Paris Match n°1000 du 29 juin 1968, p. 92-93.

La couleur requiert davantage de temps et est plus contraignante. Elle demande un peu plus de temps à chaque étape de fabrication d'un illustré. Par conséquent, elle correspond à un traitement de faveur qui donne de l'importance à un événement ou à une actualité du point de vue médiatique. Au moins l'un des reportages annoncés en couverture du magazine fait l'objet d'une iconographie couleur en pages intérieures car ce traitement traduit une place élevée dans la hiérarchie de l'information :

« Traiter un événement en couleurs, c'est lui donner une importance parce que ça coûte cher, parce que c'est compliqué, parce que c'est plus long à gérer, parce que ça ne s'imprime pas de la même manière, parfois pas dans la même imprimerie, ce qui suppose de regrouper après les pages pour les brocher. [...] C'est une nouvelle technologie, peu de gens et peu d'imprimeurs la maîtrisent au début. [...] A chaque moment c'est long : la somme de toutes ces contraintes est un frein naturel à son utilisation. Un traitement en couleurs relève du luxe¹⁶². »

Le feuilletage des numéros de *Paris Match* des premières décennies, après sa reprise en 1949, confirme ces propos : la mise en valeur de certains sujets par un traitement iconographique en couleur permet au magazine de se distinguer des autres couvertures médiatiques proposées sur le même événement. Et la rédaction n'hésite pas à souligner, comme argument de vente, cette spécificité dans ces Unes.

Ainsi, en 1968, la couleur n'est effectivement pas encore une technique qui domine la presse magazine mais elle est en train de s'installer comme pratique régulière. Ses usages sont en construction dans un contexte où la presse magazine en elle-même est en mouvement, plutôt croissant comme l'indiquent les différentes adaptations observables (qualité du papier, nombre de pages, rapport à la photographie, rapport à la couleur,...)¹⁶³. Quoi qu'il en soit, si la pratique de la couleur n'est alors pas majoritaire, on ne peut pas non plus considérer qu'elle est marginale voire inexistante comme invitent à le faire, a

Pour chaque reportage de *Paris Match* sur Mai 68, ce sont toujours les mêmes reporters-photographes qui sont crédités, sous forme de liste en début de reportage : photographes du magazine tels qu'André Sas, Georges Melet, Michel Piquemal, Patrice Habans... ou photographes des principales agences de l'époque.

162 Entretien avec Dominique Brugière le 1^{er} octobre 2009 et reproduit en annexe.

163 *Paris Match* voit son nombre de pages doubler entre janvier et Mars 1968 (le magazine passe de 74 p. à 146 p. en moins de trois mois). *L'Express* augmente son nombre de pages de 25% à la mi-juin 1968 (de 150 p. à 200p).

posteriori, les discours sur les « inédits couleur » de Mai 68.

La consultation des publications de l'époque et de fonds photographiques contredit l'explication d'une archive photojournalistique de Mai 68 en noir et blanc par l'absence ou la rareté de la couleur. Au contraire, publiée dans le feu de l'actualité dans *Paris Match*, l'iconographie couleur des événements aurait dû marquer les mémoires. Or c'est à une forme d'amnésie paradoxale que l'on assiste ; y compris de la part des professionnels du photojournalisme, en contradiction avec leur propre pratique de la couleur en 1968.

e. Mémoire du métier et amnésie professionnelle

En dépit d'éléments qui indiquent la pratique de la couleur en 1968, de nombreux photographes reprennent à leur compte le discours professionnel d'une couleur inédite, techniquement délicate et peu publiée. Henri Bureau affirme : « L'utilisation de la couleur était balbutiante en reportage. On faisait d'abord du noir et blanc et on continuait en couleur. Ce qui explique en fait le peu d'images couleur¹⁶⁴. ». De même, dans un entretien au printemps 2008 à l'occasion de la préparation d'expositions sur Mai 68, le photographe Bruno Barbey revient sur sa pratique de la couleur au printemps 1968, alors qu'il est en train de revisiter ses planches contacts « inédites » :

« ... quand je me suis joint à Magnum au milieu des années 60, [...], j'ai été un peu pris dans le tourbillon du photojournalisme, ce qui n'était pas du tout mon profil, ni la manière dont j'organisais mon travail. Mais j'y trouvais un grand plaisir. C'était à l'époque vraiment **la période dorée du photojournalisme**. On avait la chance d'avoir des grands magazines comme *Life*, *Stern*, *Match* etc. qui étaient à l'époque des magazines pas... people comme aujourd'hui et **qui donnaient beaucoup d'espace à la photographie**. On pouvait avoir des **mises en page sur 16 pages voire 24 pages dans ces magazines**. Donc **c'était très gratifiant** de travailler dans cette période.

[...] Mai 68, ça a duré très longtemps dans le temps, ça a duré plusieurs mois en fait. De fin mars jusqu'à fin juin. À cette époque-là, la plupart des photographes travaillaient en noir et blanc, moi aussi mais je faisais également de la couleur. Et j'étais un des rares photographes à travailler en lumière ambiante. [...] je suis en train de rééditer toutes ces photos parce que j'ai deux livres [en cours] [...] et finalement il y a beaucoup de photos qui aujourd'hui sont intéressantes parce qu'elles rendent vraiment *l'atmosphère d'émeute de rue*. [...] on a réédité les planches

164 Entretien avec Henri Bureau, le 12 janvier 2010 et reproduit en annexe.

de contact. [...]

À cette époque, j'avais déjà photographié en couleur donc je suis un des premiers photographes, du moins de ma génération, membre de Magnum qui faisait de la couleur. [...] **La couleur était méprisée, surtout au sein de Magnum, par Cartier-Bresson ou d'autres.** On considérait que la photographie [...] en couleur, c'était pour gagner de l'argent et faire du commerce, c'était une photographie commerciale. [...] la raison à cela aussi c'est que la couleur, la reproduction, l'impression des magazines et des livres n'avaient pas du tout la qualité qu'on a aujourd'hui. Donc c'est vrai que les photographes qui faisaient de la couleur, Cartier-Bresson ça lui arrivait de faire de la couleur, il s'en vantait pas mais il l'a fait quand même sur un livre qui s'appelle *Vive la France* avec des textes de Nourricier, avec d'ailleurs de très belles couleurs mais pas très bien reproduites. Donc, ce qui a énormément changé comme ça avec le temps, c'est le progrès de la technique. Mais **la manière de photographier pour moi, elle a changé aussi parce qu'on ne photographie pas la même chose en noir et blanc et en couleur.** [II] y a des photographes qui photographient [...] en couleur comme si c'était du noir et blanc alors que quand on photographie en couleur, on joue avec des gammes de couleurs, les compositions ne sont pas les mêmes etc. Bon, moi j'ai toujours eu cette sensibilité par rapport à la couleur. Et actuellement, depuis vingt-cinq ans je ne fais pratiquement que de la couleur¹⁶⁵. »

Alors même qu'il reconnaît que la couleur était pratiquée par la plupart des photographes (y compris Cartier-Bresson¹⁶⁶), Bruno Barbey reprend ce discours bien connu sur l'époque (sur la presse et la photographie) sans mentionner les nombreuses publications de ses propres photographies couleur dans plusieurs numéros de *Paris Match* du printemps 1968 ; dont il devait pourtant être fier au moment de leur parution dans le plus grand magazine français¹⁶⁷. Son quotidien de photographe de presse de l'époque ne transparait pas dans cet entretien dans lequel il affirme, contre toute logique, « on ne photographie pas la même chose en couleur ou en noir et blanc » alors qu'il doublait régulièrement ses images en un usage traditionnel de deux boîtiers comme

165 Entretien du 22 janvier 2008 de Bruno Barbey avec actuphoto avec photographie.com, à l'occasion de son exposition « Mai 68 au jour le jour » à la Base marine de Bordeaux au printemps 2008 pour les 40 ans de Mai 68 : <http://www.actuphoto.com/6668-entretien-avec-bruno-barbey-magnum-photo.html>. Je souligne.

166 Voir la récente exposition « Henri Cartier-Bresson », du 12 février au 9 juin 2014, Centre G. Pompidou, Paris. Commissaire : Clément Chéroux.

167 La valorisation de l'image publiée est une constante dans le milieu ; à plus forte raison dans le magazine le plus important de l'époque.

nous l'avons vu plus haut.

De fait, le milieu professionnel marginalise les photographies couleur de Mai 68. En 2008, éditées sur le site web de l'agence actuelle de Bruno Barbey – Magnum –, elles ne bénéficient pas du même degré de précision historique dans leurs indexations que les mêmes photographies en noir et blanc, systématiquement mises en valeur elles par une légende fournie ; et ce, quelque soit la qualité de l'image¹⁶⁸.

De même, pour cet autre professionnel de la photographie de presse¹⁶⁹ qui affirme :

« J. L. S. : Il me semble qu'à cette époque il y avait des problèmes techniques qui fait qu'on ne pouvait pas faire de couleur, techniquement, parce que les films n'étaient pas assez sensibles. (...)

Mai 68 : j'étais plutôt journaliste à *Planète*, écrit... non j'étais chef de publicité à Saint-Ouen. J'avais quitté la photographie en 1964, rédacteur en chef de *Terres d'image* de 65 à 67 à peu près, puis j'étais vendeur de pubs... » [...] En **revenant comme ça en arrière, il ne me serait pas venu à l'esprit de charger mes appareils en couleur... parce qu'on ne faisait pas l'actualité dure en couleur**. C'était comme ça. Y'a un **code**, c'était comme ça. **On ne faisait pas la guerre en photographie couleur... c'est mièvre**, si vous voulez, la photographie couleur ; **on ne couvrait pas un événement dramatique en couleur**. (...)

Mai 68 et pourquoi la couleur... ou pourquoi pas. J'ai quand même une question à vous poser : il n'y a pas beaucoup de documents couleur de cette époque ? »

Après des explications qui le surprennent, ce témoin de l'époque s'étonne et, tout en confirmant le poids et la suprématie de *Paris Match* alors, oublie paradoxalement les photographies couleur publiées par le magazine au cours des événements de Mai 68 :

« mais on a quand même... **vous pouvez feuilleter Paris**

168 Les prises d'écran proposées datent de 2008 et correspondent à la présentation et à l'édition de ces photographies à cette date. Voir par comparaison, la réorganisation par albums des photographies proposées de Bruno Barbey sur Mai 68 sur le site magnum.

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOQG7E6IU0&SM LS=1&RW=1280&RH=679>. D'autres bases de données mettent principalement à disposition leur corpus d'images en noir et blanc. Cf. partie II chapitre 4.

169 Jean-Louis Swinners, photographe jusqu'en 1964 puis rédacteur en chef de *Terre d'images* jusqu'en 1967 avant d'occuper d'autres postes en presse. Entretien du 10 octobre 2009.

Match ? » [très déstabilisé] Enfin, il est certain qu'allant au quartier latin, à la castagne, voir les CRS, je n'aurais pas chargé en couleur... ça c'est certain¹⁷⁰. »

Alors que traiter un événement ou une actualité en couleur lui donne de l'importance du point de vue médiatique, les nombreuses publications couleur des événements du printemps 1968 dans le magazine à l'impact le plus important de l'époque semblent être passées inaperçues. D'où vient cette forme d'amnésie collective qui fait que seul le traitement noir et blanc persiste dans les mémoires et la très grande majorité des publications? L'explication technique invoquée pour ce récit visuel en noir et blanc ne correspond pas à la réalité des pratiques du photojournalisme d'alors et ne suffit pas à expliquer cette persistance mémorielle. Au contraire, cette amnésie des pratiques professionnelles appartient à l'écriture de l'histoire du photojournalisme telle qu'elle est connue aujourd'hui et pour laquelle il est entendu que Mai 68 a été photographié en noir et blanc et n'a fait qu'exceptionnellement l'objet de photographies couleur¹⁷¹.

Ces constats confirment l'hypothèse et la voie de la construction culturelle de la mise en forme photojournalistique de Mai 68 en noir et blanc, *a posteriori* des événements et sur la durée. Avec un antécédent toutefois : le n°998 de *Paris Match*. Particulièrement attendu et inhabituellement noir et blanc, il fournirait la matrice de cette construction culturelle postérieure. En effet, publié avec un mois de retard le 15 juin 1968, en un tirage important et arborant une mise en forme médiatique des événements inhabituellement noir et blanc et rouge, ce numéro pose la question de l'impact de sa réception.

3. Une matrice mémorielle en noir et blanc : l'impact du Paris Match

170 Entretien avec Jean-Louis Swinners du 10 octobre 2009.

171 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 (*Magnum Contact Sheets*, New York, ICP, 2011), 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 : Clément CHÉROUX, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013 ; Cynthia YOUNG, *Capa in Color*, New York, ICP/DelMonico Books/Prestel, 2014.

n°998 du 15 juin 1968

La matrice de la construction médiatique de l'événement Mai 68 s'élabore au sein de l'hebdomadaire, magazine de référence pour les professionnels, au tirage trois fois supérieur à celui de ses concurrents les plus proches. *Paris-Match* traite d'abord la crise comme les autres *news* de l'époque, sur le modèle du reportage d'actualités. Puis, la rédaction va s'écarter de ce cadre, pour inventer un mode de traitement historicisant¹⁷² en réaction aux contraintes imposées par les mouvements de grèves. Celles-ci touchent les imprimeries et affectent le traitement d'actualités brûlantes par les magazines, générant une situation d'attente singulière (aussi bien du côté des professionnels que de celui du lectorat), favorable à la cristallisation particulière d'un récit visuel des événements. Proche d'un album souvenir des événements, ce numéro compile une iconographie abondante des événements en une forme médiatique à l'efficacité formelle extrêmement cohérente et forclosée. Il propose une structure visuelle des événements de mai-juin 1968 sous le mode de la rétrospective, déjà portée par une tonalité commémorative. La proposition éditoriale de ce numéro, du magazine d'actualité français le plus important et le plus influent de l'époque, répond ainsi à des caractéristiques parmi les plus prisées de l'économie médiatique (compilation d'images, rétrospective et célébration), la rendant particulièrement propice à sa répétition dans le temps. Or, ce n°998 de *Paris Match* du 15 juin 1968 présente une iconographie exclusivement noir et blanc des événements ainsi qu'une maquette de Une (et certaines pages intérieures) en noir et blanc et rouge¹⁷³.

a. Un effet d'attente paradoxale

- *Chez les professionnels* : « une moisson exceptionnelle de photographies » à montrer

À titre plus privé, le magazine vit très mal les événements du printemps 1968 ainsi que le résume le journaliste Nicolas de Rabaudy : « C'est peu dire que Mai 1968 fut une catastrophe pour *Paris Match*¹⁷⁴ ». *Aux questions techniques*

172 Cf. Partie II chapitre 5.

173 On trouve quelques fois cette maquette aux trois couleurs symboliques au printemps 1968 (sans qu'elle ait été pour autant une caractéristique des publications et reportages de l'époque sur les événements) : *Le Nouvel Observateur* n°183 du 15 mai 1968 ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 d'Avril-Mai 2008 ; *Journalistes, Reporters, Photographes* n°15 du mois de juin 1968 (magazine destiné à la profession photojournalistique).

174 Nicolas DE RAVAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Scali Document, Paris, 2007

qui empêchent *Paris Match* de sortir ses numéros régulièrement, s'ajoute le conflit qui signa le divorce entre Jean Prouvost, à la tête du magazine, et Roger Théron, patron de la rédaction, faisant suite à une véritable « guerre en interne ».

« En 1949, Roger Théron, 24 ans, entre à *PM* en tant que reporter-rédacteur. [...] Roger gravit rapidement les échelons, passant chef des informations, puis rédacteur en chef en 1950, avant d'être nommé directeur de la rédaction en 1962. Tout se passe pour le mieux jusqu'en mai 1968, où il tente de monter au journal une société de journalistes. Jean Prouvost, qui l'admire et l'estime jusqu'à le considérer comme un fils spirituel, prend très mal cette initiative, considère que Roger le trahit, et le licencie, sans autre forme de procès¹⁷⁵. »

Les désaccords quant à la création d'une « Société des journalistes », le manque à gagner d'un mois sans parution et l'accumulation d'une moisson exceptionnelle de photographies¹⁷⁶, restées lettres mortes sur les bureaux de la rédaction, génèrent une frustration professionnelle intense au sein de la rédaction de *Paris Match*¹⁷⁷. Si bien que lorsque le numéro 998 sort enfin à la

(préfacé par Astrid Théron), p.168. Je souligne. Il est reporter à *Paris Match* de 1963 à 1976.

175 Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE, *Le Monde dans les yeux – Gamma-Syigma – L'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette Littératures, 2005, chapitre 8 « Roger Théron, le géant de *Paris Match* », p. 77-78.

176 Mai 68 reste comme un grand moment photographique pour les professionnels de la photographie. À l'exemple de l'exclamation d'Henri Bureau :

AL : Les événements de ce printemps ont-ils été un moment importants pour un photographe ? Une expérience photographique exaltante ?

HB : « ah ben oui, quelle blague ! C'était extraordinaire ! ».

Entretien téléphonique avec le photographe de presse Henri Bureau, le 12 janvier 2010 ; entretien reproduit en annexe.

177 « C'est peu dire que Mai 1968 fut une catastrophe pour *Paris Match*. À cause de la grève générale, l'hebdomadaire ne parut pas pendant quatre semaines, l'exceptionnelle moisson photographique restait au marbre et les reporters couvraient les événements, le moral à zéro, grattant pour rien : l'histoire se dessinait sous leurs yeux et ils se voyaient condamnés au silence. Terrible frustration, un journaliste sans média, c'est un acteur sans théâtre. Dès le début de la révolte étudiante qui allait paralyser l'ensemble du pays, la rédaction de *Match* crut utile de créer une « Société des journalistes » destinée à défendre l'indépendance des reporters, photographes, écrivains, rewriters, documentalistes, tous titulaires de la carte de presse. En haut de la hiérarchie, Jean Prouvost, Hervé Mille, directeur général, et Roger Théron, patron de la rédaction étaient admis dans cette Société et souhaités par l'ensemble du personnel tandis qu'une autre entité regroupant les cadres de l'administration, de la publicité, de la vente prenait naissance avec le même projet. Dans la tourmente, les salariés du plus lu des hebdomadaires français se regroupaient autour de leur patron, unanimement reconnu comme le journaliste phare de *Paris Match*. Personne n'avait jamais nié son statut. Nous avions du respect, de l'admiration pour J.P., certains, de la tendresse comme pour un grand-père, tout de bienveillance et de générosité envers ses rejetons. [...] Ironie du sort,

mi-juin, c'est une véritable délivrance et une victoire pour le magazine¹⁷⁸ qui célèbre le succès, y compris commercial – le numéro 998 s'est très bien vendu –, de ce numéro spécial dans l'encart du celui qui le suit :

« Paraissant après une longue absence de quatre semaines, et malgré des difficultés techniques encore considérables, notre numéro de la semaine dernière a connu un succès sans précédent. En dépit de notre énorme tirage¹⁷⁹, nous n'avons pu satisfaire toutes les demandes ; nous nous en excusons auprès de nos fidèles lecteurs.

Nous remercions nos amis dépositaires, sous dépositaires, marchands de journaux des villes de province pour la coopération qu'ils nous ont apportée dans notre effort de mise en place de « Paris-Match ».

À Paris, malgré la grève des marchands de journaux, « Paris-Match » a enregistré une vente record. Nous en sommes redevables au dévouement des bibliothécaires des gares et du métro et au dynamisme des étudiants transformés en étonnants vendeurs de journaux.

À tous, merci¹⁸⁰. »

Dans le milieu du photojournalisme, ce numéro très attendu a marqué les

Jean Prouvost se rebiffa sèchement, considérant que l'initiative de la rédaction était en réalité une manœuvre contre lui, une sorte de coup bas porté à sa légitimité de patron de presse. Il se sentait désavoué par les siens, et cela, l'homme de pouvoir ne pouvait le supporter. En lui survivait le patron de droit divin. Et la sanction fut inattendue, démesurée : Hervé Mille, son bras droit depuis l'avant-guerre, son conseiller le plus proche, fut congédié avec 3 millions de francs d'indemnités [...] et Roger Thérond présenta sa démission. Irrévocable. [...] Jamais le Sétois ne put s'expliquer d'homme à homme avec le créateur de Paris Match. Jean Prouvost refusa tout entretien et resta buté dans ses retranchements. [...]. *Paris Match* était décapité. Jean Prouvost, sonné. », Nicolas DE RAVAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Scali Document, Paris, 2007 (préfacé par Astrid Thérond), p.168. Je souligne.

178 « Grève de l'imprimerie oblige, *Match* est à l'arrêt malgré lui au printemps 68. Un petit mois (18 mai-15 juin) d'absence dans les kiosques [...] Casque de motard vissé, le visage dissimulé par des foulards contre les gazs des « lacrymogènes », repérables au brassard *Presse*, les photographes engendrent des scènes de bataille rangée. Ils les diffusent alors à travers les médias internationaux, faute d'être encore largement publiés à Paris [...] Mais un rédacteur en chef comme Roger Thérond, [un] metteur en scène de la presse magazine comme lui, il n'y en a pas deux à Paris. [...] *Paris-Match* sort enfin une *édition spéciale sur ce mois fou-fou-fou*. Elle est distribuée par des étudiants antisorbonnards et se vend à cent trente mille exemplaires sur Paris. Son premier succès sans Thérond. », Jean DURIEUX, Patrick MAHE, *Les Dossiers secrets de Paris Match*, Paris, Robert Laffont, 2009. P. 124-125 ; p. 134 ; p. 135.

179 Jean Durieux annonce une vente importante de 130 000 exemplaires sur Paris en juin 1968. Jean DURIEUX, Patrick MAHE, *Les Dossiers secrets de Paris Match*, Paris, Robert Laffont, 2009. p. 135.

180 *Paris Match* n°999 du 22 juin 1968, encart signé de la rédaction.

mémoires. En témoigne Roger Théron lui-même plusieurs décennies après dans un entretien avec Laurent Gervereau. En évoquant la couverture des événements du printemps 1968 par *Paris Match*, il superpose dans son souvenir ce n°998 de *Paris Match*, publié le 15 juin, à la suite de la longue période d'abstinence forcée d'un mois, avec le n°1000 du magazine, numéro anniversaire et, par définition, événement en soi au sein d'une rédaction :

R. Théron : [...] On peut situer la montée de la télévision après **Mai 68**, si vous voulez en gros c'est ça. Mai 68 est encore radio, souvenez-vous, les souvenirs qu'on a de Mai 68 sont des souvenirs sonores, ce n'est pas des souvenirs télévisuels.

L. Gervereau : Non. D'autant que la télévision était en grève et donc c'est la radio qui rendait compte...

RT : Absolument. Et puis les photos, qui n'ont pas paru pendant un mois parce que les journaux n'ont pas pu paraître ... mais *Match* **a fait un grand numéro spécial en 1968, à la fin des événements... qui coïncidait d'ailleurs avec le n°1000...** et là d'ailleurs j'ai quitté Prouvost pendant 8 ans, enfin j'ai quitté le patron de *Match*, le propriétaire (sourire) parce que lui voulait faire *Time* dans *Life*, moi je n'étais pas d'accord. Effectivement parce qu'à ce moment-là on a pensé que c'en était fini de la photographie dans le magazine. À cause de la puissance de l'image télévisuelle. Mais on n'avait pas compris que l'image fixe, l'image arrêtée portait en elle-même – comment dirais-je – une valeur d'éternité que n'avait pas tout à fait l'image mouvante¹⁸¹. »

• **Chez le public : « on n'a pas vu Mai 68 ».**

Ce numéro de *Paris Match* répond, de plus, à l'attente paradoxale du lectorat : alors que les Français vivent une actualité brûlante, ils n'en aperçoivent pas d'images. Les médias ayant été bousculés par les mouvements de grèves, on exprime le sentiment de ne pas avoir vu Mai 68. Dans l'ouvrage qu'il publie juste après les événements en collaboration avec l'agence de photographies Gamma, Philippe Labro constate :

« La Télévision ayant fait grève ou n'ayant pas « couvert » les événements complètement, les hebdomadaires illustrés n'ayant pas paru – ou si peu – pendant ces semaines, les actualités filmées n'ayant pas plus fonctionné, ce que l'on a coutume d'appeler le « grand public » n'a, finalement, pas pu voir la Révolution, à

181 Entretien du 11 décembre 2000 de Roger Théron avec Laurent Gervereau à l'occasion de l'exposition « Voir, ne pas voir la guerre ». Consultable dans son intégralité à la BDIC, 2000. Côte DV 32, 40 mn.

défaut de l’avoir vécue. Il l’a entendue grâce aux reportages des radios périphériques, mais il n’a pas tout vu. Et ce livre, s’il ne prétend pas tout montrer, permettra cependant de satisfaire au minimum ce besoin de témoignages photographiques qui s’est fait ressentir pendant trois longues semaines confuses, pathétiques, douloureuses¹⁸². »

Le primat de la photographie comme représentation visuelle de Mai 68 est régulièrement repris, notamment dans la presse spécialisée de photographie qui ne manque pas de réaffirmer la prépondérance de ce média dans la couverture visuelle des événements au détriment d’une télévision absente ou défaillante¹⁸³ :

« [...] les convulsions de Mai 68 furent les derniers événements à n’être couverts complètement que par l’image fixe et les ondes radio. Souvenez-vous : une télévision en grève, des films d’actualité confidentiels (peu diffusés et longtemps après), une radio en direct bientôt muselée, des journaux vendus à la sauvette et des affiches sur tous les murs. Des images, il y en eut pourtant des milliers¹⁸⁴. »

Les historiennes Marie-Françoise Levy et Michelle Zancarini-Fournel reviennent en 1998 sur cette absence supposée de la couverture télévisuelle de Mai 68 et la relativisent¹⁸⁵. Elles pointent en effet une forme d’amnésie collective du rôle de la télévision au printemps 1968 au profit de la radio, consacrée grand média de Mai 68.

« De la rue, théâtre des évènements, la radio est l’immédiat écho. [...] L’ubiquité, l’instantanéité, la souplesse dues à la légèreté des moyens techniques permettent à ce média d’être au cœur de l’action [...] De la télévision, reste le souvenir persis-

182 Philippe LABRO, Les Barricades de mai, photographies de l’agence Gamma, Paris, Solar et l’agence Gamma, 1968. Non paginé [en gras dans le texte]. Propositions de nouveau formulées en quatrième de couverture : « Les Barricades de Mai ne prétend pas être un document complet sur les événements qui ont bouleversé la vie politique, économique, intellectuelle et sociale de la France. Mais, si le public a pu écouter à la radio la plupart des événements, il n’a guère pu les voir – télévision en grève, magazines ne paraissant pas, rares actualités filmées. Le besoin d’images s’est alors fait sentir. »

183 André GUNTHERT, « Dans une France où la télévision n’est pas encore un média de masse, ce sont les quotidiens et les magazines qui construisent l’image de l’actualité. », « Gilles Caron et l’image de mai 1968 », ARHV, 8 mai 2008. http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/05/08/700-gilles-caron-et-l-image-de-mai-1968. Extrait de l’ouvrage La Fabrique des images contemporaines, textes de Christian Delage, Vincent Guigueno et André Gunther, Paris, éditions du Cercle d’art, 2007.

184 Photo n°128, mai 1978, p. 44.

185 Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La Légende de l’écran noir : l’information à la télévision en mai-juin 1968 », Réseaux n°90, 1er semestre 1998, p. 95-117.

tant d'une réputation entachée : celle de l'insuffisance ou de l'absence. En cette période de crise nationale, ne fut-elle pas « la grande muette¹⁸⁶ » ?¹⁸⁷ »

La légende de l'écran noir persiste principalement parce qu'elle a été immédiatement et *a posteriori* des événements relatée en un récit un peu rapide :

« Dans l'un des premiers ouvrages sur les événements en France, sorti en juillet 1968, Evelyne Sullerot publie un article sur le rôle de la radio¹⁸⁸. Il vient, dans ***l'immédiat après-coup, ancrer une construction binaire – aujourd'hui classique – où les deux médias occupent, renvoyés dos à dos, des positions antagonistes. La radio constitue un pôle positif. Répondant aux attentes, elle fut à la hauteur des circonstances. Elle incarne une information « libre ». La télévision, vacante et bâillonnée, est – en négatif – l'envers de cette médaille.***

[...] L'idée selon laquelle le média est dépendant de la tutelle politique accrédite sa non objectivité. Elle concourt à la disqualification et à l'exclusion de la télévision du champ de l'information. Ainsi, le rôle prépondérant de la radio – son omniprésence – opposée à la place mineure de la télévision et le débat sur l'information, comme le discrédit dont elle est l'objet, forgent l'oubli. ***A la perception d'images, défailtantes, lacunaires ou déformantes, vient se superposer le souvenir de l'écran noir¹⁸⁹.*** »

À l'articulation de trois histoires – celle de la crise nationale proprement dite,

186 Expression de Pascal Breton, dans l'article « Zoom change le jeu 1966-1968 », in *Télévision nouvelle mémoire – Les magazines de grands reportages*, sous la direction de Jean-Noël Jeanneney et Monique Sauvage, Paris, Seuil/INA, 1978.

187 Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La Légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux* n°90, 1^{er} semestre 1998, p. 95.

188 Philippe LABRO, *Ce n'est qu'un début*. S.l., Éditions et Publications Premières n° 2, 1968. In-8° broché, 273 p., (collection « Édition Spéciale »). Ouvrage réalisé avec la collaboration de Michèle Manceaux, Michel Abrami, Marie-Claire Hounau, Robert Jammes, Jean Letit, Danièle Mennesson, Françoise Monier, Laure Segalen, Jacques Serain, Guillemette de Véricourt et Evelyne Sullerot.

189 « [...] L'observation de cette chronologie des programmes et du journal télévisé renseigne sur la présence *effective* [sic] d'images durant cette période et éclaire les conditions de réalisation et de diffusion de l'information. [...] en considérant que 61% des ménages en France sont alors équipés d'un récepteur en 1968 », Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La Légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux* n°90, 1^{er} semestre 1998, p. 95-96.

L'arrivée de la télévision en couleurs date du 1^{er} octobre 1967. Cf. La présentation officielle de la TV couleur sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/media/television/video/CPF86633716/presentation-officielle-de-la-television-couleur.fr.html>.

celle de la transposition télévisuelle de la crise de mai-juin 1968 et celle de la télévision comme institution –, leur étude resitue la place de la télévision dans les événements du 3 mai au 30 juin 1968 et s'interroge sur ce qu'ont vu les Français en considérant que 61 % des ménages sont alors équipés d'un récepteur. Les taux d'audience confirment que les journaux télévisés ont été particulièrement regardés en cette période. Suite à un inventaire minutieux des sources avec lesquelles travailler ces images, les deux historiennes réhabilitent alors, en une analyse détaillée et précise, le rôle de la télévision au printemps 1968 et défendent l'idée d'un rendez-vous manqué des événements avec leur traitement télévisuel. La représentation télévisuelle bel et bien existante des événements – récit télévisé en partie évincé des mémoires par des récits postérieurs aux événements – s'affirme ainsi pour ces chercheuses comme potentiellement matricielle de la représentation médiatique des événements de Mai 68. Quand bien même, cependant, ce sont les photographies de presse – « notamment celles publiées par *Paris Match* » – qui enclenchent le souvenir ainsi qu'elles l'expriment en ouverture de leur article :

« Des événements de mai-juin 1968, des images et des sons subsistent. Les photos des émeutes du Quartier Latin – notamment celles publiées par *Paris Match* – où forces de l'ordre et étudiants s'affrontent, la radio présente sur le terrain transmettant en direct information, atmosphères, tensions et bruits de la rue, sont fixées dans nos mémoires¹⁹⁰. »

Les propositions médiatiques de la télévision et de la presse magazine se rejoignent ainsi aussi bien sur la mise en forme proposée des événements de mai-juin 1968 que sur l'explication erronée de cette mise en forme qui impose de prendre en compte l'épaisseur temporelle qui nous sépare de 1968, les célébrations décennales, chères à l'économie médiatique, étant actrices de cette construction culturelle.

b. La cristallisation d'une forme médiatique historicisante et insurrectionnelle en noir et blanc

Comme souvent en matière de presse, l'évolution des paradigmes s'effectue pour des raisons essentiellement pragmatiques. Le principal motif du passage à l'histoire est un écart temporel creusé par l'absence de publication, entre le 18 mai et le 15 juin 1968. À ce moment qui correspond à l'acmé de la crise,

190 Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La Légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux* n°90, 1^{er} semestre 1998, p. 95.

les grèves et les mouvements sociaux affectent aussi le fonctionnement de la presse (fourniture de papier, disponibilité des imprimeries, etc.). Chaque organe a réagi à sa manière : *L'Express* opte pour une publication sous forme de journal, *Le Nouvel Observateur* réduit sa pagination. *Paris-Match*, quant à lui, ne reparait qu'à la mi-juin, après presque un mois d'interruption. Trois livraisons copieuses, de plusieurs dizaines de pages chacune, vont se succéder pour répondre à l'attente des Français et tenter de rattraper la couverture de l'événement. Mais alors que les numéros 999 et 1000 recourent largement à la couleur, dans des proportions qui représentent le maximum des possibilités techniques de l'époque (impression quadrichromie sur un seul côté de la feuille), le numéro 998 du 15 juin, le plus important et le plus attendu, ne comporte, à l'exception des publicités disposées de part et d'autre des cahiers centraux, qu'un long tunnel de cinquante pages d'images en noir et blanc. Selon les témoignages disponibles, un problème de disponibilité des machines a empêché de procéder à l'impression couleur des feuilles correspondant aux reportages d'actualité. Quoique passée sous silence, cette contrainte technique est encore accentuée par le choix d'une couverture elle aussi monochrome, qui reprend le traitement graphique de la guerre d'Algérie, créant un rapprochement entre des événements présentés comme insurrectionnels et le conflit algérien¹⁹¹. De son côté, le discours journalistique s'élabore à partir d'une description de l'événement sur un mode insurrectionnel, dans une forme déjà commémorative qui suggère que celui-ci est définitivement clos, en une forme rétrospective qui permet d'écouler le matériel iconographique accumulé. Un choix éditorial qui a aussi pour conséquence de proposer un terme aux événements en les reléguant dans l'histoire.

Les deux livraisons suivantes, reprennent la structure de la rétrospective sous le mode « histoire d'une révolution » (chapitre 1 puis 2) : elles auraient dû marquer les esprits. Elles n'inversent pourtant pas le récit visuel. Ce traitement tardif, bien qu'étant une façon de conférer de l'importance à l'événement et le signal d'une valeur élevée dans la hiérarchie des sujets de l'actualité, ne suffira pas à inverser la matrice imaginaire créée par le n°998. L'effet d'attente, aussi bien chez les lecteurs que chez les professionnels, redoublé par la forme tout à fait exceptionnelle et implacablement cohérente du numéro du 15 juin 1968, assurent à celui-ci un impact tel que même deux reportages couleur publiés dans la foulée ne suffisent pas à renverser l'effet produit par ce premier

191 *Paris Match* n°630 du 6 mai 1961, intitulé « la rébellion d'Alger ». cf. Partie II chapitre 5.

récit visuel et passent inaperçus. Lorsque *Paris Match* reparait enfin à la mi-juin, il bénéficie d'une réception tout à fait remarquable et participe de façon décisive à la cristallisation d'un récit des événements auxquels il apporte une forme visuelle, qui était très attendue.

Publié à un moment crucial, ce n°998 influence de manière décisive le récit mémoriel de mai 1968. Résultant d'un problème technique qui n'est pas expliqué par la rédaction, l'impression noir et blanc des images devient la mise en forme pragmatique de la rétrospective et enferme les événements du printemps dans une lecture historicisante, qui en réduit la perception. En raison d'une couverture télévisuelle bancale, le 15 juin 1968, c'est plus d'un million de lecteurs qui attendent du magazine la synthèse d'une crise qui n'a pas encore trouvé sa forme visuelle. Ce sont des dizaines de photographies et de reportages prêts, restés dans les cartons ou sur les bureaux depuis plusieurs semaines. Venant combler une attente paradoxale, le récit commémoratif en noir et blanc s'installe comme la forme matricielle du souvenir collectif. Ce qu'on retiendra est que mai 68 appartient déjà à l'histoire, a fait passer la France au bord de la guerre civile et a été photographié en noir et blanc. La menace de guerre civile appartient au passé. Dès le 15 juin, la couleur de mai 68 est celle de l'histoire¹⁹². Le n°998 qui annonce en couverture « Toutes

192 Ces effets de réception sont perceptibles dans certains projets littéraires dont l'ambition est de restituer une époque et sa mémoire collective. On pense ici aux *Je me souviens* de Georges PEREC, Paris, Hachette Littératures, 1978, p. 50-52 pour ce qui est de Mai 68. Ou plus encore, au texte d'Annie ERNAUX, *Les Années* (2008, éd. originale), dans la version *Écrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011. Notamment dans ce passage (p. 989-992), qui reprend le récit chronologique des événements de Mai 68 tel qu'il est proposé par *Paris Match* dans son n°998 du 15 juin 1968 : « On ne s'avisait pas qu'il n'émergeait aucun leader ouvrier. Avec leur air paternel, les dirigeants du PC et des syndicats continuaient à déterminer les besoins et les volontés. Ils se précipitaient pour négocier avec le gouvernement – qui ne bougeait pourtant presque plus – comme s'il n'y avait rien de mieux à obtenir que l'augmentation du pouvoir d'achat et l'avancée de l'âge de la retraite. En les regardant au sortir de Grenelle, articuler pompeusement, avec des mots qu'on avait déjà oubliés depuis trois semaines, les "mesures" auxquelles le pouvoir avait "consenti", on se sentait refroidis. On réespérait en voyant la "base" refuser l'abdication de Grenelle et Mendès France à Charléty. On replongeait dans le doute avec la dissolution de l'Assemblée, l'annonce des élections. Quand on a vu déferler sur les Champs-Élysées une foule sombre avec Debré, Malraux – que le ravage inspiré de ses faits ne sauvait plus de la servilité – et les autres, bras dessus, bras dessous dans une fraternité factice et lugubre, on a su que tout allait finir. Il n'était plus possible d'ignorer qu'il y avait deux mondes et il faudrait choisir. Les élections, ce n'était pas choisir, c'était reconduire les notables en place. De toute façon, la moitié des jeunes n'avait pas vingt et un ans, ils ne votaient pas. Au lycée, à l'usine, la CGT et le PC commandaient la reprise du travail. On pensait qu'avec leur élocution lente ou rocailleuse de faux paysans leurs porte-parole nous avaient bien entubés. Ils gagnaient la réputation d'"alliés objectif du pouvoir" et de traîtres staliniens, dont tel ou telle, sur le lieu de travail, allait devenir pour des années, la figure achevée, cible de toutes les attaques. ».

les photos » constitue un test en grandeur réelle du rôle des médias dans la construction de l'histoire.

c. Un récit médiatique répliqué et l'objectivation d'une mise en forme

À propos de leur étude sur les images de la télévision en 1968, Marie-Françoise Levy et Michelle Zancarini-Fournel pointent dans leur conclusion le rôle prépondérant des commémorations dans l'élaboration culturelle d'un récit télévisuel dominant qui maintient dans le même temps « la légende de l'écran noir de la télévision » lors des événements :

« Michel de Certeau a souligné dans *La Prise de parole* l'importance en mai-juin 1968 du langage comme enjeu de pouvoir et instance de légitimation¹⁹³. Nous **proposons d'ajouter à cette analyse le rôle de l'image** – autre modalité du langage – dans la construction de l'événement dans le moment même, de par ses effets propres sur les téléspectateurs. **Cet aspect a été gommé par le travail mémoriel et les différentes commémorations qui ont contribué à forger la « légende de l'écran noir ».**

De mai-juin 68, aucun souvenir en apparence ne fut, en effet, gardé des images diffusées par le JT. Cependant, dès le lendemain de la diffusion de *Zoom*, le 14 mai, naît la **rumeur qu'au-paravant rien n'aurait été dit ou montré des manifestations étudiantes. Un glissement s'opère de la dénonciation de la partialité de l'information au silence de la télévision.** Et pourtant les images, même furtives des affrontements entre étudiants et force de police parisienne ont été **systématiquement rediffusées dans les émissions commémoratives en 1978 et 1988. Aujourd'hui, trente ans après, elles nous sont encore proposées (références paradoxales), alors que s'inscrit toujours présent l'oubli de leur provenance. Silence construit dans l'instant, mais pérenne, et oubli reforgé sur le long terme** ont contribué à enfouir les périodes ultérieures à la mi-mai 1968 où le JT s'ancre dans les événements jusqu'à sa relégation¹⁹⁴. »

Un mécanisme similaire de construction culturelle se met en place pour ce qui est du récit photojournalistique des événements du printemps 1968. L'impact du récit médiatique produit par le n°998 de *Paris Match* le constitue en récit matriciel de Mai 68, largement dupliqué – et par conséquent, entretenu – a *posteriori* des événements ; tout particulièrement lors de la célébration des

193 Michel de CERTEAU, *La Prise de la parole et autres récits politiques*, Paris, Le Seuil, 1994.

194 Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, op. cit., p. 117. Je souligne.

anniversaires décennaux de Mai 68. Elle s'impose alors chaque fois davantage comme la forme médiatique des événements dans la presse magazine. Non pas être un relais déterminé par une archive photojournalistique exclusivement noir et blanc, les reportages et numéros consacrés à Mai 68 dans les décennies qui suivent construisent, diffusent et perpétuent une mise en forme médiatique des événements, élaborée à un moment de leur médiatisation. À chaque anniversaire, en effet, on constate que la mémoire monochrome des événements s'est imposée aux témoins, tandis que les acteurs eux-mêmes reconstruisent des justifications visiblement fautives pour expliquer une absence d'images couleur – alors que celle-ci n'existe en réalité qu'à un seul moment de la représentation des événements. L'obstacle technique rencontré au moment de la parution n'est qu'un aspect d'un problème plus vaste, celui de la construction médiatique de l'histoire visuelle ainsi que l'interrogent les historiens Vincent Lemire et Yann Potin :

« ... le hiatus entre un renouvellement historiographique indéniab... »

Le « bégaiement iconographique » souligné par ces historiens correspond davantage encore à une réitération des structures visuelles médiatiques196,

195 Vincent LEMIRE, Yann POTIN, lors de leur intervention intitulée « Un regard différé sur Mai 68. Le legs photographique des correspondants du journal L'Humanité », au colloque Mai 68, le temps de l'histoire organisé par Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, à la Bibliothèque publique du Centre Pompidou, le Samedi 16 février 2008 à Paris. http://www.cnacgp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/86FCC0EB5AE23082C12573B5004F0A8E?OpenDocument. Pour prendre plus particulièrement connaissance des recherches de Vincent Lemire et Yann Potin, voir aussi: « Les photographies des correspondants de L'Humanité : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque Mai 68 en quarantaine organisé par l'Ecole normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008.

Vidéo de cette intervention : http://colloque-mai68.ens-lsh.fr/spip.php?article76.

196 Ce récit correspond aux poncifs dénoncés par les spécialistes de Mai 68 : Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel, op. cit., p. 207. Boris Gobille, op. cit., p. 321.

Il est, par ailleurs, démontré que l'espace médiatique cherche une forme de consensus mou et tiède pour plaire au plus grand nombre. Nathalie SONNAC, « Médias et publicité ou les conséquences d'une interaction entre deux marchés », Le Temps des médias, 2006, vol. 6, no. 1, p. 49-58. Nathalie SONNAC, « L'Économie des magazines », Réseaux, 2001, vol. n°105, p. 79-100. Vincent GOULET, Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations, INA Éditions, Bry-sur-Marne, 2010. Éric MACÉ, Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

voire un bégaiement du récit photojournalistique, qui représentent une prise de position politique dissimulée sous la revendication de l'objectivité journalistique¹⁹⁷ et construit culturellement l'image des événements de Mai 68. Lorsque l'INA édite un DVD pour célébrer les quarante ans en 2008, la jaquette reconduit fidèlement la mise en forme médiatique et culturelle *devenue dominante* des événements, en noir et blanc et rouge. L'édition choisie du traitement télévisuel reprend, de plus, les poncifs de la « grande muette » et se construit selon un descriptif attendu des événements¹⁹⁸. Les quelques rares extraits en couleur présents dans cette sélection des fonds audiovisuels sont portés par le même discours de l'inédit¹⁹⁹. L'objet culturel participe alors à la persistance d'une perception du traitement médiatique des événements qui les fige dans le passé et réitère l'explication discutable d'une telle mise en forme par une archive (audio)visuelle noir et blanc²⁰⁰.

Pour réfléchir à l'impact de la représentation des événements, une option est de proposer et/ou de questionner des iconographies alternatives à l'iconographie dominante de Mai 68. Celles-ci produites par d'autres acteurs que les grands médias portent potentiellement d'autres récits des événements²⁰¹. Une autre option consiste à revenir sur l'élaboration de cette iconographie dominante et ses usages.

L'analyse du numéro spécial Mai 68 publié par *Télérama* en 2008 ainsi que les observations des corpus photojournalistiques et médiatiques de 2008 confir-

197 *Paris Match* titre « Mai 68 : L'album historique » pour son numéro spécial 2036 en 1988.

198 Construit en deux grands ensembles – « La Chronique » puis « les dossiers » –, ce DVD propose une vision médiatique convenue des événements.

La Chronique : 1/ Prélude : le mouvement du 22 mars à Nanterre. 2/ La semaine étudiante : du 2 mai la nuit des barricades (2-11 mai). 3/ De la Sorbonne aux usines : 12-24 mai. 4/ Tentative de sortie de crise : de l'intervention de de Gaulle à la mobilisation gaulliste en passant par les accords de Grenelle : 24-30 mai. 5/ La lente reprise du travail : 1^{er} –19 juin. 6/ Épilogue : les élections législatives du 30 juin 1968 [2d tour].

Les dossiers : 1/ la jeunesse. 2/ le monde ouvrier. 3/ la culture. 4/ 1968 dans le monde.

199 extraits en couleur :

2/ Chapitre 2. 22'59-23'44 : les voitures sinistrées au matin du 11 mai en couleur.

4/ Chapitre 1. 00 à 2'15 : l'allocution du 24 mai de de Gaulle à la télévision.

5/ chap 9'33 à 11'15 : allocution du 29 juin de de Gaulle à la télévision.

200 cf. Portail de l'INA sur Mai 68 (aujourd'hui inactif) qui mettait à disposition nombre de vidéos en couleur.

201 Par exemple : le fonds des photographes correspondants de *L'Humanité*, en couverture du livre *Mai 68 une histoire collective* ; le livre du photographe « social » Georges Azenstarck ; Elie Kagan...

ment l'existence d'une construction culturelle de l'image de Mai 68 dont la mise en forme en noir et blanc et rouge est l'indice le plus visible. Elle s'impose comme une représentation dominante naturalisée dans l'espace culturel. Laboratoire de l'élaboration de la mémoire visuelle contemporaine, Mai 68 offre un cas exemplaire où, loin de la neutralité alléguée par les professionnels, apparaissent pleinement le rôle social et la fonction historique du récit médiatique. Les images du photojournalisme, fabriquées et produites par un système médiatique, constituent des fonds dont il est nécessaire d'interroger les modes de constitution et d'exploitation, mais aussi les modes de valorisation culturelle pour comprendre les conditions auxquelles ils ont valeur d'archive et comprendre l'influence du traitement visuel, c'est-à-dire d'un tel récit médiatique dans la construction mémorielle – voire historiographique ? – de ces événements. Des mécanismes culturels *a posteriori* des événements entrent en jeu : l'élaboration dans la durée, la circulation sur différents supports culturels et les dates anniversaires des événements apparaissent comme des éléments clés et des ressorts fondamentaux de ces élaborations culturelles. Ces mécanismes confirment que la représentation médiatique des événements est une représentation historicisée. Les images photographiques appartiennent à l'histoire, non comme document source mais selon un régime de représentation.

L'analyse des usages de la photographie dans la presse magazine – en déplaçant notre culture des images photographiques et en nous appuyant, ici, sur l'exemple de Mai 68 – permet de comprendre la commémoration médiatique comme un produit des industries culturelles. Elle s'appuie sur des calendriers anniversaires tels qu'ils existent au sein des Archives Nationales²⁰², sans pour autant se confondre avec la commémoration d'État. Des dispositifs entiers sont recyclés, portés par des images qui prennent sens en leur sein et sortent renforcées, par chacune de leur répétition, de l'autorité de l'archive²⁰³. De tels mécanismes, repris et validés par de multiples porte-voix, élaborent une mémoire – voire un imaginaire – médiatique²⁰⁴ des événements historiques. Le

202 <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2015/>.

203 Des pages entières sont republiées au titre d'archive, en général sous la forme du fac similé (*Le Nouvel Observateur* en 1998 ; *Le Magazine littéraire* Hors série n°13 d'Avril-Mai 2008). Notons aussi la parution ce mois de novembre 2012 du livre *Paris-Match: 1000 couvertures de 1949 à nos jours*, Paris, Glénat, 2012.

204 André Gunthert, « Marianne à cache-cache, ou les pièges de la mémoire collective », *L'Atelier des icônes*, 2 novembre 2010 : <http://culturevisuelle.org/icones/1210>.

développement d'une culture complexe et multiple des images s'affirme alors comme programme fécond pour la compréhension de mécanismes culturels aux échos puissants. Ce n'est, en effet, pas le moindre des paradoxes que de constater que ces pratiques éditoriales et industrielles souffrent d'un déficit d'archivage²⁰⁵ et d'histoire, alors même qu'elles sont parties prenantes de l'inflation mémorielle régulièrement dénoncée. S'il est d'usage de percevoir l'univers du récit historique et l'univers médiatique comme hermétiques l'un à l'autre, voire concurrentiels, la « commémoration » médiatique, principe de gestion et de valorisation des images, pose la question de l'impact des médias – en tant qu'industries culturelles – dans l'élaboration de notre histoire événementielle.

205 La photothèque de *Paris Match*, l'un des magazines illustrés d'informations les plus importants en France pour la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, est typique des conditions d'accès et de conservation des fonds photographiques liés à la presse. Propriété industrielle, privés, ces fonds sont un outil de travail et ne bénéficient pas d'une réflexion particulière quant à leur conservation et leur valeur patrimoniale.

CONCLUSION

S'il est, au départ, un problème d'impression qui impose exceptionnellement un traitement noir et blanc des événements de mai-juin 1968 à la rédaction de *Paris Match*, l'examen de cet accroc visible conduit à comprendre des mécanismes médiatiques ordinaires voire quotidiens. Et réinterroge les définitions proposées des images médiatiques du photojournalisme comme documentation des événements, leur valeur d'icône ainsi que leur autorité dans la représentation de l'histoire.

La photographie de presse n'existe pas dans l'espace public par le seul fait du photographe et de l'acte photographique. Suite à la prise de vue, ces images sont soumises à de multiples sélections successives par des acteurs qui s'avèrent nombreux et qui forment – depuis l'agence de photographie jusqu'à la rédaction presse – une chaîne éditoriale au rôle déterminant dans l'élaboration médiatique. Aux étapes d'editing en agence, puis d'éditorialisation des images en presse, succèdent les étapes traditionnelles d'une valorisation culturelle de ces fonds photographiques qui se traduit par des articles, des publications, des livres et expositions au sein d'instances du photojournalisme et de la photographie ; puis dans des cercles culturels toujours plus larges en des manifestations culturelles qui conduisent à la complicité et à la bienveillance du grand public. Ce faisant, un certain corpus d'images des événements se stabilise et en résume un récit qu'elles portent. Dans le cas de mai-juin 1968, les événements s'en trouvent circonscrits à des bornes spatio-temporelles : le mois de mai, que ratifie l'appellation « Mai 68 », et principalement Paris et proches périphéries, où les photographes d'agence et de journaux, et notamment Caron, se sont déplacés. Ces images proposent une représentation consensuelle des événements, en définitive relativement détachée de leur ancrage historique. La position historique est soumise aux mêmes mécanismes et aux mêmes circuits d'édition et de gestion des images, et partant à cette puissance médiatique et culturelle. Le choix de Mai 68 s'avère ainsi exemplaire de mécanismes culturels dont la généralisation est résolument possible¹ et il montre comment le photojournalisme d'après-

1 La démonstration du chapitre 7 autour de la promotion de Gamma par le biais d'un mythe – Gilles Caron, photographe de Mai 68 – s'est trouvée indiscutablement confirmée par les révélations faites autour des photographies du débarquement à Omaha Beach par Robert Capa, parangon de la profession. L'existence de la couleur dans ces années est chaque fois davantage confirmée par la mise en avant de ces archives. Le FOAM d'Amsterdam organise cet automne une exposition du matériel argentique de Magnum, du 11 septembre au 9 décembre 2015 : <http://www.foam.org/museum/programme/magnum-contact-sheets>. De même, l'importance du contexte culturel dans le processus d'iconisation d'une image a été de nouveau et tragiquement confirmé en septembre 2015 par le cas de la photographie du petit garçon Aylan dans le traitement médiatique de la migration. André GUNTHERT,

guerre participe à l'écriture de l'histoire de la seconde moitié du XX^{ème} siècle en Occident.

Au cours de ce travail, plusieurs pistes complémentaires se sont dessinées avec netteté. Elles n'ont cependant pas été explorées par choix, afin de conserver une focalisation sur les problématiques dominantes traitées ici. Les comparaisons fréquentes des événements de mai-juin 1968 avec les « événements d'Algérie » mériteraient, par exemple, une enquête plus approfondie sur les raisons et les enjeux d'un tel rapprochement dans le traitement médiatique de Mai 68². De même, l'usage régulier (dans l'espace médiatique notamment) de la rhétorique de la « génération », de « l'héritage », de « l'empreinte » ou du « ce qu'il reste » de Mai 68 invite à questionner l'origine de ces formulations, qui entérinent en elles-mêmes l'idée d'événements relégués dans un passé révolu, à l'état de traces dans l'actualité mais en aucun cas présent structurellement dans notre présent et notre histoire. Impliquant le prisme du témoignage comme traitement privilégié des événements, ces formulations sont peut-être l'expression d'une nostalgie ressentie par une génération de journalistes et de gens de médias dont la jeunesse coïncide avec les événements du printemps 1968. Ces recherches ont, par ailleurs, soulevé la question de la concurrence d'autorité entre les intellectuels et les journalistes³. La frénésie « commémorative » de Mai 68, bien souvent associée à l'espace médiatique, renvoie, en effet, au fait que les autorités journalistiques font directement concurrence, en termes d'influence, aux autorités académiques. Enfin, le traitement de ces événements dans les manuels scolaires serait sans

« L'atelier des icône (1) : mécanique du symbole », L'Image sociale, 4 septembre 2015. <http://imagesociale.fr/2022>. Barbie ZELIZER, « Haunting image spurs action on refugees », Philly.com, 8 septembre 2015. <http://www.philly.com/philly/blogs/thinktank/Haunting-image-spurs-action-on-migrants.html>.

2 « **Une Histoire à faire**. Les sociologues, les philosophes, les essayistes ont beaucoup écrit sur l'interprétation générale de ce qu'on nomme "les événements" (comme pendant la guerre d'Algérie, guerre sans nom puisqu'on disait "les événements d'Algérie"), ou même "le mystère 68" », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *EspacesTemps* n°59-60-61 / 1995, p. 146-156. Numéro thématique : « L'histoire au risque des historiens ». p. 153.

3 Bernard LACROIX, « D'aujourd'hui à hier et d'hier à aujourd'hui : mai 68 ; le chercheur et son objet », *Scalpel, Cahiers de Sociologie Politique de Nanterre*, 4-5, 1999, p. 147-168.

Vincent GOULET, Philippe BONNET, « Sociologues et journalistes. Retour sur des luttes pour « écrire le social » », Introduction au n°16 de *Question de communication*, 2009. <https://questionsdecommunication.revues.org/67>.

Louis PINTO, « La doxa intellectuelle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 90, no. 1, p. 95-103 ; « *Tel Quel*. Au sujet des intellectuels de parodie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, no. 1, p. 66-77.

aucun doute une piste de travail féconde pour établir l'impact des images et de leurs usages dans la transmission de l'histoire⁴. D'autres pistes ont été abandonnées faute de documentation suffisante ou parce qu'elles s'offrent comme pistes de travail pour le futur ; en particulier, des recherches sur l'AN-RJP (Association Nationale des Reporters Journalistes Photographes). Enfin, l'installation d'une mise en place d'une mise en forme culturelle noir et blanc et rouge demanderait à être approfondie en particulier par des recherches plus fournies sur un corpus d'objets culturels plus vaste⁵.

Mais au projet d'une histoire culturelle qui prenne en compte le médiatique comme « mutation anthropologique majeure⁶ », ces recherches montrent qu'ajouter l'entrée par les images – éléments pleinement constitutifs du médiatique, que ce soit dans l'élaboration de récits ou dans la structure de ces entreprises – restitue leur importance aux entreprises qui le composent.

4 Patricia LEGRIS, « L'écriture des programmes d'histoire en France (1944-2010). Sociologie historique de la production d'un instrument d'une politique éducative », Paris I Panthéon Sorbonne, 2010. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00579269/>. *Qui écrit les programmes d'histoire ?*, Grenoble, PUG, coll. Enseignements et réforme, 2014.

Le carnet de recherches *Aggiornamento hist.-géo* : <http://aggiornamento.hypotheses.org/>. Voir aussi, l'intervention de Matthias Tronqual (EPHE), « Quels rôles jouent les images dans les manuels scolaires? », colloque « La Trame des images », 20-21 octobre 2006, EHESS, Paris.

La représentation de l'histoire par des images convoque le genre de la peinture d'histoire. Pour André Gunthert, non pas être les images médiatiques qui reprennent le modèle de ce genre, il est possible que ce soient le genre de la peinture d'histoire qui soit une forme d'archéologie des icônes médiatiques (il s'appuie sur les exemples de Napoléon ou Rimbaud, notamment). Ce ne serait ainsi pas les médias qui se mettent à produire des images à rapprocher de la peinture d'histoire quant à la représentation visuelle des événements historiques mais un processus culturel déjà en marche depuis l'édition illustrée. cf. les travaux de Roger Chartier.

5 Par exemple, les affiches de films ou l'exposition « Total Records. La grande aventure des pochettes de disques photographiques », aux Rencontres Internationales de la Photographie à Arles de 2015, dans laquelle les quatre pochettes de disques exposées de 1968 sont en noir et blanc et rouge.

6 « Cet ouvrage est né d'une conviction simple et partagée : l'essor du journal (et de la lecture périodique en général), en raison du caractère massif de sa production, de l'ampleur de sa diffusion et des rythmes nouveaux qu'il impose au cours ordinaire des choses, tend à modifier profondément l'ensemble des activités (sociales, économiques, politiques, culturelles, etc.), des appréciations et des représentations du monde, *projetées toutes ensemble dans une culture, voire dans une « civilisation » de la périodicité et du flux médiatique*. Et c'est au cœur du XIX^{ème} siècle que ce processus, entamé de plus longue date, mais accéléré alors par les transformations économiques et les confrontations idéologiques dont le journal est aussi l'instrument, trouve les conditions de sa réalisation. Pleinement achevé à l'aube de la Grande Guerre, cette inscription du pays dans un cadre désormais régi par le principe de l'écriture et de la lecture périodiques constitue une *mutation anthropologique majeure, aux sources de notre modernité « médiatique »* et qui n'a jamais vraiment été étudiée en tant que telle. », Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. Introduction, p. 7-21, p. 7. Je souligne.

L'entrée par les images photographiques de la presse magazine met à jour d'autres logiques médiatiques qui peuvent compléter et nourrir la compréhension des mécanismes culturels à l'œuvre ; en l'occurrence, des mécanismes associés aux principes d'édition et de gestion, caractéristiques des industries culturelles :

« Les médias de masse ont pour particularité d'être à la fois la scène et l'un des acteurs de la sphère publique. Ils en sont la scène principale depuis que les débats publics ne se limitent plus aux enceintes parlementaires et à la presse écrite savante, mais passent par la médiation et la diffusion de masse des images et des discours médiatiques. Du fait de cette *médiation médiatique* quasi obligée qui s'impose à tous les acteurs pour l'accès à la sphère publique, les médias de masse en sont aussi un des principaux acteurs, y développant leurs propres logiques d'actions qui sont celles d'industries culturelles⁷. »

Ce système est en effet complexe, à la fois producteur de l'élément médiatique et médiateur de son récit sur lui-même. La concentration des réseaux culturels et médiatiques⁸ forme des caisses de résonance puissantes, les médias étant les porte-voix de leur propre promotion. Les partenariats industriels et structurels des univers médiatiques assurent une puissance de frappe à leurs récits et aux mises en forme de l'actualité qu'ils proposent. Ils s'avèrent ainsi être de sérieux prétendants, à plusieurs échelles, à la construction de mythes⁹ et d'imaginaires.

L'étude de cas du traitement médiatique par la presse magazine de Mai 68 montre que celle-ci n'est pas un simple relais mais qu'elle est au contraire pleinement actrice d'une construction culturelle sur les événements. La presse illustrée et ses images de presse sont constitutives du monde culturel et historique – véritable mediaculture. Elles interviennent dans l'élaboration de

7 Éric MACÉ, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006. p. 87.

8 Les groupes de presse sont des concentrations d'entreprises en soi mais la force de frappe des réseaux est encore élargie par les concentrations de grandes entreprises (rédactions presse, agences photographiques, marché de l'édition, imprimeries,...) travaillant en partenariat. À titre d'exemples, l'imprimerie avec laquelle travaille *Paris Match* en 1968 est l'imprimerie avec laquelle le groupe de presse Prouvost travaille pour l'ensemble de ses titres.

9 Par exemple, Patrick Chauvel, « Peur sur la ville », exposition de photographies, Musée de la Monnaie, janvier 2011. Ou la table ronde programmée à la MEP à Paris, le 16 septembre 2015, « La photographie de guerre : un témoignage pour la paix ? », organisée par le Centre International pour la Paix et les Droits de l'Homme (CIPADH), en collaboration avec la Maison Européenne de la Photographie et le magazine *Paris Match*.

<http://www.mep-fr.org/evenement/la-photographie-de-guerre-temoignage-pour-la-paix/>.

récits médiatiques sur les événements historiques au cours pendant les événements, puis dans le temps, entrant de plain pied dans l'histoire culturelle (livres, expositions de photographies, films etc.) ; pour, enfin, élaborer leur propre histoire et se concevoir comme partie prenante de l'histoire¹⁰. Les représentations consensuelles et réductrices des événements qu'elles proposent transfusent dans le récit historique qui adopte encore souvent la vulgate professionnelle et ses représentations médiatiques pour elles-mêmes, à défaut d'une autre histoire du photojournalisme. En l'absence d'autres récits – de la part des sciences humaines, notamment –, ces repères s'imposent, propices aux rumeurs culturelles objectivées par les répétitions médiatiques et historiographiques¹¹. Au contraire d'une perception de ces images comme documentation des événements, et partant comme archive, celles-ci s'affirment comme des représentations culturelles qu'il est nécessaire de contextualiser et d'historiciser. Le principe médiatique des célébrations à dates anniversaires finissant d'objectiver la construction culturelle par des mécanismes de répétitions et des jeux d'autorité. Le récit médiatique élaboré – par exemple, Gilles Caron photographe de Mai 68 – devient alors un élément associé à la dite « mémoire collective ». Ce n'est pourtant pas un inconscient collectif qui est en jeu ici mais bien plutôt un phénomène de réactivations médiatiques. Motivée par d'autres pragmatismes, d'autres impératifs, d'autres ambitions et/ou d'autres projets, cette histoire visuelle de Mai 68 s'impose ainsi du fait de processus culturels au sein desquels les médias et la presse spécialisée jouent un rôle déterminant ; vecteurs principaux de légitimation de la profession dans le champ culturel (voire artistique) de la photographie de presse. Dans ce contexte, s'affranchir de la seule proposition professionnelle comme récit

10 Le photojournalisme se raconte par les événements qu'il a lui-même contribué à mettre en avant. Lorsqu'Hubert Henrotte contextualise la période historique au cours de laquelle il fonde ses deux agences de photographies, il énumère, en un véritable décalque des grands titres des numéros de *Paris Match* d'alors : « [...] On est alors en pleine guerre froide. Le monde est comme un grand volcan en perpétuelle éruption : guerre du Vietnam, affrontements au Moyen Orient, guerres civiles en Afrique noire, troubles en Europe (Irlande, Tchécoslovaquie, Pays Basque), assassinats de Che Guevara, Martin Luther King et Bob Kennedy ; premières « marées noires » de l'histoire, couronnement du shah d'Iran, conquête de la Lune, vol du Concorde, premières greffes cardiaques, etc. », Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sigma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005. Chapitre 4, p. 45. Les témoignages de photojournalistes s'articulent autour d'aires géographiques ou de conflits désignés par leur appellation médiatique, en une « chronologie » singulière au milieu lui-même (« printemps de Prague », « le Vietnam », « Mai 68 », etc.). Cf. partie I chapitre 2.

11 André GUNTHER, « La légende du cheval au galop », *Romantisme* n°105 « L'imaginaire photographique », 1999. p. 23-34. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4346.

sur les images du photojournalisme permet à l'histoire culturelle de mesurer l'impact du médiatique comme acteur culturel. L'image de presse a parfois du mal à se constituer en objet d'étude, sans pouvoir nécessairement prétendre aux soins de l'histoire de l'art, et essuyant le mépris quant à l'idée de culture par les médias. Pourtant, la mesure des écarts entre les discours et les pratiques des professionnels, non pas en faisant le pari de l'art (qui maintient les hiérarchies culturelles à l'origine de l'abandon disciplinaire de ce thème) mais en privilégiant une approche culturaliste, met en évidence l'impact certain des récits médiatiques sur l'histoire¹².

L'approche culturaliste ajoute au moins un argument supplémentaire à l'idée d'une dimension épistémologique des événements de mai-juin 1968 sur la discipline historique¹³ : ils constituent un exemple type de médiaculture historique. Le corpus fini d'archives photographiques proposé pour Mai 68 est un corpus construit et exploité selon des logiques qui ne sont pas celles de l'histoire mais celle d'industries culturelles. La prise en compte de l'image dans le système médiatique traduit bien la relation complexe et paradoxale de l'historien aux médias qui prend en compte le fait que cette production modèle les événements tout en y ayant recours comme source pour décrire l'histoire. À quelles conditions? Pour discuter la représentation visuelle dominante de Mai 68, il est possible de faire répondre certaines autres images, moins diffusées alors¹⁴. Mais comprendre ces représentations dominantes et questionner leur autorité culturelle comme représentations des événements historiques – dans la lignée des *Cultural Studies*¹⁵ – s'avère tout aussi fécond pour comprendre l'écriture de l'histoire.

Ces questions rejoignent des préoccupations historiographiques récentes, telles que compilées et synthétisées par Christian Delacroix, François Dosse,

12 Le récit médiatique influe le récit historien : avec les supports web, l'impact de ces constructions médiatiques posent avec encore davantage d'acuité la question de leur conservation, de leur mémoire (les vidéos éditées par *Paris Match* en 2008, tout couleur sur Mai 68 sur des liens aujourd'hui inactifs, par exemple). Cf. André GUNTHER, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

13 Cf. Partie I chapitre 2. François DOSSE, « Mai 68, les effets de l'histoire sur l'Histoire », *Politix*, 1989, vol. 2, no. 6, p. 47-52.

14 et que les mouvements de célébration en 2008 ont eu souvent à cœur de remettre à jour.

15 Éric MACÉ, Éric MAIGRET, Hervé GLEVAREC, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt¹⁶ :

« *Les historiens de métier n'ont jamais eu le monopole de l'écriture de l'histoire. [...] La présence du passé dans l'espace public n'est certes pas une nouveauté mais, depuis une trentaine d'années, elle gagne en force et en intensité. [...] L'histoire dans l'espace public est aussi un objet de consommation dont il convient de prendre la mesure: jeux vidéo, villages des temps anciens reconstitués, scénographies historiques rassemblent partout en Europe des millions de spectateurs ou de visiteurs chaque année. Il y a là un usage de l'histoire et aussi, parfois, un sujet de travaux pour les historiens. L'articulation entre cette histoire «populaire» et l'histoire «académique» n'est pas toujours aisée. Les historiens de métier ont du mal à défendre des positions pertinentes face aux demandes mémorielles et à la «consommation» historique. Ils se sentent parfois concurrencés par cette prolifération de récits sur le passé qu'ils ne maîtrisent pas: ceux des médias, des pouvoirs, des communautés ou des acteurs locaux. [...]*

Multiplication des commémorations, élargissement continu de la notion de patrimoine, convocation de toutes les mémoires et de toutes les histoires, actualisation du passé, autant de manifestations qui ont retenu l'attention des historiens, à la fois comme objets en tant que «lieux de mémoire» et comme terrains pour appréhender autrement l'histoire et la lire aussi à travers ses représentations et ses interprétations sédimentées¹⁷. »

16 « Progressivement, le territoire documentaire de l'histoire s'élargit et l'on s'éloigne de la fixation sur la valeur *princeps* de l'écrit et de l'original en son sein. Les *Annales*, en particulier dans l'entre-deux-guerres, appellent à une ouverture documentaire. (p. 72) La revue prête attention aux images, notamment pour l'histoire économique et sociale, mais aussi, plus qu'avant sans doute, au paysage ou aux traces matérielles de l'existence humaine (monnaie, outils...). Cet élargissement documentaire ne cesse plus et l'on peut assurer aujourd'hui que «tout est document», qu'il s'agisse de restes alimentaires découverts par l'archéologie, des photographies familiale ou encore des graffitis. *Les archives orales et audiovisuelles jouent ici un rôle croissant. L'abondance des documents pour la période contemporaine n'est pas sans susciter interrogations et doutes à la fois sur l'usage et la conservation des sources. [...]*

Si, aujourd'hui, les historiens peuvent assumer des choix aussi *libres dans leur rapport aux sources*, ils demeurent *dépendants, aussi, des enjeux de conservation des archives et des documents*. Toute une partie des démarches, des recherches et des résultats des historiens tient en effet aux documents dont ils ont pu disposer. *La constitution d'un fonds documentaire en source est un processus fait de multiples sélections dont les historiens cherchent de plus en plus à prendre conscience pour mieux saisir les enjeux de leur recherche.*

[...] *L'enjeu de la production du document devient alors central dans l'analyse. La source est un objet produit, un point d'arrivée dont il convient de restituer le cheminement, non seulement pour mieux l'étudier au final mais aussi en lui-même en tant que témoin de pratiques.* », Nicolas OFFENSTADT, « Archives, documents, sources », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt, *Historiographies, I. Concepts et débats*, Gallimard, Folio Histoire Inédit n°179, Paris, 2010. p. 68-78. Je souligne.

17 Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA, Nicolas OFFENSTADT, *Historiographies, I. Concepts et débats*, Gallimard, Folio Histoire Inédit n°179, Paris, 2010. P. 13 et 15 puis p. 16-17. Je souligne.

Le principe de la « commémoration médiatique¹⁸ » s'impose comme un mécanisme caractéristique des industries culturelles et invite dès lors à reposer la question de l'impact des médias dans l'accélération des processus commémoratifs intervenant dans l'écriture de l'Histoire. En effet, le principe de la commémoration est une option pour les formes de rétrospectives prisées par la presse magazine notamment : si les rétrospectives médiatiques sur un sujet se multiplient, elles augmentent de fait la place de la mémoire et du mouvement commémoratif dans le champ public¹⁹. Les vingt ans de mai-juin 1968, à la fin des années 1980, correspondent au début d'un mouvement actif de « commémoration » de ces événements dans la presse générale ainsi qu'à de nouveaux editings des fonds photographiques en agences²⁰. C'est, de plus, le début des réflexions sur cette présence médiatique pour les événements de mai-juin 1968²¹, l'époque de la publication en France de l'ouvrage de Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* ; des débats sur histoire et mémoire dans l'historiographie française²².

18 « *Le triangle d'or de la commémoration est constitué par la presse essentiellement – Libération et les magazines littéraires –, l'édition et la télévision.* [...] La vogue autobiographique est contemporaine du lancement de l'opération éditoriale et médiatique des "nouveaux philosophes", en juin 1976, par Bernard Henry-Lévy, soutenu par le philosophe et essayiste Maurice Clavel. Elle s'appuie sur une maison d'édition, Grasset, sur un hebdomadaire, *Le Nouvel Observateur*, et sur le *Magazine littéraire* ; elle est relayée par France Culture." (p. 151). [...] *L'entre-deux 1978-1988 est caractérisé par la commémoration rampante, au mois de mai le plus souvent, dans les magazines.* », Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *Espaces Temps*, 1995, vol. 59-60-61. p. 150-151.

19 Cf. aussi cet appel à article de la revue *Communication* (volume à venir), « Épistémologie du journalisme. Quels éléments pour une théorie de la pratique ». <http://calenda.revues.org/nouvelle24607.html>. « L'analyse portera également sur le journalisme en tant que lieu présent de la « pensée sociale » qui est essentiellement une mémoire. Ce que sont passé, présent et avenir dépend des générations vivantes du moment. Et comme celles-ci se relaient constamment d'âge en âge, le contenu de signification attaché au « passé », au « présent » et au « futur » est en transformation perpétuelle. Aussi, *ce n'est pas le passé qui constitue l'enjeu des commémorations et de leur communication, mais bien le présent qui mobilise ces traces du passé pour les réinvestir dans l'actualité, c'est-à-dire dans la vie sociale actuelle.* » Je souligne.

20 Fonds Göksin Sipahioglu à Sipa Press ou fonds Henri Bureau à Sygma, par exemple.

21 Jean-Pierre RIOUX, « À propos des célébrations décennales du Mai Français », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1989, n°23, p. 49-58.

Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *Espaces Temps*, 1995, vol. 59-60-61. Antoine HENNIQUANT, « L'absence de commémoration médiatique? Autour du 10ème anniversaire de Mai 68 », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveaux Mondes éditeurs, 2011, p. 323-331.

22 Patrick GARCIA, « Politique de la mémoire », Conférence prononcée à Tallinn, novembre 2005 (disponible sur : <http://crheh.hypotheses.org/179>) ; « «Les lieux de mémoire" une poétique de la mémoire? », *Espaces Temps*, 2000, vol. n°74-75, p. 122-142 ; « Entendez-vous dans nos communes ? La signification des pratiques mémorielles », *Espaces Temps*, 1995,

Il serait donc intéressant d'enquêter sur l'origine de l'invention de la commémoration médiatique c'est-à-dire le moment où elle se constitue en opportunité éditoriale et/ou en produit éditorial médiatique, en mesurant la part et l'affectation de l'image dans ce processus. Et enfin, de questionner la place de Mai 68 dans ce mécanisme éditorial de la mémoire s'il en est un²³. Il s'agirait ainsi de comprendre à partir de quand les anniversaires décennaux se transforment en occasions éditoriales. De prime abord, il semble que cette logique se construise et s'impose dans l'après-guerre, au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle : le traitement médiatique des événements de mai-juin 68 pourrait-il donc être l'un des déclencheurs de son appropriation dans la presse française? Mai 68 est, en effet, aux côtés des deux guerres mondiales et des « événements » d'Algérie (pour ce qui est de *Paris Match*, par exemple), l'un des quelques événements notablement portés par ces célébrations.

vol. 59-60-61, p. 157-166. François DOSSE, « Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, 1998, septembre, p. 5-24.

23 Cf. La mise au point de Boris GOBILLE, « L'événement Mai 68 Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2008, /2 - 63e a, p. 321-349.

Audrey Leblanc

L'IMAGE DE MAI 68,
DU JOURNALISME
À L'HISTOIRE

ANNEXES

Thèse de doctorat d'histoire et civilisations

Sous la direction de Michel POIVERT et d'André GUNTHERT

23 novembre 2015

Jury: Françoise Denoyelle, André Gunthert, Sylvain Maresca,
Michel Poivert, Michelle Zancarini-Fournel

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

ANNEXES

ENTRETIENS, RENCONTRES ET VISITES

A. Photographes

1. Entretien téléphonique avec Henri BUREAU (12 janvier 2010), photographe à Gamma en 1968

Photographe à Gamma en Mai 68 et considéré comme un bon journaliste dans le milieu, Henri Bureau est particulièrement connu pour son travail autour de Jacques Chirac (en public comme en privé (1974-1984) et de Johny et Sylvie ; ainsi que pour la photographie du scoop du retour du général De Gaulle de Baden-Baden (30 mai 1968), prise à l'héliport d'Issy-les-Moulineaux. Sur le site Corbis¹, 15 photographies d'Henri Bureau sur Mai 68 sont numérisées (13 en couleur et 2 noir et blanc) ; auxquelles s'ajoute un portrait du photographe à moto dans Paris². J'explique que je travaille sur ses archives Mai 68 à Sygma/Corbis.

La photographie scoop de De Gaulle de retour de Baden-Baden

AL : Quelles étaient les conditions de prise de vue (téléobjectif, loin du sujet, discrétion...) de la célèbre photographie du retour de De Gaulle de Baden-Baden ?

HB : Absence de De Gaulle dont on attendait le retour car « le pays était au bord de la déroute ». Plusieurs possibilités, en particulier par la route ou par hélico, ce qui supposait l'héliport d'Issy-les-Moulineaux.

HB était avec le coursier de Gamma, sur le périphérique et reconnaît – hasard dit-il – la voiture présidentielle qu'ils décident donc de suivre discrètement. Ils arrivent à l'héliport d'Issy-les-Moulineaux, grande esplanade vide à l'époque. Il faut faire les photos rapidement. Une station service à côté, l'une des rares à avoir encore du carburant, donc queue de voiture. HB appréhende une voiture camionnette avec une galerie à la bonne hauteur, où il se place pour shooter³. Au Pentax 400 mm, boîtier noir et blanc.

Matériel et publications

1 Consultation en 2009-2010, avant le dépôt de bilan de Corbis Sygma en juin 2010, qui a entraîné des modifications dans la base de données numérique.

2 Site du photographe : <http://www.henribureau.com/>. Voir aussi son livre *Bouclages. Une vie de reporter*, Paris, éditions Florent Massot, 2010.

3 Les bandes films de négatifs conservés à Sygma/Corbis confirment ce récit : les barres de fer de la galerie sont visibles au premier plan dans le cadre de certaines images de cette prise de vue.

AL : Comment travailliez-vous alors, en tant que photographe, au printemps 1968 ? Techniquement (nombre de boîtiers ? couleur/noir et blanc ? pellicules ? appareils ? focales ?) et pragmatiquement (par rapport à la chaîne de la presse. Demande voire commande de l'agence ou de la rédaction presse magazine ? ou choix de ses propres reportages ?)

HB : En principe, on avait quatre boîtiers photo à l'époque, soit deux chargés en noir et blanc et 2 chargés en couleurs avec chaque fois un grand angle (un noir et blanc et un couleur) et un téléobjectif plus ou moins grand/petit.

AL : Pour qui travailliez-vous au printemps 1968 ? (1966, aux Reporters associés ; 1967 : Gamma)... pour Gamma ?

HB : Je travaillais à Gamma en 1968.

AL : Les archives Sygma/Corbis sur Mai 68 contiennent du matériel couleur signé H. Bureau, notamment des diapositives couleur avec un cache en carton au sigle de Paris Match. Est-ce que vous travailliez aussi pour Paris Match au printemps 1968 ?

HB : Non, je ne travaille pas à Paris Match. Mais beaucoup de choses arrivaient directement à Paris Match. C'étaient les seuls à l'époque qui étaient capables de bien travailler la photographie et de bien rémunérer.

AL : En tant que photographe, à qui vend-on ses photographies à cette époque ? A quelle presse (Le Nouvel Observateur, L'Express, Paris Match ?... Les quotidiens ou les hebdomadaires ? La presse militante, etc. ? Quelles étaient les principales publications de l'époque et quelle est l'importance de Paris Match par rapport aux autres magazines ?

HB : à Paris Match. Les publications sont à peu près les mêmes qu'aujourd'hui... Le Point n'existait pas encore à l'époque mais Nouvel Observateur, L'Express...

AL : Et la presse quotidienne ? la presse militante ?

HB : Non. Vraiment très peu, quantité négligeable.

AL : Comment s'explique la présence de duplicata de ses diapositives couleur sur Mai 68 avec des cache du groupe Presse Prouvost/ Paris Match dans les archives Sygma/Corbis ?

HB : Bien sûr [il n'est pas du tout surpris] ! En principe, les duplicatas sont réalisés à l'agence mais cela dépendait. Souvent, les représentants apportaient les originaux à Match [sic] qui en faisait des dupli.

Photographier Mai 68

AL : Les événements de ce printemps 1968 ont-ils été un moment important pour un photographe ? Intéressants, une expérience d'une certaine exaltation ? Que ce soit politiquement et/ou photographiquement ?

HB : « ah ben oui, quelle blague ! C'était extraordinaire ! ». Travail difficile et très prenant, « on ne faisait que ça ». Période très excitante. Il n'y avait plus de journaux, tout était arrêté. On allait vendre nos photographies à l'étranger, en Belgique notamment,

qui n'était pas très loin pour nous. On y allait en voiture, nous ou nos coursiers. Le pays était à l'arrêt complet. Pour vendre aux magazines tels que Stern, Life, oui... ceux qui étaient intéressés. Mais tout cela est une question de diffusion du travail (coursier, moutards, la poste etc.), c'est autre chose.

AL : Se souvient-il du traitement par la presse magazine des événements du printemps 1968 ? Traitement par Paris Match de ces événements ?

HB : Les republications des mêmes photographies toujours ; celles qui ont la chance d'accéder au statut de symbole ou d'icône d'un moment ou d'une époque... Gilles Caron (la photo du CRS en face de Daniel Cohn-Bendit), le pavé, d'autres photos de Gilles Caron, le retour de De Gaulle de Baden-Baden à l'héliport...

AL : En 1968, quand ce sont des actualités (pas lors des commémorations), se souvient-il des photographies publiées dans la presse ? Se souvient-il de publications de photographies en couleur au printemps 1968 ?

HB : Publication de photographies couleur dans Paris Match... oui, puisque j'ai dû en publier quelques unes aussi. Mais enfin, la couleur était très très marginale par rapport au noir et blanc à l'époque. Paris Match publiait des photographies couleur, quelques unes en général. Ici, je parle de l'actualité, quelques unes en couleur pour ce qui est de l'actualité. Pour ce qui est du people, c'était autre chose, l'usage de la couleur était beaucoup plus répandu.

AL : Oui ? j'ai été étonnée de retrouver deux grands reportages de Paris Match en couleur, de près de trente pages chacun...

HB : ah bon ? Il y a des photos à moi ?

AL : Paris Match indique les noms des photographes par pavé, sans attribution détaillée des photographies.

HB : Oui, c'est toujours comme ça aujourd'hui...

AL : Vous faisiez donc des photographies couleur. Quel matériel, quelles pellicules utilisiez-vous ?

HB : bien sûr. La TRI X 400 Asa en noir et blanc. En couleur l'Ecktachrome 400 asa, je crois... non 160 Asa.

AL : La sensibilité de la pellicule couleur est donc beaucoup moins grande, est-ce que cela impliquait de vrais changements en prise de vue, créait des contraintes ?

HB : Non, ça ne changeait pas vraiment. C'était à peu près pareil. Oui, elle est moins sensible, d'un diaph', il fallait ouvrir d'un diaph' en plus, pas plus. Ce n'est pas une si grande modification pour la prise de vue.

AL : Pendant quelle période avez-vous été patron de Roger-Viollet ? Avez-vous constaté la présence de photographies couleur dans le fonds Mai 68 de cette agence de documentation. Est-il consultable ?

HB : Oui. C'est un fonds très riche jusque dans les années 1955, allez 1960 mais après il n'y a pas grand chose. Très peu de chose en 68. En 1960, oui... mais après non.

AL : Connaissez-vous le mode d'impression, l'imprimerie de Paris Match⁴ ?

HB : pas du tout, je ne saurais même pas vous dire où elle était.

2. Entretiens téléphoniques avec Jean-Pierre FIZET (13 et 22 juillet 2011), photographe aux Reporters Associés en 1968

Jean-Pierre Fizet entre à l'agence Reporters Associés en 1965 dans laquelle il reste jusqu'en 1973. Photographe RA en 1968, il est l'auteur du portrait de De Gaulle qui replace une mèche de cheveux alors qu'il y a du vent lors d'un déplacement en Roumanie (14-18 mai 1968). Elle est alors publiée par Life en 1968 avec la légende « The Great Mal de Tête ».

Un premier échange téléphonique le 13 juillet 2011 a porté sur cette photographie ; puis, un second entretien plus long a permis de revenir sur l'agence Reporters Associés et sur son expérience de photographe de presse à cette époque.

L'Agence Reporters Associés [RA]

JPF : C'est l'époque des débuts des agences de photographies pour la presse magazine. Le photographe choisit un angle pour traiter le sujet. Elles se distinguent des agences pour la presse, les quotidiens telles que l'AFP, Keystone...

Fondée dans les années 1960, il n'existe pas beaucoup d'agences comme les RA à l'époque. Dalmas, Apis, Europress... Ce sont des petites structures plutôt familiales.

Pour ce qui des RA, on compte, un directeur d'agence, un rédacteur, une dizaine de photographes, une secrétaire et deux personnes au labo. C'était une villa dans l'avenue Frochot, près de la place Pigalle, avec le labo et le bureau en bas etc. Une organisation familiale.

Le labo est principalement noir et blanc : pellicule Kodack TRI X (d'autres photographes/agences préféraient l'Ilford). En 1968, les photographes font de la couleur, même un peu avant : pas la Kodackrome qui n'existe qu'en 25 Asa à l'époque mais l'ektachrome, depuis 1965. L'archivage est facile : les reportages sont numérotés avec le nom du photographe et rangés dans des tiroirs.

Les photographes sont envoyés en reportage avec du temps. JPF a particulièrement suivi De Gaulle et le Shah d'Iran, pour lesquels l'agence était accréditée (tout particulièrement lui-même pour ces sujets). Mais il traitait des sujets aussi variés que le Vietnam, les manif, les tournages de films, d'émissions TV... lieux dans lesquels se trouvaient les stars du moment.

4 Par manque de temps dans notre échange, cette dernière question a été un résumé de plusieurs questions prévues : Quelle(s) influence(s) les grèves et les mouvements sociaux ont-ils eu sur votre façon de travailler ? Avez-vous eu des problèmes d'approvisionnement dans votre matériel, par exemple ? Ou ont-ils eu des incidences sur le fonctionnement des agences photographiques ? De la presse ? (du fait de l'importante mobilisation du syndicat du livre (CGT), notamment). De même qu'il n'a pas été possible de discuter avec le photographe des nombreuses reprises de sa célèbre photographie de De Gaulle au sein des manuels scolaires ou autres produits d'édition.

Reportage et la « bonne photo »

AL : Qui décide des sujets de reportages, le photographe ou le rédacteur de l'agence ?

JPF : le rédacteur mais surtout « on suivait les événements, l'actualité ». Il y a des sujets répétitifs, attendus comme les premières à l'Olympia ou au Palais des sports, les mariages, les enterrements. Les catastrophes comme les crashes d'avion ou les tremblements de terre. Le photographe partait alors le jour même ou le lendemain. Aujourd'hui, il n'y a plus de photographe qui part comme ça sur un événement. Le numérique a changé la donne : les photos sont diffusées plus vite et il y a de bons photographes partout. Les journaux sont moins difficiles aussi : ils illustrent avec une photo et ne cherchent plus à avoir la bonne photo. Avant oui, comme le portrait de De Gaulle justement.

AL : C'est quoi la bonne photo ?

JPF : Pour les magazines, il fallait plusieurs bonnes photos, de quoi remplir les pages pour pouvoir raconter une histoire par les photos. Souvent sur des thèmes un peu décalés de la réalité du sujet pour aborder des questions plus humaines.

AL : C'est une demande de qui : l'agence, la presse, le public ?

JPF : c'est une demande de la presse, c'est ce qui se vend, c'est une demande du public. La bonne photo est rare aussi. Elle est la rencontre de tellement de paramètres qu'il est rare qu'elle advienne. Il faut l'attendre ou c'est de temps en temps.

AL : ce serait une forme narrative saisie de l'événement, une forme d'allégorie ?

JPF : oui, quelque chose comme ça.

Le parcours de photographe de Jean-Pierre Fizet

1965 – 1973 : JPF aux Reporters Associés.

1973 – 1975 : chez Daniel Angeli Agence, sur le mode du paparazzi. Reportage de saisons : Cannes et la côte d'azur en été, à chasser les stars ; et station de ski Gstaad en hiver. On pouvait y trouver Liz Taylor, la famille de Monaco, ce type de stars. C'était des rendez-vous précis pendant lesquels les stars posaient pour les photographes ; et quelques photos volées mais il y avait toujours plus ou moins de la connivence. Le métier de paparazzi était accepté et faisait partie du métier de photographe de presse.

JPF travaille aussi sur des tournages de films. Aux RA, plusieurs rencontres avec des attachés presse qui l'ont par la suite rappelé. Il travaille pour un film de Michel Audiard à qui JPF propose un reportage chez lui dans sa campagne. Il y rencontre B. Blier, J. Carmet, Girardeau... M. Audiard lui propose alors d'être le photographe de son prochain film (trois mois). JPF se spécialise dans cette branche ; en particulier pour Claude Lelouch avec qui il fait dix films. Pendant vingt ans, à raison de quatre films par an (Truffaut,...), par le bouche à oreille, en n'appelant jamais personne.

Photographies de plateau : prise de vue des scènes du film qui servaient à la promotion du film, aux dossiers de presse, dans le hall des cinéma, en presse....

Photographies de tournage : les acteurs avec le metteur en scène, des portraits etc. A cette époque, le photographe de plateau était engagé pour toute la durée du film et faisait partie de l'équipe. Aujourd'hui, on fait appel à un photographe d'agence pour deux ou trois jours, sur une scène estimée importante et il n'y a pratiquement plus personne qui est photographe de plateau à temps plein. 1994-2004 (retraite) : retour à la photographie de presse chez Angeli. L'agence vient de fermer. JPF a récupéré ses archives : dix cartons qui sont chez lui.

Photographies d'archives et marché de l'art

Pour ses grandes photographies, JPF scanne très soigneusement des tirages, les retouche sur Photoshop pour qu'ils soient nickel et à partir desquels de nouveaux tirages peuvent être faits. JPF est en contrat avec Sygma/Corbis aussi pour ce qui est de son fonds de photo de cinéma. Il s'occupe en ce moment surtout de ses photographies des années 1970-1980, ces photographies uniques : Cannes, avec J. Lenon, Romy Schneider, Bardot, Delon etc. Et vise le circuit des ventes aux enchères, Artcurial, des expositions...

AL : Comment se passe l'exposition à Aix en Provence ?

JPF : Très bien. Exposition dans la mairie, plus pour montrer les photos au public ; un événement culturel plutôt qu'une vente. Invité à la maison de la culture de Frejus, en janvier 2012, à l'occasion du festival du court métrage et dont il sera membre du jury. Pierre Schoendoerffer en est le président. Jusqu'ici, JPF a toujours dit « mes expositions sont les journaux ». On était content quand on avait la Une de Match ou... Les murs c'est tout autre chose, un autre monde.

JPF habite Arles mais se sent très étrangers à ce monde de la photo, trop narcissique et qui encadre n'importe quoi. Lui qui a vécu quarante ans de l'histoire de la photo.

Il est depuis 2 ans sur le marché de l'art, c'est compliqué (Henri Cartier-Bresson ou W. Ronis ne sont pas vendus beaucoup plus que ça d'après les catalogues de ventes aux enchères.) JPF a son agent à Paris qui gère tout cela mais bon...

Mai 68

JPF a retrouvé des tirages qu'il a scannés proprement. En particulier, le portrait de De Gaulle qui replace sa mèche. Il confirme de lui-même le scénario déduit de la prise de vue. La photographie a été prise en Roumanie, lors du voyage officiel du président De Gaulle, soit entre le 14 et 18 mai. Il y a du vent à la descente d'avion et le Général a ce geste pour se recoiffer. Plusieurs autres enregistrements médiatiques de la même scène le laissent supposer. Le voyage a été écourté du fait de la grève générale en France. Ils ont atterri en Suisse : le Général a rejoint Paris (par avion ou hélicoptère présidentiel) et les reporters qui l'accompagnaient par bus. Puis, dans un éclat de rire, Jean-Pierre Fizez ajoute, confirmant les conditions de la prise de vue du portrait : « Bon... je ne sais pas si je fais bien de vous dire ça parce que... ça dévalorise un peu la photo... mais... sur cette photographie, il a l'air préoccupé par ce qui se passe en France. C'est vrai qu'il n'était pas très bien. Mais, en fait, il était à un mètre de moi lors de cette photo. Il y a eu un coup de vent et il a remis ses cheveux en place. Mais bon,

il n'était pas très en forme, c'est vrai aussi. J'étais à côté de Caron, comme souvent. Mais sa photo est moins bonne que la mienne. D'ailleurs, il a bien vu que j'étais dans le bon axe ; il m'a poussé, comme il faisait très souvent... ». Cette photographie a fait la couverture de Life (puis celle de Life Atlantic) au printemps 1968. Et c'est telle qu'elle (dans sa version publiée) qu'elle s'est récemment vendue 900€. Au début de Mai 68, JPF rentrait du Vietnam (Janvier à mars-début avril 1968, où il était arrivé le jour même de l'attaque du Têt, « c'était chaud »). En comparaison les événements français ne sont pas vraiment plus faciles, il fallait faire attention à ne pas se prendre un pavé entre flics et étudiants. C'était super à vivre en émotions [sic].

AL : Où faites-vous vos prises de vue ? Au Quartier Latin et dans les usines pour les occupations etc. ?

JPF : Surtout le Quartier Latin. À Flins, il s'était passé pas mal de choses aussi, à la campagne. Des occupations d'usines, aussi... des choses comme ça.

AL : Life Atlantic correspond à quoi par rapport à Life ?

JPF : Aucune idée. C'était diffusé qu'aux USA a priori.

Gamma

AL : Quels sont vos liens avec Gamma ?

JPF : Il a laissé quelques reportages en diffusion chez Gamma, qui a racheté en 1974 le fonds des Reporters Associés. Beaucoup de ces archives sont cependant perdues. Plusieurs négatifs aussi.

Aujourd'hui, Gamma est un stock d'images, le troisième mondial. Lochon l'a racheté pour cent mille euros. Ce qui n'est pas grand chose quand même.

L'achat des photos par les journaux est différent aujourd'hui. Dans les années 1990, les photographes créaient les reportages. On allait voir les stars chez elles, à la campagne. J'ai fait un sujet avec Valérie Lemerrier et la pêche à la crevette, par exemple. C'était super sympa. Et après, on allait le vendre aux journaux, qui achetaient. Ou on faisait un reportage sur la fabrication du camembert. On ne le vendait pas aux mêmes journaux, à Capital, par exemple. Et on faisait des ventes à l'étranger aussi. Aujourd'hui, l'utilisation n'est plus la même. Les journaux prennent les photos sur le web pour illustrer les sujets avec des photos existantes.

AL : Et le succès fulgurant de Gamma en 1967 ?

JPF : C'est grâce à Gilles Caron, qui a fait Mai 68, la guerre en Israël où il a été très très bon ; il a construit la notoriété de Gamma. Et puis le système inédit : c'était la première fois que le photographe était intéressé sur ce qu'il faisait à 50%. Ça motive... et ils ont de bons photographes. Nous, aux RA, on était salarié. Que ce soit le Vietnam ou l'Olympia, c'était le même prix.

Puis d'autres agences se sont montées. ABAC ou Getty, ces dix dernières années (début 2000) avec un contrat à l'année avec les rédactions presse : pour une somme définie, ils fournissent toutes les photos du journal. Ce n'est plus un prix à l'image (un quart de page ou une demi-page).

AL : La grille de valorisation de l'image en presse a changé ?

JPF : Oui et les agences qui ne font pas partie de ce contrat doivent proposer des photos très différentes ou...

3. Entretien avec Richard MELLOUL (6 mai 2010), tireur à Gamma en 1968

Au Laboratoire Central Color, Paris

Richard Melloul entre à Gamma, comme tireur-laborantin en 1968, à la faveur des événements de Mai 68 : devant la masse de travail que ces événements suscitent à l'agence, il vient renforcer l'équipe. Il devient par la suite photographe de l'agence Sygma.

Cet entretien est exemplaire des limites et questions méthodologiques que pose cette source d'informations ; limites amplifiées par le contexte du photojournalisme et l'histoire des relations entre la presse et la photographie. Ces professionnels, soumis aux grands mythes et grands modèles qu'ils aiment à se donner, sont des habitués de l'anecdote et de la petite histoire réaliste.

Pourtant, cet entretien traduit bien la fiabilité toute relative d'un tel témoignage, souvent contradictoire. De ce fait, ce qui semble être des informations intéressantes (par exemple, en début d'entretien, la question des photographes salariés en agence) est soumis à caution. S'il est important de recueillir ces paroles et ces souvenirs, mémoires encore vives de la période du photojournalisme de ces dernières décennies, c'est ici cependant la mise en récit de soi qui en est particulièrement intéressante.

À propos des photographes salariés en agence et la crise traversée par Gamma en 2010

RM : C'était plus facile de recevoir des photos d'extérieur qui étaient déjà gérées, vous n'avez pas à la faire ; plutôt que de gamberger des sujets pour les photographes qui étaient à l'intérieur de la maison. Donc les photographes ont commencé à se sentir un peu moins aimés, moins soutenus. On a d'abord voulu éliminer les photographes pour éliminer les charges sociales et pour qu'enfin les 50% de la production leur appartiennent à eux. En prenant un photographe salarié, son matériel vous appartient ; vous lui donnez un salaire et vous n'êtes pas obligé de lui donner les 50% des frais après. Donc quand un bon coup se dessine à l'agence, vous le donnez à qui ? À quelqu'un à qui vous donnez 50% ou à quelqu'un qui est salarié, à qui vous allez donner une somme d'argent qui va faire vingt-cinq autres sujets dans le mois ... ? Forcément, il va vers ce photographe salarié et pas vers le photographe producteur.

AL : Les photographes d'agence ce sont les photographes coproducteurs ?

RM : Coproducteurs, qui étaient 50/50. La base des agences. Elles se sont fondées là-dessus : l'investissement de 50% des frais et le partage de la rentabilité qui étaient 50% des ventes.

AL : Ce sont donc les agences elles-mêmes qui reviennent sur leurs règles de fonction-

nements ?

RM : Bien sûr. Les agences encore traditionnelles ; pas celles qui ont été rachetées. À l'époque où les gens étaient encore là pour diriger les agences, qui étaient les mêmes qui avaient embauché les gens à 50%... tout d'un coup préféraient donner du travail à des gens qui étaient salariés. Avec un salaire, le même pour tout le mois, ils pouvaient faire vingt reportages...

AL : ça commence quand ?

RM : ça commence au milieu des années 90 à peu près.

AL : Qu'est-ce qui déclenche ça ? L'arrivée du numérique ?

RM : Pas du tout, c'était bien avant le numérique. Ils se sont dit qu'il y avait des photographes qui étaient salariés dans les autres entreprises, comme l'AFP, comme les journaux, les rédactions... et que c'était la négation du système qu'ils avaient mis en place quarante ans avant... voilà... Les photographes se sont sentis un tout petit peu moins soutenus. L'agence marchait... de la même manière sauf que la production venait de l'extérieur.

AL : Mais cette négation du système qu'ils avaient mis en place quarante ans avant, elle est déclenchée par quoi ?

RM : par le fait qu'ils ont pris conscience que... Il n'y avait pas de photographe salariés puisque la base de cet échange c'était la coproduction où le photographe payait 50% des frais... mais de tous les frais : d'une location d'hélicoptère, le photographe payait à 100% ses frais de labo. Et l'agence payait à 100% ses frais de fonctionnement, payait 50% de ce qui entraînait les frais du reportage. Et sur les bénéfices de la vente – pas les bénéfices une fois les frais déduits, les frais de fonctionnement déduits, juste les frais de reportage... C'est-à-dire vous prenez un voyage officiel qui coûtait mille francs. Sur les mille francs, le photographe en payait cinq cents, l'agence en payait cinq cents. On faisait trois cents francs de vente : chacun avait perdu la différence. Chacun encaissait cent cinquante francs. L'agence payait les vendeurs, le photographe payait son laboratoire et ses frais de tirage et tout ça... et voilà, ils se sont rendus compte après qu'à chaque fois, il fallait qu'ils donnent 50% de la somme. Que le photographe soit auteur, qu'il ait amené l'idée pour la réaliser ou que ce soit l'agence qui la lui ait donnée, ça revenait au même. Et puis, ils se sont rendus compte très vite qu'en le donnant à quelqu'un à qui on ne donne pas 50% mais à qui on donne vingt mille francs par mois et qui fait quinze boulots par jour, on faisait une sacrée économie. Et tout d'un coup bizarrement, les sujets dits les plus « rentables », mais d'une manière évidente – c'est-à-dire un rendez-vous avec la principauté de Monaco, ce qui à l'époque marchait beaucoup et faisaient beaucoup de couverture de magazine –, on donnait ça au photographe salarié et plus à un photographe à 50%. Voilà. Ce qui était un début de concurrence déloyale.

Tous les rédacteurs [au sein de l'agence] ne se sont pas sentis touchés parce que... ils se sont sentis épargnés parce que ça n'intervenait pas dans leur système... eux, ils continuaient à prendre des photographes extérieurs. Mais quand il n'y a plus eu de photographes à l'agence, ils ont été virés deux ans après. Tous. Tous. La plupart. Il en est resté 10%. Donc à chaque fois, la cible à atteindre, c'était le photographe. C'était pas essayer de trouver un système, avec une négociation, qui allait baisser le pourcen-

tage ou truc... non, non... Il fallait d'abord... voilà !

AL : Ce qui est curieux, c'est qu'ils maintiennent ce discours et cette mythologie de l'époque au cours de laquelle on avait un respect pour le droit d'auteur, un respect pour le photographe... Dans les discours des professionnels, c'est encore très présent et pas seulement chez les photographes.

RM : bien sûr...

AL : Et on attaque beaucoup plus les grands groupes qui sont venus racheter les agences alors que vous êtes en train de dire que les agences se sont tuées elles-mêmes.

RM : ... un peu, un peu... c'est à dire que si elles ont été à vendre, c'est parce qu'elles ont été vulnérables. Et si elles ont été vulnérables c'est parce que les gens, y compris les photographes, les ont rendues vulnérables. Mais c'est sûr que quand il y a un staff de photographes extérieurs à l'agence plus important que le staff de photographes de l'agence, on se sent vite démotivé... ! On n'a pas envie de continuer. Et puis les grands groupes de presse, heureusement qu'ils ont été là pour faire vivre les agences pendant trente ou quarante ans. Heureusement... y'a des contradictions tout le temps...

Le droit d'auteur, bien sûr qu'ils l'ont défendu, la signature et tout ça, ils l'ont inventé... Moi j'étais tout même, j'étais chez Dalmas, j'avais quatorze ans, les photographes n'étaient même pas signés. Et c'est le groupe de quelques personnes qui ont fondé Gamma qui ont dit « ce serait bien que... », comme une espèce d'image de marque, un petit truc anecdotique... mais en fait c'était vraiment essentiel. Alors au début c'était marrant de voir le photographe signé et puis après c'est devenu quelque chose de tout à fait légitime...

Richard Melloul à Gamma

AL : Sébastien Dupuy m'a dit que vous étiez photographe mais que vous aviez aussi commencé comme laborantin à Gamma. Quand êtes-vous entré à Gamma ?

RM : le 16 mai 1968.

AL : en plein cœur des événements...

RM : j'avais... 18 ans... parce que j'avais un copain qui travaillait là et qui m'a dit... je vais vous raconter une petite anecdote qui est marrante : juste la semaine d'avant Paris Match était sorti avec un spécial Mai 68, ça venait de démarrer quoi... donc il y avait la couverture et peut-être vingt pages. Et sur ces vingt pages, il y'en avait plus de la moitié à Gamma de l'époque. Et moi je travaillais dans un labo, dans un studio de photo où il y avait Patrick de Marchelier et il y avait des jeunes photographes qui avaient cinq ou six ans de plus que moi, mais qui eux étaient déjà photographes... il y a avait trois ou quatre photographes dont deux sont devenus très célèbres... Quand j'ai dit au patron de cette structure, c'était un labo, comme ça, que je parlais...

AL : Ce n'était pas Dalmas ?

RM : Non, non c'était après, je ne sais plus comment ça s'appelait, je ne me souviens plus, j'y suis resté 3 mois, quoi... Et mon copain m'avait appelé en me disant « on a

beaucoup de boulot en ce moment [à Gamma], est-ce que tu peux venir nous donner un coup de main ? Est-ce que tu bosses en ce moment ? Oui (à l'époque on travaillait tout le temps, on était embauché, on quittait un travail parce qu'on allait en trouver un autre deux heures après). Simplement pour le fait de retravailler avec lui parce que c'était un copain que j'aimais bien, que j'avais connu chez Dalmas quand j'avais quatorze ans, je lui ai dit « j'arrive ». Et, j'avais Match sous le bras. J'explique au patron de la société qui m'embauchait que je m'en vais et qui me dit « Mais tu vas faire quoi ? » « Je vais à la presse ». Mais la presse c'est mort, ça n'intéresse plus personne... Ah bon ? Et je lui ai sorti le Paris Match, j'avais seize ans, regardez regardez si la presse est morte, je vais dans cette agence qui a fait toutes ces photos... il m'a dit « ah bon » et je suis arrivée à Gamma. Je me souviens c'était l'après-midi. Ce qui était drôle, c'est qu'on ne travaillait presque pas la journée. On travaillé toute la nuit. Parce que c'était la nuit qu'il y avait les manifestations, parce que c'était la nuit qu'il y avait les barricades, parce que c'était la nuit que les photographes arrivaient avec la gueule de travers, un peu tâchés de sang, venaient déposer leurs films et repartaient. Et puis le jour, les manifestants dormaient et les CRS dormaient. Et on circulait dans Paris à peu près quoi. Et à partir de quatre heures de l'après-midi ou deux ou trois heures de l'après-midi, ça recommençait, le bordel recommençait et toute la nuit nous on travaillait au labo, toute la nuit. Et on voyait les photographes déboulaient tous les uns après les autres.

AL : 16 mai 1968, pourquoi est-ce que vous avez cette date si précise en tête ?

RM : Elle était importante. C'est le début de... c'est pas d'une carrière, c'est presque... c'est complètement une culture. Moi j'ai cette culture, j'ai été élevé par ça... Depuis tout même, les gens qui m'ont fait rêver c'était pas les astronautes, c'était les photographes, les reporters-photographes parce qu'ils avaient une ou deux balafres, une voiture décapotable, c'était des héros quoi...! Quand on a quinze ans ou seize ans et qu'on voit à quoi ils avaient accès d'une manière facile... Tout. Que ce soit la politique, que ce soit les actrices de cinéma (on ne disait pas de show-business mais des actrices de cinéma)... Moi je me souviens, mes parents organisaient – mon beau-frère était administrateur de l'agence Dalmas ; il m'avait fait entrer, pendant un an je n'avais pas le droit d'entrer au labo, je balayais par terre mais je n'avais pas le droit de franchir la porte du labo – et puis il avait organisé un dîner avec des photographes. Et donc tous ces photographes, moi j'avais quinze, quatorze ans... je voyais les gens quand ils parlaient de Charles c'était Aznavour, quand ils parlaient de Brigitte c'était Bardot... je me disais ah bon mais ils les connaissent comme ça, c'était mieux que la télé quoi... c'était mieux qu'un film au cinéma. On avait ça en direct et puis ils racontaient des anecdotes et nous on les regardait en les écoutant, en disant ben c'est ça que je veux faire comme métier. La photo elle était loin, il n'y avait pas d'images, ce n'était pas ça, c'était l'accès à tout, l'accès à tout. Ils parlaient de Saint-Tropez mais ils parlaient aussi des grands artistes, de Picasso... de tout ceux qui pouvaient être connus. Avec, voilà c'était ça, l'accès aux choses et aux gens surtout.

L'agence Gamma en 1968

AL : et lorsque vous arrivez à Gamma à l'époque, comment ça se passe ? Les photographes déposaient eux-mêmes leurs films ; ils sont enregistrés dans le cahier et ensuite ils...

RM : Je ne suis pas sûr qu'il y avait un cahier à l'époque... Il devait y avoir une feuille mais ce n'était pas un cahier d'enregistrement avec un double qui était gardé. Je ne me souviens pas de ça.

AL : Ils vous les donnent directement au labo ?

RM : Oui oui au labo. Le labo était le point central de l'agence, c'est drôle, hein...

AL : Combien de personnes y travaillait ?

RM : Trois.

AL : Couleur et noir et blanc ?

RM : Trois. Alors, à l'époque, il y avait essentiellement du noir et blanc et je crois que la couleur n'était pas faite là. J'ai pas de souvenir...

AL : Elle était traitée en externe ?

RM : Elle était traitée en externe... Après moi je me suis occupée de la couleur. Il y avait le meilleur tireur du monde qui était là, Marc Moralli, paix à son âme. Moi je développais les photos, c'est-à-dire que lui il les tirait dans l'agrandisseur et il me les passait et moi je les passais dans les liquides et je les donnais à quelqu'un qui était un jeune môme – qui a été viré de Sygma, il n'y a pas très longtemps, enfin de Corbis – qui lui les classait et après les triait. Ça constituait l'essentiel de la main d'œuvre technique.

AL : Vous faites les planches contact qui montent ensuite à la rédaction de l'agence...

RM : exactement

AL : où on trie et on construit le reportage...

RM : où on choisit... on dit celle-là tac. Mais c'était tirer... c'est-à-dire que s'il y avait dix planches, le rédacteur ou la rédactrice (à l'époque, je ne sais plus qui c'était ? il y en avait plusieurs) faisait une photo et hop, il y avait quelqu'un qui l'emmenait au labo, une seule. Y'avait qu'une seule planche avec trois photos dessus. On n'attendait pas de construire le sujet, de dire voilà celle-là, celle-là, celle-là je vais voir en fonction de l'autre, non non... il savait. Il savait qu'il y avait cette photo...

AL : Qui « il » ? Le photographe ou le rédacteur ?

RM : non non non, le rédacteur. Je ne sais même pas si le photographe était là à l'époque. Parce qu'il y avait une vraie chaîne de confiance. Le photographe faisait ses photos, le labo machin... Le labo c'était vraiment quelque chose de très important, vraiment, beaucoup plus qu'aujourd'hui, beaucoup plus que la retouche numérique d'aujourd'hui alors qu'elle permet de faire des choses dix fois plus sophistiquées que le labo noir et blanc permettait de le faire. On faisait rien, on pouvait agrandir des choses, faire des choses mais ça changeait pas la structure d'une image alors qu'ici ils peuvent faire ce qu'ils veulent. Mais c'était une vraie position stratégique le laboratoire. Et après ça passait par les rédacteurs et je crois que les photographes à l'époque avaient une grande confiance en les rédacteurs. Alors ils pouvaient toujours expliquer « cette photo je l'ai faite pour telle raison etc. » mais... autant que je me souviens, quand j'étais môme, le rédacteur choisissait. Le photographe pouvait être derrière mais c'était lui qui choisissait, c'était son rôle.

AL : Je n'ai pas bien compris sur les trois photos... on n'attend pas d'avoir une certaine quantité de films et on développe mais on développe en continu.

RM : non non... on développe tous les films et on fait les contacts au fur et à mesure. Pour toujours gagner du temps, toujours toujours gagner du temps. S'il y a cinq contacts sur vingt films qui ont été développés, les cinq contacts sortent du labo et sont amenées directement au rédacteur en chef, qui lui, dès qu'il a fini de choisir [sur] une planche, ne va pas attendre d'avoir le tout pour voir comment il construit son idée, elle repart de suite au labo. Et là on tire.

AL : D'accord. Vous tirez à combien d'exemplaires ?

RM : Il y avait deux choses. Il y avait ce qu'on appelait les vendeurs en France. Il y avait je crois cinq ou trois disons trois vendeurs en France, à Gamma. Quelqu'un qui faisait les journaux, les quotidiens ; quelqu'un qui faisait tel journal et pas celui-là ; il avait chacun un groupe de journaux qu'ils allaient visiter. La première urgence, c'était de tirer pour les vendeurs en France. Donc c'était autant de jeux que de vendeurs. Ils avaient chacun une photo de chaque à peu près. Et le soir, il y avait ce qu'on appelait les fishers, qui étaient l'étranger. Ça partait par la poste le soir, par les trains de nuit ou les avions. Et ça c'était tiré en autant d'exemplaires que l'agence avait de clients (un en Belgique, un en Suisse, un en Suède etc.). Ce sont eux-mêmes des agents, l'équivalent des vendeurs de Paris, des représentants de commerce. Ils prenaient les photos et les « dispatchaient » dans les journaux de Grèce, Suisse, Italie, Suède etc. Il y avait deux vagues : on tirait d'abord très vite pour la France et dans l'après-midi, on recommençait et c'était pour le soir.

AL : Quel matériel était utilisé (les films, pellicules,...) ?

RM : C'était essentiellement de la TRI X et le papier c'était du Record rapide de chez Agfa. Il faut savoir qu'à Gamma, le labo avait tellement d'importance que quand Gilles Caron revenait d'un reportage, il n'allait pas raconter aux autres ce qu'il s'était passé, il venait d'abord au labo, il fermait la porte du labo, il nous racontait à nous ; lui sortait et les autres photographes venaient et nous demandaient « alors qu'est-ce qu'il vous a raconté ? Comment ça s'est passé ? Il est parti quand ? Il est rentré quand ? Il s'est fait arrêté ? ». Depardon pareil. Depardon, il venait, il s'allongeait sur une espèce de plan de travail où il y avait les agrandisseurs et il restait là jusqu'à ce que ses contacts sortent. Ça pouvait prendre deux, trois heures. Le temps de faire sécher les films. Il ne bougeait pas du labo et quand il sortait du labo, c'est les autres qui venaient voir...

AL : Autrement dit, eux ils étaient soucieux de leurs images et ils les suivaient...

RM : Tout le monde. Tous les photographes.

AL : Est-ce que le photographe est avec le rédacteur en chef quand il fait ses choix ?

RM : Il est derrière, le photographe est là. Il regarde, il peut expliquer un truc, pour quoi il a photographié trois fois cette bonne femme... Il y avait presque une hiérarchie. Comment dire ? Aujourd'hui, le photographe a tellement pris de coups dans la gueule qu'il se dit c'est moi qui décide sur mon travail, y'a que moi qui décide... parce qu'on lui laisse le faire aujourd'hui. A l'époque, on avait confiance en les gens qui le faisaient. On avait une totale confiance en le labo et une totale confiance en le rédacteur.

AL : Le rédacteur, c'est Hubert Henrotte à cette époque-là ?

RM : Non non, lui c'était le directeur. Il y avait plusieurs rédacteurs, il y avait Monique Kouznetzoff qui était une jeune rédactrice mais il y en a eu beaucoup d'autres avant qui étaient des gens dont c'était déjà le métier. Juste pour vous raconter une petite anecdote. Quand De Gaulle, après le référendum, part en Irlande avec sa femme et son aide de camp. Tout le monde est sur place, des centaines de photographes, du monde entier, des Français à 80%, tout le monde fait les mêmes photos, tout le monde. Il marche, il est dans la lande, il a sa canne, sa femme, un petit chapeau je crois ou c'est sa femme et il a l'aide de camp à droite ou à gauche, je ne sais plus. Ils sont tous les trois sur la photo. Et un moment, un des photographes qui était un bon photographe, pas le meilleur mais qui était un bon photographe, on repère avec le gars du labo à l'agrandisseur, on se regarde et il me dit « t'as vu ce que j'ai vu ? » et je dis « oui, je crois que j'ai vu ce que t'as vu ». Il a soulevé la colonne donc il a agrandi l'image, il est passé d'une photo en largeur, il l'a mise en hauteur ; le fait de resserrer, il a enlevé de son cadrage l'aide de camp. Il a juste laissé le général De Gaulle et sa femme. Et devant le général De Gaulle, il y avait un petit chemin qui serpentait qu'il n'y avait pas sur les autres photos. Qui était sur la photo sans l'agrandissement mais qui n'avait pas de force. Le fait d'avoir simplement recadré cette image... Il a fait toutes les parutions ! Et la photo historique, c'est celle-là. C'est drôle... alors que ce n'est pas lui qui l'a décidée. C'est vous dire à quel point les laborantins étaient impliqués, il y avait une vision journalistique des choses et... autant artistique parce que la photo était vachement belle, très bien équilibrée et les ingrédients essentiels y étaient : la lande, le petit chemin, lui et sa femme. C'est pour ça, je crois, que les laborantins étaient respectés, parce qu'il y avait cette culture de l'image.

L'agence Gamma face à Mai 68

AL : Est-ce que les événements de Mai 68 créent des bouleversements dans le fonctionnement de l'agence ? Est-ce que les mouvements de grève affectent l'agence ?

RM : Bien sûr. Déjà, il n'y avait pas d'essence : que ce soit pour les agences de presse, les médecins ou les bouchers... Il n'y avait pas d'essence du tout. Donc, il y avait un gars qui s'appelait Yves Leroux, qui partait tous les soirs, à 18h ou à 19h (peut-être un peu plus tard, je ne me souviens plus mais enfin peu importe) en Belgique avec des jerricans dans sa voiture et tous les jours, tous les jours, il allait chercher de l'essence. Il fournissait de l'essence aux photographes pour qu'ils aillent travailler et, tous les soirs, il repartait là-bas. Il ne faisait pas une photo. Il n'a jamais fait de photo pendant Mai 68, il n'a fait que des allers-retours. Je ne sais pas moi mais ça me paraissait insurmontable comme tâche. Il a dû faire ça pendant un mois, je ne sais pas moi, peut-être même plus.

AL : Et il amenait les bobines aux correspondants en Belgique aussi ?

RM : Non... ah peut-être... oui, il devait prendre les paquets qui devaient aller en Belgique le soir, oui bien sûr. Pas les bobines, les tirages. Les bobines étaient développées au labo et après il y avait les tirages qui étaient faits pour être vendus. Des tirages papier, quoi.

AL : La presse de l'époque, c'est quoi ? La presse grande consommatrice de photographies, avec laquelle l'agence Gamma travaille ?

RM : Je pense que c'est Match, ça doit être France Soir de l'époque, ça doit être L'Aurore...

AL : Mais la presse quotidienne ne consomme pas beaucoup d'images, si ?

RM : Ils avaient leurs photographes eux. France Soir à l'époque devait avoir un staff de dix-sept, vingt photographes. Excellents.

AL : C'est une presse que je n'ai pu personnellement consultée que sur microfilms et il y a peu d'images : une en première page, régulièrement.

RM : Mais celle de la première page, elle prenait 80% de la surface. Vous savez ce qu'ils ont fait ? Ils ont tout jeté à la poubelle.

AL : Vous parlez de la BHVP ?

RM : C'est quoi la BHVP ?

AL : La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

RM : Non, non. France Soir a jeté, dans des bennes, des poubelles, les contacts et les négatifs.

AL : Mais quand ?

R : Il y a quinze vingt ans. Même pas. Parce qu'il y en avait trop, parce que les photographes ne voulaient pas les récupérer, parce qu'il y en avait qui étaient morts, parce qu'il y en avait qui devaient passer et qui ne sont pas passés et que ça a commencé à exploser. Moi j'ai dit à des copains « Récupère des choses parce que ça va valoir de l'argent un jour. » Des vrais tirages originaux et tout. Il n'y a plus rien, ils ont tout jeté. C'est fou.

AL : Au niveau des délais de développement, le travail est fait immédiatement. On arrive, on pose nos films et on les a dans l'heure qui suit ?

RM : On parle de Mai 68, hein ? Si ça concerne Mai 68, oui. Après il y avait des choses qui se passaient pendant Mai 68 qui n'avaient rien à voir avec le conflit social ou politique. Il pouvait y avoir une remise de décoration, une première à l'Olympia, etc. Il y avait des choses qui étaient moins urgentes. Le conflit était la priorité.

AL : Quels sont les photographes qui ont beaucoup travaillé sur Mai 68 ? Gilles Caron, Depardon un peu,...

RM : Henri Bureau, Alain Dejean, beaucoup. Tout le monde... Jean-Pierre Bonnotte (c'était le photographe de Delon). Il était beau comme le jour, on aurait dit Antony Quin, une très belle gueule, le Burberry noué avec le col noué. Il avait la gueule en sang. C'est la première chose que je vois en arrivant à Gamma. J'arrive à sept heures du soir, je vois ce mec, beau comme un dieu, mais massacré de partout. Il avait pris un coup de bâton sur la gueule. Et il est arrivé, il m'a dit « ça va même », c'était des héros, quoi... il est redescendu et je vois sa voiture, décapotable. Il va en manif en voiture décapotable.

AL : on gagne donc bien sa vie comme photographe ?

RM : Pas du tout ! Mais c'était pas important de gagner sa vie, c'était pas important.

C'était une 404 la décapotable comme il pourrait avoir aujourd'hui une vieille Golf. Vous voyez les clichés comme... C'était plus une attitude. Mais le problème de l'argent ne se posait pas. Les photographes gagnaient pas mal mais ça n'avait rien à voir avec l'arrivée du people après.

AL : Ils travaillent avec combien de boitiers ?

RM : Ils ont au moins cinq boitiers. Ou plutôt autour de cinq boitiers. Trois dans le meilleur des cas et cinq dans le plus compliqué. Parce qu'il y avait toujours un ou deux boitiers qui étai(en)t chargé(s) en couleur.

AL : Déjà en 1968 ?

RM : Oui. Oui la couverture de Gilles Caron de Paris Match d'un vieux mec avec un bonnet phrygien, avec une barbe, on aurait dit quelqu'un des Misérables, il est fait en 1968 et il est en couleur. Il y a eu beaucoup de photos faites en couleur mais la priorité c'était le noir et blanc. Et quand tout d'un coup, je sais comment ça se passait parce qu'ils nous le racontaient et puis on le voyait sur les images, quand tout d'un coup, une photo devenait forte, on la doublait en couleur. Parce que la couleur ne faisait qu'une couverture éventuelle. Il y avait très peu de couleur à l'intérieur des magazines, très peu. C'était essentiellement pour la couverture. Quand on voyait que la photo était « cadrable » en couverture, que la photo était suffisamment forte pour faire une couv', pour résumer l'information sur cette photo, là, tout d'un coup, ils prenaient le boitier couleur. Donc, il y avait le boitier couleur et le boitier noir et blanc. Pourquoi cinq parce qu'il n'y avait pas de zoom, donc il y avait un grand angle, un 85 et un 180 par exemple ou un 200 ou 300. Et puis l'autre il y avait l'équivalent. Il n'y avait pas de grand angle en couleur parce que c'était essentiellement des couvertures donc c'était au moins un 50 si ce n'est pas un 85 et puis un télé. Ils prenaient les boitiers au vol. On n'avait pas le temps de changer l'objectif. Il y avait un côté arbre de Noël parce qu'en plus il y avait au moins un sac en plus de tout ça.

AL : Au labo, la chronologie de la prise de vue est impossible à reconstituer ? On travaille image par image

RM : Oui mais on reconnaît vite que c'est le même endroit, la même personne au même moment. Donc la chronologie est presque naturelle. On reste sur le même sujet. On ne fait pas plusieurs photos en même temps de deux sujets différents. On finit avec ce qu'on est en train de faire s'il faut recadrer l'image au grand angle, on le fait dans la foulée. Y'a pas de règle. Mais a priori ce n'était pas important la construction dans la manière de travailler. Et puis, au fur et à mesure, chacun connaissait la manière de travailler de chaque photographe. Henri Bureau, par exemple, faisait énormément de films, énormément ; parce qu'il avait énormément de boitiers. Mais sur chaque film, quand on développait, il y avait trois photos, des fois, il y en avait une, des fois cinq. Dons on prenait tout son travail, qui était l'équivalent de cinq ou six films, et on le mettait sur un seul contact et il y avait encore de la place. Mais dans ces photos, il y avait des bonnes photos. Sa photo historique de De Gaulle de retour de Baden-Baden ; photo iconique même.

AL : En 1968, vous disiez qu'il n'y a pas encore de labo couleur à Gamma ?

RM : En 1968, je ne crois pas, ça a dû arriver un an ou deux après. Autant que je me souviens, c'était d'abord des machines qui développaient : il n'y avait pas de parti-

cupation humaine, on mettait le truc dedans et ça sortait comme ça. Après c'était des paniers, comme pour le noir et blanc, qu'on mettait dans un produit puis dans un autre etc.

AL : La couleur devient suffisamment importante pour qu'on prenne le temps de la traiter comme le noir et blanc ?

RM : Voilà, exactement. Et après, ça devient des machines qui soulèvent les paniers avec des tringles pour les faire changer de bacs. Ce n'est plus manuel mais ça c'est bien bien plus tard.

AL : Au niveau des photographes, il y a une résistance à la couleur ou pas du tout ? On dit souvent la vraie photographie c'est la photographie en noir et blanc.

RM : Non, jamais. Parce que la couleur symbolisait la couverture. Et la couverture de magazine sur un événement constituait le nec plus ultra. Le mec qui avait fait la couverture de Match, c'était un tableau d'honneur. Ou de L'Express, ou je ne sais pas quoi, il avait la couleur, c'était la couverture. Elle ne pouvait pas être rejetée.

AL : Elle n'est pas du tout anecdotique dans le travail des photographes.

RM : Pas du tout. L'interprétation des choses, elle est venue bien plus tard. Doisneau ou Cartier-Bresson faisaient du noir et blanc parce que la couleur existait très peu et que ces photos se racontaient mieux en noir et blanc, parce que le vieux Paris, parce que machin... mais je suis sûr que Doisneau a fait de la couleur aussi.

AL : Pour Gilles Caron, vous êtes sûr qu'il a fait de la couleur sur les événements du printemps 1968 ? D'après les informations de la Fondation Caron, il semble qu'il n'a exceptionnellement travaillé qu'en noir et blanc cette période alors qu'il avait l'habitude de tout doubler en couleur, depuis longtemps, dans cette perspective des couvertures.

RM : Evidemment. Et les manifs pour soutenir le général De Gaulle où il y avait toute la... elle sont en couleur.

Gilles Caron

AL : Est-ce que Gilles Caron, qu'on surnomme volontiers « Le photographe de Mai 68 », travaille effectivement plus que les autres ? Au labo, c'est ce que vous constatez ?

RM : C'est « Le photographe de 1968 » mais pas de Mai 68. Parce que la même année il y a eu le Biafra ; l'année d'avant il y a eu la guerre des six jours et chaque fois il revient avec un travail d'une excellente qualité qui va marquer l'histoire. Mais pas seulement Mai 68... Mai 68, il a... trois photos historiques : Cohn-Bendit, le mec qui court avec la matraque,... Mais ce qui était formidable à voir, c'était la progression de cette photo. Gilles est loin, le flash ne porte pas assez, et tout à coup, tac il y en a une et après c'est fini.

Audrey... il y a toujours une part de mystère et une part de... comment je pourrais dire... on rentre dans l'histoire parce qu'on quitte sa carrière au top de son art. Je suppose que si Gilles Caron était resté en vie et que Depardon serait mort disparu, c'est Depardon qui aurait été un héros. James Dean serait quoi aujourd'hui ? Marilyn Monroe, Marcel Cerdan... Tous ces gens-là qui sont tombés en pleine gloire sont devenus

des mythes pour ça aussi. Ça aurait été intéressant de voir comment Gilles Caron aurait réagi à tout ça après.

Mai 68 événement photographique ?

AL : Est-ce que Mai 68 est une opportunité photographique incroyable ?

RM : une opportunité et une relation à l'image tellement différente. Je pensais que c'est de ça que vous alliez me parler. Je ne redoutais pas mais c'est le truc dans lequel je n'ai pas envie de rentrer. Il n'y avait pas de manipulation avec l'image, on ne créait pas un événement pour qu'il soit photographié et après montré au monde en disant « vous avez vu, ils font ça ». Il n'y avait pas cette... j'allais dire cette intelligence... il y a un mot pour ça, j'ai oublié... manipulation de l'image. Aujourd'hui, même si ça n'a rien à voir avec le contexte, aujourd'hui on va le faire pour qu'il soit montré et interprété de la manière dont on veut qu'il soit montré, interprété.

AL : Vous pensez à quoi ?

RM : Tous les jours on en a des exemples. Prenez un journal télévisé, vous en avez cinq. Et je ne parle pas de la manière dont on va traiter l'information en paroles, je ne parle que des images, de l'impact des images.

AL : Ce qui est photogénique ?

RM : Ce qu'on veut faire dire au reportage. Il y a un sondage qui a été fait. 50% des gens pensent que l'avenir de la France est foutu, on interviewe deux mecs qui disent « pas du tout » et on dit par contre l'opinion publique est complètement différente du sondage. Mais on a dirigé ça. On sait exactement ce qu'on veut faire penser aux gens en leur montrant ces deux personnes qui sont contre le sondage.

Alors qu'en 68, pas du tout. La plupart des gens qui font des choses ne se soucient pas de s'il va y avoir des photographes ou pas. Et pourtant, il y a des coups de flash qui partent dans tous les sens. Puisque tout se passe la nuit, encore une fois. Il y a des photos de Bureau, l'assaut d'une barricade, les mecs ont fait des barricades avec les grilles des arbres. Je me souviens de cette photo, c'est un indien qui part à l'assaut, il a la matraque levée, il est debout comme ça sur la grille, la photo est prise d'un peu en dessous, il doit y avoir au moins vingt flashes qui ont dû partir en même temps. Ce n'était pas important. On n'allait pas d'abord taper sur la gueule du photographe parce qu'on ne voulait pas que ces photos sortent, ça faisait partie de l'histoire. Il y avait un rapport à l'image... même la caméra : on était flatté de passer à la télé. Aujourd'hui, on a appris à manipuler et on connaît le pouvoir de l'image.

AL : Les photographes vont travailler jusqu'à quelle date sur le terrain en Mai 68 ? Jusqu'à la manifestation du 30 mai ou plus tard, les grèves à l'ORTF etc.

RM : Tout était couvert. Tout était couvert.

AL : Pour eux, c'était un moment exceptionnel ?

RM : Je ne suis pas sûr. Moi j'étais môme. La première fois que je suis sorti pour aller voir ce qui se passait, j'ai pris deux trucs dans la gueule, je suis remonté au labo, j'ai rien compris à l'histoire. Oui sans doute, ils ont dû vivre ça comme un moment excep-

tionnel mais comme la mort du général De Gaulle. Comme un événement, en plus. Mais je ne sais pas, je ne peux pas juger, je n'étais pas dans leur tête.

AL : Est-ce qu'il y avait plus de matériel, plus de photographies qui arrivaient au labo ?

RM : Il y avait dix photographes qui étaient dans les rues et toutes les demi-heures il y avait quelqu'un qui revenait avec ses films ou quelqu'un qui les ramenait. Il y avait une suractivité. Tout le temps. Peut-être pas tous les soirs... Et la priorité était donnée à l'importance de l'événement. Si on avait appris d'un coup qu'ils avaient pris la Sorbonne, alors que la veille non, ça devenait une information, c'était ça qui était important. C'était pas ce qu'on avait traité la veille. C'était pas la manif de la CGT qui organisait une réunion à Flins ou machin, on s'en foutait parce que c'était la quinzième. Mais tout d'un coup, il y avait un truc incroyable... une conférence de presse d'un politique parce que Pompidou ou De Gaulle qui... et tout d'un coup, c'était ça qui était important donc il fallait tout mettre en œuvre pour que ça parte le plus vite possible, pour que ça arrive le plus vite possible, pour que ce soit développé, choisi, tiré et porté le plus vite possible dans les magazines.

AL : Il y a d'autres photographes sur d'autres sujets à l'époque ; à l'international ou autre ?

RM : Oui. Je ne me souviens plus lesquels mais oui, il n'y avait pas que ça. Et puis, il y avait un photographe, un vieux monsieur, qui ne faisait que des portraits d'écrivains, tranquillement. Il regardait toute la journée les photos des autres. Il ne se sentait pas concerné, il ne sortait pas dehors ou pour faire une petite manif, comme ça, pour aller voir. C'était assez drôle parce qu'encore une fois dans la journée, il ne se passait rien. C'était essentiellement le soir. Avec les flashes, ces gens-là savaient qu'ils étaient photographiés ; il n'y a pas eu un photographe qui s'est fait matraqué ou par accident. Aujourd'hui ce serait bien différent, ce rapport à l'image encore une fois. La première chose qu'on ferait serait d'abord de supprimer ces informations-là.

Relations avec les rédactions presse

AL : La confiance dont vous parliez (dans le travail d'équipe que vous décriviez au sein de l'agence) existe-t-elle aussi avec et dans les rédactions presse ? Fait-on confiance aux rédactions pour l'utilisation des images ? Cette méfiance sur les manipulations de son image, elle arrive après ou est-elle déjà présente en 1968 ?

RM : La position d'un journal comme Match ou France Soir est tellement haute que même si la photo est un peu coupée, c'est dans Match !

AL : Match est la référence absolue ?

RM : Non mais je dis Match parce que je ne me souviens plus si à l'époque c'est le Figaro Magazine existait déjà ou pas. Je ne me souviens plus des magazines de news. Je crois que L'Express faisait beaucoup ça. Match, on avait été choisi parmi tout ce matériel disponible et on choisissait celle-là. C'est pour ça que je dis que c'est un tableau d'honneur. Alors après que la photo ne soit pas exactement comme ça et qu'elle ait été recadrée, on s'en foutait. Enfin, je crois que ça n'avait pas d'importance. Je ne peux pas vraiment juger à la place des photographes. Mais d'après l'époque, le contexte, je pense que ça n'avait pas vraiment d'importance. L'important c'est que c'était pas

vendu mais publié. C'était pas l'argent le moteur. Il pouvait très bien y avoir une photo qui était achetée mais pas publiée. Le photographe préférait l'inverse. D'abord être publié et après voir si... mais ce n'était pas l'argent le moteur.

AL : Est-ce qu'à l'époque la foi en la photographie document ou témoin des événements, voire éveilleur de conscience, est encore là ?

RM : On n'est pas conscient de l'impact. On se dit « putain cette photo, putain » mais on ne va pas se dire, attention parce que là le gouvernement va être affaibli parce qu'on se rend compte que...

AL : c'est plastique ?

RM : Bien sûr, il a forcément une incidence, des choix, c'est la base du journalisme... [...] Les gens étaient vachement fiers de ça. Une couverture, au sein du groupe aussi, ça ne passait pas inaperçu. Arrivé avec la couverture de Match, c'était important, respecté. Ça a tellement changé...

La scission Gamma et Sygma

AL : Et vous, vous commencez la photographie à quelle époque ?

RM : Le jour où on se sépare, enfin où se sépare... Le jour de la scission d'avec Sygma. A part avec Depardon – avec qui j'étais très pote, que je connaissais depuis longtemps, depuis Dalmas où je l'avais connu jeune photographe, il avait cinq ans de plus que moi, une vraie différence d'âge à l'époque – à part Depardon, j'avais plus de copains qui partaient pour faire Sygma que de copains qui restaient pour faire Gamma. Donc j'ai préféré partir avec mes potes mais c'était l'unique raison.

AL : Un moment pas très facile ?

RM : C'était extraordinaire, extraordinaire... Le vol des archives des photographes ; les photographes de Gamma, dont les archives appartenaient aux photographes. Ils avaient les clés évidemment et ils allaient la nuit (moi j'y suis allé une ou deux fois) piquer dans les archives pour mettre ça dans des coffres de voitures, un peu luxueuses mais d'occasion, et ils allaient planquer ça dans une maison qu'un copain photographe, Simonpietri, avait à côté de Corbières(?), à cinquante, soixante kilomètres de Paris. Donc ils partaient en pleine nuit et déchargeaient les coffres, en plusieurs fois. Et Henrotte disait que la seule erreur qu'il avait faite c'était de leur avoir laissé le nom, Gamma. Parce qu'on s'est rendu compte après que c'était un impact incroyable, dans le monde entier depuis trois ou quatre ans, c'était colossal l'impact de Gamma.

Le succès de Gamma

AL : Comment expliquez-vous le succès fulgurant de Gamma ?

RM : Ils étaient novateurs. Dans l'histoire de la signature, déjà, qui donnait l'impression d'une espèce de coopérative, bidon, mais une espèce d'association où chaque photographe était impliqué dans son travail. Puis après, il y a eu des photographes talentueux. Depardon était à Dalmas avant d'entrer à Gamma, c'était déjà un bon photographe. C'est marrant, c'est lui qui m'a le plus impressionné. Parce qu'il avait une

qualité hors-norme : chaque photo était millimétrée, cadrée. Ce mec m'a impressionné tout le temps. Jusqu'à Magnum. Après quand il est parti dans d'autres trucs, ça ne m'a plus intéressé du tout. Moi j'ai tiré toutes ses photos avec celles de Gilles, encore une fois j'avais seize dix-huit ans, j'étais à chaque fois bluffé. Il y avait toujours un truc entre Gilles Carron et Depardon. C'est que l'un admirait l'autre. Depardon avait résumé ça. Il disait : s'il y avait plusieurs photographes sur une femme qui saute d'un immeuble, en feu ou quoi, Bureau va la voir en train d'enjambrer la balustrade ; Gilles va la voir juste en train de sauter au moment où on comprend toute l'histoire, un peu floue ; et moi, je serais bien net mais je ne verrais plus la balustrade, il sera trop tard, la photo sera bien mais elle sera vachement moins explicite que celle de Caron. Il était très admiratif de Caron. Souvenez-vous des images, rassemblez-les dans le temps. Ça commence par 67 la guerre des Six jours, où il fait douze photos sur le front qui sont aujourd'hui des icônes. Et puis, il enchaîne tout ! Je vais vous raconter une anecdote qu'Henrotte m'a racontée : il part au Biafra, il fait découvrir au monde ce que c'est que le Biafra. Pardon de dire cela mais il n'y avait pas de famine plus spectaculaire. Déjà que la famine est spectaculaire en photo, voilà mais alors celle-là, elle était incroyable et c'est la première fois qu'on voyait des mômes avec... Il y va pour Match. Il rentre à Paris, Match sort. Le Stern demande à Sygma de le renvoyer là-bas pour le Stern. Il y retourne neuf jours après la parution de Match, donc douze jours après en être parti. Combien de photographes sont venus entre le moment où il a quitté le terrain et le moment où il est retourné au Biafra, combien de photographes sont passés ?

AL : Je ne saurais pas vous dire... beaucoup !

RM : Aucun ! Il part sur une histoire vierge, il revient l'histoire est toujours vierge. C'est fou ! C'est pour comprendre la manière dont les gens étaient impliqués dans leur boulot. Le mec revient, c'est son histoire. Il recommence tout, il fait une autre histoire. Après tout le monde déboule. Aujourd'hui c'est inimaginable mais il y a vingt ou trente ans, non.

AL : Comme quoi on a des reflexes aujourd'hui quand on pense à tout ça qui ne sont pas du tout en adéquation avec les pratiques de l'époque.

RM : Je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui on puisse en prendre conscience parce qu'il y a un tel décalage entre ce qui s'est passé et ce qui se passe maintenant, je ne suis pas sûr qu'on puisse l'apprécier.

AL : Au Biafra, il y avait aussi Mac Cullin. Il y a quand même des images qui avaient circulé par ailleurs.

RM : peut-être après...

Le magazine Life

AL : Est-ce que Gamma a des relations spéciales, privilégiées avec Life ?

RM : Je ne me souviens pas, j'étais même, ça m'échappait ça.

AL : En tout cas, les parutions dans Life ne vous ont pas frappé comme celles de Paris Match.

RM : Je ne suis pas sûr qu'on le voyait Life à Paris... ? Peut-être que ça restait là-haut.

Match oui parce qu'on savait que c'était important ; le vendeur disait « dépêchez-vous, Match attend »... il y avait un lien, un contact direct alors que Life, ça passait, c'était au-dessus. ça partait en avion, on ne comprenait pas bien ce qui se passait là.

AL : Avez-vous rencontré Roger Thérond ?

RM : Non. Je l'ai rencontré bien plus tard. Et je suis devenu photographe au moment de la séparation. En 1973.

AL : Le vol de leurs archives photographiques par les photographes au moment de la scission à Gamma, est-ce l'indication de ce que ce n'était plus négociable autrement ?

RM : ça aurait pu être négociable mais ça aurait pris du temps. Et puis, il y avait un côté un peu Robin des Bois : voler la nuit, se planquer dans une forêt, c'était drôle quoi ! Et il y avait un dîner tous les soirs. En 1973, je travaillais dans une boîte de nuit, après le labo et les photographes venaient me voir. Plusieurs fois des dîners se sont organisés et le nom « Sygma » est né dans cet endroit. C'est tous les mecs qui quittent Gamma et se demandent « qu'est-ce qu'on fait ? ».

AL : Pourquoi est-ce qu'ils quittent Gamma ?

RM : Gamma appartient à plusieurs personnes : Hubert Henrotte, Depardon, Hugues Vassal, Leonard de Reamy... Ils sont plusieurs personnes. Et tout d'un coup, ils se rendent compte qu'ils n'ont pas beaucoup de pouvoir, qui est beaucoup centré autour d'Henrotte, alors qu'il n'est qu'un actionnaire comme les autres. Ce pouvoir est remis en cause. En même temps, Henrotte avait sa société à faire tenir, et lui seul faisait ce boulot.

[interruption téléphonique]

Les originaux et les rédactions presse

AL : Comment est-ce qu'on perd des originaux en agence photo ?

RM : Parce qu'on l'a donné à un journal qui voulait imprimer de meilleure qualité, donc on lui donne et on oublie de le récupérer et le journal après ne sait plus ce qu'il en a foutu ; de pertes d'originaux dans les agences aujourd'hui ça doit excéder plus de 30%.

Et il y a une anecdote pour toutes les photos de Gilles Caron et Depardon, leurs plus grandes photos, surtout de Gilles. Nikon, avec qui Gamma était en partenariat, a fait une exposition des photos de Gilles Caron, pas à la Fnac mais un endroit comme ça. Il n'y avait pas de démarche culturelle, ce n'était pas dans un musée, ce n'était pas dans un ministère. Donc ils voulaient les faire tirer dans un labo extérieur, parce c'était des grands tirages que nous on ne faisait pas. Probablement à Central Color ? Ils ont demandé juste le négatif. Avec la personne avec qui je travaillais au labo, on a dit « on ne peut pas vous donner que le négatif parce qu'on ne peut pas le manipuler » ; la bande de négatifs on peut l'attraper pour travailler sur le négatif qu'on va mettre à tirer. Et la direction de Sygma, de Gamma, nous donne l'autorisation de tout couper. Donc on prend toutes les photos et on coupe vue par vue. Et on donne dans une toute petite enveloppe, une petite pochette cristal, une vingtaine de vues : la photo de Gilles Caron du Biafra avec un obus sur la tête, photo de Mai 68, tout ça... Tout a été perdu. Tout

a été perdu ! Ce ne sont pas les originaux, les originaux ont été refaits en contretypes d'après les originaux. Contretype, c'est-à-dire qu'on rephotographie la photo.

AL : Les tirages que vous envoyez en presse, c'est du 20/30 cm ?

RM : oui c'était du 20/30cm. Je crois qu'on avait l'homothétie. Je ne me souviens pas s'il y avait une bande en bas mais c'était du 20/30cm. Quand on n'en avait plus, on prend du 30/40cm et on le coupait en deux.

Gamma, quelques questions supplémentaires

AL : Les cahiers d'enregistrement, vous pensez qu'ils sont commencés après ?

RM : oui bien après, je ne sais même pas s'ils arrivent à Gamma.

AL : Qui enregistre les films qui arrivent à l'agence ?

RM : À l'époque de Sygma, c'est le photographe qui enregistre. Je pense qu'il n'y avait pas de cahier à Gamma. Il devait y avoir un autre système d'archivage mais on n'enregistrait pas avec traces. Une feuille pour le labo noir et blanc, une feuille pour le labo couleur, pour la rédaction.

AL : mais le labo couleur est externe m'avez-vous dit ?

RM : Au tout début de Gamma oui mais après il est intégré, dans les mêmes locaux.

AL : En 1968, il est externe ? Est-ce que vous vous souvenez avoir tiré de la couleur à cette époque ?

RM : Je pense qu'il est externe, je ne me souviens pas bien... à un an près non, je pense que l'année d'après oui mais en 1968 je ne crois pas.

AL : Les autres agences ont-elles un labo couleur ?

RM : Les autres agences c'est qui à l'époque ? Reporters Associés, Apis... Peut-être qu'ils sont plus structurés mais je ne suis pas sûr. Ce qui est incroyable (je raconte ça avec ma mémoire de même à l'époque), c'est que Gamma occupait 80% du marché, en espace de photos publiées. C'est vrai qu'on avait oublié Reporters Associés ou Apis ou Dalmas. Il y avait très peu de place qui restait dans les journaux. On dit toujours c'est les années dorées, c'est plus comme avant etc. Moi, quand j'ai commencé ce métier, en 1973, tous ceux qui avaient mon âge d'aujourd'hui me disaient de laisser tomber, ils avaient connu l'âge d'or mais c'était fini, « laisse tomber, tu vas te faire chier ». J'ai fait carrière, je m'en suis sorti et c'est pour ça que je ne dirais jamais la même chose à un même qui démarre aujourd'hui. Faut démarrer avec ses armes, sa culture, avec sa technique, avec les moyens qui sont mis à sa disposition. On avait d'autres moyens que ceux d'aujourd'hui.

AL : L'âge d'or est une époque difficile à évaluer : la décennies 1970-1980 ou un peu avant les années 1967-68-69 ?

RM : c'est oui, 1967-73, la période Gamma qui est folle, folle, folle.

AL : Ils archivent comment à Gamma, à ce moment-là ?

RM : Dans des tiroirs, les négatifs seuls. Pour un reportage de cinq films, les numéros se suivaient type 175, 176, 177, etc. Après on a fait 175.1, 175.2 etc. pour des films d'un même reportage. On ne savait pas que c'était le même reportage mais les numéros se suivaient.

B. En agences

1. Entretien avec Hubert HENROTTE (27 janvier 2011), fondateur puis directeur des agences de photographies Gamma (1967) et Sygma (1973)

Cet entretien a été réalisé à Paris, avec Sébastien Dupuy (alors ancien rédacteur en chef des collections et photographes Sygma Initiatives à Corbis) dans le cadre d'un projet autour des agences de photographies.

Gamma puis Sygma

SD/AL : On a l'impression que les choses commencent réellement avec Gamma. Dalmas fixe des choses importantes mais que les choses commencent vraiment avec Gamma.

HH : Sur le plan du succès, oui... sur le plan du succès, oui.

SD/AL : Du point de vue économique parce que Gamma a un poids.

HH : Parce qu'il ne faut pas oublier ; je ne sais pas si je le dis dans mon livre mais un peu... Il y a les associés puis il y a tous ceux qui sont venus après. Il y avait la queue. Tous les photographes de Paris voulaient entrer à Gamma ! Même en diffusion, même en distribution. On refusait tous les jours des sujets, qui avaient peut-être un peu d'intérêt mais il y avait embouteillage. Parce que vous verrez. Ce qui vous intéresse donc, c'est le fonctionnement d'une agence. Il n'y avait pas d'informatique, pas de numérique, pas internet, pas d'ordinateur, ni rien. Tout se faisait à la main. Il faut du monde. Il aurait fallu tout agrandir. Gamma a pris un étage, deux étages, trois étages au bout de deux ans, quatre étages après, qui se sont libérés avec chance. Mais c'était des petits étages, qui faisaient chacun soixante dix, soixante mètres carré... ? On a hyper grandi très très vite et l'agence se portait bien, économiquement. Mais il y avait une chose importante, c'est que les droits d'auteur n'étaient pas assujettis à la sécurité sociale donc les photographes, il n'y avait pas... Le coup, la barre nous est tombée sur le coin de la figure dans les années 1973-74. Il a fallu mettre... Les pigistes étaient des salariés, c'était devenu des salariés. Ça devenait des salariés donc avec les mêmes impératifs de charges sociales. À cette époque-là, les charges sociales étaient à 22-23% ; après c'est 50%.

SD/AL : c'est 1973-74 ; et ça, ça va modifier économiquement la donne pour les agences ?

HH : Complètement ! ça a tué les agences ! ça a été le début, sur le plan économique, de la destruction des agences !

SD/AL : C'est vraiment très tôt quand même ?

HH : oui oui. Chacun a fait des choses différentes. Nous on n'a pas baissé les pourcentages. Mais on a compté tous les frais de labo. C'était un casse-tête terrible !

SD/AL : Après on arrive en 1973 avec la scission. Vous expliquez les raisons, sur Gamma

HH : qui sont exactes

SD/AL : oui. Qu'est-ce qui va changer avec Sygma en 1973 ? Est-ce qu'il y a quelque chose qui va changer par rapport à Gamma ? Est-ce qu'il y a une nécessité de changement ?

HH : [réfléchit avant de répondre] Non... non, non. Sur le fonctionnement ?

SD/AL : Oui, par exemple... [silence] La manière de travailler se modifie-t-elle ?

HH : Non. On n'avait pas de raison, on venait d'un succès. On aura un handicap nous, toujours. On n'a jamais trouvé un bon rédacteur en chef de news. Gamma avait de Bonneville, qui était le numéro un sur Paris et qui l'est resté. Et Gamma aura un problème, il n'y avait pas de département people. Nous ça nous a beaucoup aidé.

SD/AL : Sygma a un département people, dès le départ ?

HH : Oui. Chacun avait un handicap : nous un handicap news et eux un handicap people. Il ne faut pas l'oublier. Le people a toujours été économiquement – surtout à partir du moment où il y avait ce problème de charges sociales – un pourcentage beaucoup plus important que le news.

SD/AL : D'une rentabilité plus importante. Selon une échelle de combien à peu près : 60/40% en pourcentage ?

HH : Ecoutez, oui environ 60%.

SD/AL Le news est lui aussi très rentable. A cette époque, en tout cas. Après ça évolue, n'est-ce pas ? Les frais engagés pour du news sont-ils beaucoup plus importants que pour du people ?

HH : non, non non. Parce que le people, il y a de très gros frais. Quand on fait des rendez-vous chez des actrices, il faut un coiffeur, un maquilleur, un styliste, des assistants, des locations de matériel etc. C'est très très élevé !

SD/AL : C'est très couteux.

HH : C'est très élevé. Probablement même plus couteux que le news.

HH : Le news, il y a l'aller-retour et les frais de séjour mais il n'y a pas de frais annexes. Les films et les frais de laboratoire, mais ça c'est équivalent pour tout le monde.

SD/AL : Donc en 1973, pas de vraie rupture hormis la création d'un nouvel acteur sur le marché.

HH : Non. Un handicap chacun, différent. Il fallait faire avec.

SD/AL : Pas de rupture à ce moment-là en terme de fonctionnement. Est-ce qu'il en y a plus tard ? Pour la période des années 1970, la façon de travailler est à peu près similaire (de ce que moi j'ai pu observer sur les photos du fonds Sygma). Mais dans les années 1980, il y a des choses qui se modifient à mon sens. Photographiquement d'abord avec l'usage de la couleur qui se répand, qui devient plus important ; un renouvellement des photographes aussi

HH : Non... Puis il y a l'arrivée des duplicatas. Kodack a créé un film spécifique pour faire des duplicatas, qui permettait d'avoir des qualités d'images pas équivalentes à l'original mais pas loin. Et dans bien des cas, en tout cas ça permettait d'avoir un editing sur le sujet de huit photos, de quinze, vingt ou trente ou même quarante photos, si tu voulais et d'envoyer les mêmes dans quarante pays, cinquante pays.

SD/AL : ça c'est vers 1976-77

HH : ah oui ! bien plus tard, oui après 1973.

SD/AL : bien après oui... ça correspond à peu près à la mise en place des points rouges chez Sygma, en 1977 et là il y a des duplicatas.

HH : c'est ça, c'est ça.

SD/AL : On peut faire des points rouges parce que de tout façon on peut faire des duplicatas.

HH : Avant il n'y avait pas de points rouges.

SD/AL : Avant il n'y avait pas de points rouges.

HH : ça évitait de les perdre !!

SD/AL : oui !! Et donc ça c'est une rupture importante, enfin une rupture le mot est un peu négatif, parce qu' » économiquement ça permet à l'agence d'accroître sa diffusion, comme vous le décrivez.

HH : Oui. Comme ça le monde entier avait les bonnes images.

SD/AL : Et vous étendez le réseau d'agents ?

HH : oui.

Un changement dans l'agence Sygma dans les années 1980 ?

SD/AL : Est-ce qu'au début des années 1980, il y a des éléments que vous pourriez nous décrire... ? J'ai repéré un renouvellement des photographes au début des années 1980. Est-ce qu'il y a des choses qui se modifient ?

HH : C'est surtout à Gamma qu'il y a eu un renouvellement des photographes. Tous les photographes, à part Depardon qui était associé, avaient quitté Gamma et Gamma s'est retrouvée sans photographe. Ils ont été obligés de constituer une équipe neuve. Depardon est devenu, le le... patron, le directeur et donc il ne faisait plus de photos. Ils n'avaient plus de photographes mais nous on avait pléthore de photographes, les mêmes. Ils venaient tous de Gamma.

SD/AL : Au début des années 1980, il y a toute une génération qui va arriver. Pour les

nommer, un Langevin commence fin des années 1970

HH : C'est à la fin oui.

SD/AL : enfin voilà, dans les années 1980.

HH : dans les années 1980-1985 oui.

SD/AL : Là on a toute une nouvelle génération : Patrick Robert, qui arrive de Sipa, Bernard Bisson...

HH : Non mais il y a eu des changements en permanence. Il y a des photographes qui sont partis, pour désaccord. Il y a eu toute la bande des Rancinan, Melloul, Ledru, G. Lemaire, ça te dit rien ça ? Il a fallu les remplacer et c'est là qu'est arrivé Langevin. C'est ça qui s'est passé.

SD/AL : Jean, Richard, Rancinan...

HH : ..., Patrick Robert..., c'est la dernière partie de Sygma-là.

SD/AL : Oui, c'est souvent les photographes que j'ai connus. Mais est-ce que vous avez le sentiment que ces photographes travaillaient de la même manière que les photographes des années 1970 ? Les Henri Bureau, Christian Simonpiétri, Jacques Pavolsky, Alain Keller qui ont travaillé avec Sygma dans les années 1970, ...

HH : Je crois que chacun avait sa méthode. Henri Bureau faisait très peu de films – vous devez le savoir –, il faisait un film, deux films sur un reportage. On le surnommait l'hôtesse de l'air parce qu'il partait à l'autre bout du monde, il revenait le lendemain. Mais il était le premier ! Parce que la rapidité à cette époque-là comptait énormément. Il n'y avait pas d'autres moyens que de revenir avec ses films, pour être vraiment sûr. Parce qu'on en a fait des frets – vous savez ce que c'est qu'un fret ? – mais le paquet se perdait, était en retard... Bon. Il y avait des photographes qui faisaient énormément de films. Mais la façon de travailler, ça c'est le style de chacun. Chacun avait un style, ça c'est pas quelque chose qui change en fonction de l'année.

SD/AL : Mais au-delà de ça, les journaux ont évolué, on l'évoquait tout à l'heure. VSD apparaît, il y a d'autres clients, donc les besoins sont un petit peu différents dans les années 1980. La demande n'est pas la même. Est-ce que le type d'images évolue à votre sens ? Quelqu'un comme Gérard Rancinan, dont vous parlez, n'est-ce pas un type de photographie qu'on n'aurait probablement pas fait dans les années 1960 ?

HH : Non, c'est exact, mais il a toujours été comme ça, il n'a pas changé. Il n'a pas changé aujourd'hui non plus.

SD/AL : Bien sûr mais pourquoi ça explose dans les années 1980 ?

HH : Il ne faisait pas de reportage.

SD/AL : Est-ce que c'est lié aux journaux, aux clients ?

HH : Non, moi je ne crois pas. C'est les photographes qui ont... c'est Rancinan qui a imposé ça. Et c'est vrai que c'est du people ce que fait Rancinan quelque part. Quelque part, c'est du people. Mais pas du people cinéma ou théâtre. Il a créé un style people, le reportage people de grande classe, dans le domaine artistique, les VIP,... qui ne se faisait pas, voyez, et ça a plu. Ça a plu.

SD/AL : Cette période des années 1980 est la période pendant laquelle Gérard Rancinan fait de grands sujets : « les rois sans royaume », « les maharajas », etc. Ce genre de choses...

HH : Oui, oui.

SD/AL : Il n'y a pas dans les fonds d'archives que j'ai pu voir des sujets similaires dans les années 1970.

HH : Ah si, si si. Par les photographes américains, si. Pas en France.

SD/AL : De manière aussi ambitieuse...

HH : Pas en France mais aux Etats-Unis si.

SD/AL : ça existe aux Etats-Unis. Life publiait ce genre de choses aussi ?

HH : Alors Life, il faut remonter à très longtemps. Non. Mais National Geographic, ce type de magazine qui a des sujets prestige, oui. C'est vrai que c'est pas... il n'y a pas eu une demande. Je ne crois pas.

SD/AL : ça ne correspond pas à une demande.

HH : C'est le photographe qui a voulu. Rancinan a voulu traiter son sujet comme ça, il l'a imposé et puis ça a marché. Moi, je n'ai pas souvenir... Alors, à cela près, il faut quand même préciser que l'arrivée du Figaro Magazine a « bousté » un peu, sûrement. Parce que le Figaro Magazine n'a jamais fait vraiment de news. Ils en ont fait un petit peu mais ce n'était pas du Paris Match. Ils faisaient des sujets de prestige, des sujets magazine et moi je pense que c'est ça qui a poussé Rancinan à aller dans ce sens-là, et plus loin.

SD/AL : Parce qu'il va en faire beaucoup des sujets comme ça, « la route 66 »,...

HH : Oui oui.

Le département « Magazine » des agences

SD/AL : Dans « La route 66 », il y a quand même un mélange : des choses très personnelles, des portraits des Américains,... Quand le département « Magazine » comme entité propre naît-il au sein de l'agence ? Je l'ai connu en 1999.

HH : Alors... Il n'est pas né à Gamma. Il est né à Sygma dans les années... [long silence] En fait, les premiers sujets magazine ont été faits par Raymond Darolle, qui était un journaliste mais qui faisait aussi des photos : il faisait ses photos lui-même. Moi j'ai le souvenir... Il a fait deux choses qui ont très très bien marché – aucun photographe de Gamma ou Sygma n'aurait eu l'idée. Pour l'anniversaire d'Israël (je ne sais plus si c'était le vingt-cinquième ou l'un des anniversaires, ou le vingtième anniversaire d'Israël), il a eu l'idée (le sujet est à Sygma, je ne sais même pas ce qu'il est devenu) de trouver une fille, une femme qui était née le jour de la constitution d'Israël. Donc, il a retrouvé tout son album, ses photos depuis sa naissance. Et il l'a filmée, il l'a photographiée. Le jour de l'anniversaire ou juste avant. Et l'interview, etc. tout ce qu'elle avait vécu, vu. Bon, ça voyez, c'est quand même du magazine...

SD/AL : oui, et on est au milieu des années 1960...

HH : Deuxième idée qu'il a eue et qui a très bien marché aussi, c'est les mariages dans le monde. Des reportages sur les types de mariages en France, en Afrique du Sud, etc. Chez les noirs, chez les jaunes, chez les rouges, en Russie et dans toutes les religion. Il a dû faire une dizaine de pays. C'est du magazine. Ça, il l'a commencé à Gamma. Alors après,...

SD/AL : Est-ce qu'à ce moment-là, quand il fait ça, Raymond Darolle est-il isolé ?

HH : Indépendant ! Indépendant !

SD/AL : Ce sont ses idées...

HH : Totalemment indépendant. Il propose. Il trouvait ses sujets, il les faisait, il trouvait une garantie, il trouvait un journal qui lui payait tous les frais et tout... Ce type de sujet, les idées qu'il amenait, ça permettait à un hebdo ou à un mensuel de les faire sur plusieurs numéros et d'avoir une suite. Mais c'est à Sygma que... Le département « magazine » de Sygma se crée assez vite. En 1973, je pense. Avant 1980.

SD/AL : Avec un rédacteur en chef, à part, qui est dédié à ce département ?

HH : Oui, tout à fait.

SD/AL : Et comment se définit-il par rapport au secteur news ? Est-ce que c'est le type de sujet qui est différent aussi ?

HH : C'est soigné, c'est préparé. Ce sont des sujets beaucoup plus chers parce que ce ne sont pas des sujets qui se font en deux jours mais en des semaines voire des mois. Là on copie sur Magnum.

SD/AL: D'accord. Magnum est un mythe. Pas vraiment comme un horizon à atteindre parce que vous travaillez différemment...

HH : Ah si, moi j'ai toujours été fasciné par Magnum ! Pour moi, c'était les meilleurs sont à Magnum, voilà !

SD/AL: D'accord, ça reste quand même une sorte de référent photographique par rapport au travail produit chez Magnum.

HH : Ah oui oui oui.

SD/AL: Mais Sygma a d'autres nécessités aussi avec le news. Comme vous disiez, Henri Bureau fait un voyage de deux jours pour couvrir une actualité. À Magnum, personne ne fait ça.

HH : Non ! Sygma avait trois départements. Aujourd'hui, je ne sais pas, c'est encore autre chose. Parce que vous allez vous arrêter quand vous ? Vous arrêtez à quelle année ?

SD/AL: Autour de la fin des années 1990 à peu près. Après on ne va pas aborder toute cette mutation autour des années 2000. La mutation technologique ; les rachats (Corbis, Getty...).

HH : Non, vous ne l'abordez pas ?

SD/AL: Ce ne serait pas le même projet. Pour l'instant, on ne pense pas l'aborder. C'est une histoire qui continue de se construire. On n'est pas dans la même nécessité de collecter des informations. C'est une histoire que j'ai vécue et j'ai cette mémoire. Voir des gens comme Raymond Depardon, ce serait intéressant aussi.

HH : Alors, il y a Depardon, Delaunois et puis il y a Jean-François Leroy. Avant de s'occuper de Visa, il travaillait dans un journal photo... Je ne me souviens plus du nom. Il ne refusera pas de vous voir mais il faut le faire vite parce qu'à partir d'avril il est débordé.

SD/AL: oui, il a vécu tout ça.

HH : Il l'a vécu, il a une très bonne mémoire ; il connaît tous les photographes du monde.

SD/AL: Après il y a tous ces fameux métiers de cette chaîne professionnelle et que l'on connaît moins comme les éditeurs, les vendeurs, les rédacteurs des sujets au sein de l'agence de photographies pas au sein de la rédaction presse. Ca c'est aussi une mémoire qu'il est important de recueillir.

HH: Les vendeurs, vous allez les trouver, il y en a plein qui sont au chômage...

SD/AL: Ils sont disponibles ?

HH : Ils sont disponibles.

Gamma et Mai 68

SD/AL: Il y a aussi toutes ces paroles là qui sont intéressantes. J'avais aussi quelques questions plus spécifiques sur l'épisode Mai 68, si vous avez encore quelques minutes ?

SD/AL: On va terminer là-dessus pour aujourd'hui

HH : Oui.

SD/AL: Est-ce que vous vous souvenez des événements à Gamma ? Est-ce qu'ils déclenchent – comme ils sont quand même très importants, très parisiens aussi – des...

HH : Beaucoup de jalousies ! Beaucoup de jalousies ! (sourire)

SD/AL : Beaucoup de jalousie ? C'est-à-dire ?

HH : Tous les photographes voulaient le faire, voulaient le couvrir donc Caron n'a pas aimé. Il y était jour et nuit ; sauf une nuit parce qu'il y a un moment où il s'est écroulé. Et puis, il a été le premier à y aller. Nanterre, c'était avant la Sorbonne. Il a pris vraiment le sujet à la première image. Donc c'était son truc.

SD/AL : À Gamma, c'était son truc ?

HH : Oui.

SD/AL: Donc, il n'y a aucun autre photographe de Gamma qui a couvert ces événements ?

HH : Ah si si. Mais...

SD/AL: Henri Bureau...

HH : Oui.

SD/AL: Et bien d'autres. Alain Noguès a fait quelques photos. Peu mais il en a fait.

HH : Oui et puis il doit y en avoir d'autres. Mais tout le monde voulait le Caron !

SD/AL: Est-ce qu'au sein de l'agence, vous avez eu des soucis de fonctionnement liés aux grèves, qui touchent notamment tout ce qui est transports. Des problèmes de ravitaillement sur du matériel ou des pellicules, par exemple ?

HH : Non. Pendant Mai 68, non. Comme c'était à Paris, des problèmes de transports, on n'en avait pas. Ils étaient en moto, à vélo, en scooter.

SD/AL: Et sur les ravitaillements non plus ?

HH : Non.

SD/AL: Donc, ça ne modifie pas du tout le fonctionnement de l'agence, au contraire ça l'amplifie peut-être ?

HH : Non. ça a dû quand même nous gêner – je ne me souviens plus exactement – pour l'envoi des images à l'étranger. Il n'y avait plus de trains, donc l'Europe...? Pour l'Europe, on expédiait par le train, en Italie, en Suisse, en Espagne, en Angleterre... Sur la vente à l'étranger on a été forcément, je n'ai plus ça en détail, mais forcément touché. Les avions non. Les vols pour New York ont fonctionné je crois à peu près. Mais sur le fonctionnement de l'agence, hormis l'exportation, il n'y a pas eu de problème, non.

SD/AL: Est-ce qu'il y a eu plus de photos de faites ? Dans la mesure où c'était des événements beaucoup plus proche de soi, aussi bien géographiquement qu'en terme de culture. C'était des événements nationaux d'importance, qu'on partage ou non leurs fondements. Est-ce que ça a déclenché plus d'images ?

HH : Sur le sujet ? Oui. Oui, il n'y avait que ça. Il n'y avait plus que ça. Enfin, il y avait aussi les à côtés. On a couvert les grèves, les problèmes posés par le fonctionnement de la France, bien sûr. [pause] Et en fait c'est le même sujet...

SD/AL: Les rédactions presse tournent normalement elles aussi ? Elles n'ont pas de soucis non plus ? Vous réussissez à vendre les photographies sans problème ?

HH : Il y a eu des parutions. Il y a eu des problèmes pour les quotidiens mais je n'ai pas souvenir de problèmes pour les magazines. Mais je ne suis pas sûr de moi. Il faudrait que vous contrôliez... c'est vieux, hein !

SD/AL: Oui. J'ai cru comprendre qu'à Paris Match ça ne se passait pas très bien parce que justement les rédacteurs voulaient aussi...

HH : Ah ! Il y a eu des sortes de grèves, oui. Oui oui. Du reste, Thérond a quitté Match et est parti ou a été mis à la porte, je ne sais plus. Non, non, il y a eu de gros problèmes.

SD/AL: Il y a eu des gros problèmes...?

HH : surtout à Match, surtout à Match.

SD/AL: surtout à Match... Vous vous souvenez des fondements de cette dispute ?

HH : Non, non. C'était entre les rédacteurs en chef et le patron, le propriétaire.

SD/AL: Est-ce que Mai 68 était un sujet spectaculaire, photographiquement ?

HH : Oui !

SD/AL: Est-ce que ça a modifié une esthétique de photographie ?

HH : Non. Mais la photo c'est un domaine qui, à part la révolution qu'on connaît aujourd'hui avec le numérique, qui a évolué très lentement. Très très lentement. Il n'y avait pas de techniques. Oui on a commencé à avoir des téléobjectifs, très importants, dans les années 1975.

SD/AL: On l'évoquait aussi tout à l'heure, l'apparition du moteur.

HH : Les téléobjectifs ont apporté des changements ; tout d'un coup donnait une force incroyable. C'est vrai que là il y a eu des photos de faites, je me souviens aux Jeux Olympiques. Des choses comme ça qui n'auraient pas existé dix ans avant. Je ne parle pas des planques. Les téléobjectifs ont beaucoup aidé les planques.

SD/AL: En sport oui, ça a modifié quelque chose.

On va s'arrêter là pour aujourd'hui.

HH : Contrôlez ce que je dis aussi parce que moi je n'ai plus la mémoire que j'avais il y a cinquante ans.

2. Entretien avec Dominique LECOURT (19 septembre 2012), responsable éditorial de l'agence de documentation photographique Roger Viollet

A l'agence Roger Viollet, à Paris

Aujourd'hui, Roger Viollet ne pratique plus de rachat et fait uniquement de la gestion de droits : par auteur puis par thème. L'agence travaille aussi à l'internationale avec des agences partenaires réguliers.

Quinze personnes travaillent à l'agence Roger Viollet et quarante à la Parisienne de la photographie.

Classeurs avec tirages de lecture et/ou tirage de presse ; les négatifs sont aux Arquebusiers.

L'éphéméride : proposition éditoriale de l'agence pour la valorisation de ses fonds

Un principe d'éphémérides internes à Roger Viollet consiste en une proposition éditoriale pour la valorisation de ces fonds et leurs ventes. Préparé un trimestre à l'avance, cette sorte de petit catalogue met en avant des suggestions de photographies du fonds (traité par photographe et/ou par fonds distincts (alors c'est un regroupement de différents photographes), valorisés à l'occasion de dates anniversaires d'événements ou de décès/naissance de personnalités. Ils dépendent de l'importance des événements, de ce qu'il y a dans les fonds et de l'actualité qui lui est contemporaine et lui fait plus ou moins échos.

AL : Quels sont les événements qui déclenchent la réutilisation du matériel iconographique ?

DL : Des personnalités connues, des grandes dates de guerre (début, fin). Dans deux ans, ça va être 1914-1918, les 100 ans, ça va être énorme.

AL : Vous préparez déjà ?

DL : On est dessus depuis six mois au moins. Ce qui déclenche aussi, c'est à qui ce sera destiné. Si on peut voir des mises en édition (livres), il faut que ce soit important pour essayer de faire quelque chose ensemble. Sur un fonds spécifique (en l'occurrence, ce sera le cas mais top secret encore). L'édition anticipe au moins un an ou deux ans avant donc on est obligé de se caler. C'est ça le mécanisme : le rythme des maisons d'édition ou pour la presse des quotidiens ou des mensuels ou bimensuels.

L'édition, la presse et la télévision (les documentaires TV) sont les destinataires (ou les clients) privilégiés de l'agence et de ces éphémérides. Pour les expositions, c'est géré à la Parisienne de photographie.

AL : Est-ce une sélection standard pour tous ces destinataires ou est-elle calibrée en fonction des destinataires ?

DL : ça dépend. Par exemple, pour le fonds 1914-18 (sans en parler en détail), on a

fait un livret spécifique pour un éditeur. Un autre exemple, ce serait pour promouvoir le fonds d'un photographe (ex. Alain Adler) et alors, c'est sans rapport avec les dates anniversaire. Sinon, de façon générale (et ex. de 14-18), on a refait toute la guerre, de la déclaration jusqu'à la fin de la guerre et on a envoyé ce livret absolument partout dans les maisons d'édition.

AL : une sélection narrative ?

DL : Oui... chronologique ! C'est ce qu'on appelle un livret chez nous. Il nous permet de présenter ce qu'on a dans le fonds.

AL : Cette sélection sera reprise par l'éditeur dans dix ans ou il parcourra de nouveau tout le fonds pour faire de nouveau une sélection ?

DL : Dans dix ans, ça fera cent dix ans pour le conflit : on ne va pas en parler. Le rythme c'est tous les cents ans évidemment, cinquante ans...

AL : Pour les événements historiques ?

DL : Oui. Après il y a les dates anniversaire de décès, de mort des personnalités ou de naissance (ex. les vingt ans de la mort d'Arletty). Ça c'est un rythme aussi. (En feuilletant les éphémérides sur la table) : par exemple, les trente ans du suicide de Dewaere ; les cinquante ans de la mort de Marilyn Monroe mais je pense que vous avez vu qu'on n'a pas arrêté d'en parler durant tout l'été) ; ...

Ces éphémérides sont fabriquées au service éditorial et c'est ce qu'on laisse aux journaux, chaque trimestre. On a à peu près un trimestre d'avance.

AL : Le terme utilisé en interne pour ces propositions éditoriales c'est « éphémérides » ?

DL : Oui.

AL : Vous utilisez le terme « Commémoration » ?

DL : ... on pourrait mais « éphéméride » ça parle tout seul, dans les journaux etc.

On va beaucoup parler du Vatican II parce que c'est les cinquante ans (c'était en 1962). ça va commencer en octobre, là. C'est ce genre de chose. Ça c'est un événement.

AL : Comment sont choisis ces événements ?

DL : Ce sont les faits de société importants, donc cinquante ans on va en parler. Et puis l'église se remet en question en ce moment, donc c'est important, on va en parler.

AL : Ça fait échos à des actualités ?

DL : Absolument. C'est nous qui faisons cette sélection en fonction de ce que l'on a dans les fonds, l'importance de l'événement et en fonction de l'actualité. C'est les trois critères les plus importants.

AL : Est-ce que des critères techniques entrent en jeu ? Des images déjà numérisées donc faciles à réutiliser, des images sélectionnées auparavant, ... ?

DL : Non, pas du tout. Pour chaque événement, on continue de chercher dans les boîtes pour voir si ce n'est pas numérisé et on complète ; on les intègre dans la machine. Et avec l'ensemble des images sur un événement, on essaie de monter les sujets

sur le site.

AL : Pour chaque date, vous refaites une édition ?

DL : On cherche, on fait une recherche iconographique.

AL : Si on prend l'exemple de Mai 68, la proposition de 1998 ne sera pas la même que celle de 2008 ?

DL : ça dépend si l'on a intégré de nouvelles images ou pas. Parce qu'on ne va pas refaire l'actu donc les événements ça reste les mêmes. Ça va être en fonction de nouveaux fonds photographiques. Essentiellement. Je pense que dans vingt ans, on réutilisera les images. Dans tous les cas, on réutilisera ce qu'on a déjà sur la base, numérisé ou dans les boîtes. Mais si on a de nouveaux fonds, on les intégrera à cette sélection.

AL : Vous avez donc en gros un trimestre d'avance pour ce type d'évènements « habituels » et pour les gros événements [éditoriaux, dans le fonds], comme un centenaire, vous vous y prenez bien deux ans avant ?

DL : Au minimum.

AL : Est-ce que cette éphéméride s'adresse à l'ensemble de la presse, des maisons d'édition, des agences entre vous etc. Est-il commun à tous ces organes ?

DL : C'est notre éphéméride et il est fonction de nos fonds. Entre agences, on ne partage pas nos éphémérides. On est trois au service éditorial et c'est plutôt une personne qui se charge de fabriquer ces éphémérides et qui prend en charge aussi le travail de documentation des images (légendage, etc.). Sur le doc papier, cette personne choisit une image en appel (photo d'accroche) pour représenter l'évènement (choisi) mais sur le site on a le même sujet avec plusieurs images. La quantité d'images proposées est très variable. C'est très rare mais il arrive que ce soit une seule image très forte. En général, il y a entre dix et trente photos.

AL : Quand est-ce que se met en place ce système d'éphéméride dans l'agence ?

DL : ...

AL : Côté presse, les observations conduisent aux années 1960, au milieu de la décennie en gros, qui voit se développer ce type de sujets.

DL : Aucune idée. Je pense que toutes les agences dès le départ. La commémoration d'évènements, je pense qu'elle a toujours existé. Je suis en train de voir 1914 : dans un quotidien de l'époque, un an après la bataille de la Marne, ils l'ont célébrée. Le principe de la célébration est de suite mis en place. À Roger Viollet, on est spécialisé dans les deux guerres. En terme d'évènements historiques, ce sont surtout ces deux guerres.

AL : C'est vraiment les fonds qui dirigent.

DL : Absolument. On peut être amené à rechercher des fonds en fonction d'évènements particuliers. Mais alors il faut trouver des accords avec les ayants droits et/ou le photographe, qui peut être diffusé ailleurs lui déjà. C'est pas...

AL : Les images se vendent par série ou par image ?

DL : L'éphéméride est une proposition éditoriale. Ensuite, lorsqu'il aura publié une image, le magazine nous enverra un justificatif et nous on facture en fonction du tirage du magazine, de la place de l'image dans le magazine. Si c'est une couverture, ce n'est pas le même prix que si c'est en page intérieure, en double ou en quart de page etc. On vend les droits de reproduction une fois que l'image est parue. On vend une seule image s'ils n'utilisent qu'une seule image.

AL : Selon une grille de tarifs connus des magazines ?

DL : C'est une grille plus ou moins commune à toutes les agences, connue des magazines et des journaux.

AL : Elle est publique ?

DL : Je ne sais pas. Elle est déterminée par les syndicats d'agences de presse, syndicats patronaux (Saphir, Fnappi). Et qui est de moins en moins appliquée parce que les tarifs vont énormément à la baisse. Très souvent il y a des négociations entre les agences et les groupes de presse.

AL : Est-ce qu'il y a aussi des accords graphiques ?

DL : Absolument, ça fait partie des conditions d'utilisation où chaque recadrage nous est soumis.

AL : Ils ne peuvent pas tirer avant votre accord en principe ?

DL : Recadrer.

AL : On vous présente la maquette avant publication ?

DL : Ça ne se fait jamais. Ça se fait pour les Unes de livre ; ils nous soumettent la maquette.

AL : Mais qui ne sont pas soumis au même rythme de publication, n'ont pas la même périodicité.

DL : Oui voilà. Il y a aussi des photos qu'on peut recadrer, pour nous ce n'est pas un problème. Mais il y a aussi des ayants droits ou des photographes qui ne veulent pas que les images soient recadrées parce que ça dénature complètement ce que le photographe a voulu dire ou montrer.

AL : Cette « charte graphique » ou ces « accords graphiques » sont attachés aux droits d'auteur ?

DL : D'une façon générale, s'il y a un recadrage important, on va être au courant. De toute façon ils n'ont pas le temps de nous montrer.

AL : Il y a une vigilance mais il n'y a pas de règle.

DL : C'est écrit dans les papiers mais ça s'arrête là.

AL : Quelle est la place de cette éphéméride dans le fonctionnement de l'agence ? Est-il central ?

DL : Pour l'agence, c'est comme une production.

AL : Donc, c'est une grosse activité de l'agence ?

DL : Oui. Ce n'est pas seulement les éphémérides, c'est la valorisation de tous les fonds.

AL : C'est une valorisation classique. Qu'est-ce qui la distingue des autres ? Le fait qu'on peut l'anticiper, sa périodicité ?

DL : Oui, on se raccroche le plus possible aux dates anniversaires pour la valorisation de fonds. Mais on peut aussi avoir intégré un nouveau photographe qu'on veut faire connaître et là c'est intemporel.

AL : Le principe de la compilation d'images est un fonctionnement général, à l'intérieur duquel s'inscrit ce mécanisme de l'éphéméride ?

DL : Oui.

AL : Le mécanisme « compilatoire » est un mécanisme facile de valorisation, facile au sens de rentable et pratique ?

DL : « Compilatoire » de quoi ?

AL : Thématique, d'un fond...

DL : oui, oui oui.

AL : L'événement historique est une chose parmi d'autres.

DL : Pour nous l'actualité, c'est l'actualité historique, et c'est une chose parmi d'autres oui. C'est bien distinct de la valorisation d'un photographe.

AL : C'est distinct ? Ce n'est pas le même mécanisme appliqué à des thématiques différentes ?

DL : Non, parce que la valorisation d'un photographe, elle, est intemporelle. A moins qu'il y ait vraiment quelque chose de particulier qui soit rattaché à un photographe. Un photographe connu qui soit décédé il y a cinquante ans par exemple, ce qu'on pourrait intégrer dans l'éphéméride. Ce sont deux choses distinctes.

Là on a fait un sujet sur l'enseignement parce qu'on sait que l'enseignement on va en parler. On l'avait préparé pour début septembre parce qu'on savait qu'avec la rentrée et le nouveau gouvernement, on allait forcément en parler. C'est ce genre d'anticipation.

AL : Le lien aux actualités contemporaines est fondamental.

DL : Absolument. Qui n'a rien à voir avec une date anniversaire

AL : Ce qu'on appellerait ici un marronnier ?

DL : Oui, il y a des marronniers.

AL : Quelle est la chaîne de travail pour arriver jusqu'à cette proposition d'images (ex. du livret « enseignement ») ?

DL : Le site internet comme support. Pour la presse, il y a deux documentalistes chargées de vendre les images, de déposer et d'envoyer ce qu'on fabrique [livrets, éphé-

mérides]. Trois personnes à l'édition.

AL : C'est vous en tant que responsable éditorial qui décidez des thèmes.

DL : Plus ou moins mais on le décide en équipe. On n'est pas nombreux, le dialogue est facile.

AL : Est-ce qu'il y a un effet choral de ces suggestions lors de dates anniversaire ? Tout le monde va célébrer par exemple les cinq ans de Maurice Béjart ; ce sera commun entre les médias ?

DL : Entre agences non (à chacune ses éphémérides). Par contre, avec nos agences partenaires à l'étranger, on essaie de compléter nos fonds. Sinon, ça dépend des événements. C'est toujours un peu compliqué. La mort de Béjart par exemple... s'il y a un ballet sur Paris au moment des cinq ans de sa mort, je pense que tout le monde va en parler plus ou moins (les quotidiens, Libé, Le Figaro, les hebdomadaires etc.). Il y aura au moins un encart sur cet événement. S'il n'y a pas d'actualité qui est rattachée à cette éphéméride, à cette date anniversaire, ça va être les magazines spécialisés essentiellement.

AL : D'accord. C'est choral quand il y a un lien à l'actualité assez évident sinon ça touche un cercle de spécialistes.

DL : C'est comme pour les expositions, c'est pareil. Même si depuis qu'on diffuse les fonds de la ville, on sait un peu par anticipation les expositions importantes prévues pour deux ans plus tard parce qu'ils commencent à faire numériser des choses qui vont être montrées. À la Parisienne, il y a des concertations entre agences, musées... ici non. La programmation de ce qui va être numérisé est fonction de la programmation culturelle.

AL : Les mariages princiers etc.

DL : Ah ça marche bien ça oui. Tout ce qui est people, ça fonctionne.

L'agence Roger Viollet et Mai 68

AL : Mai 68, c'est un événement important ?

DL : Les images étaient fortes. C'est un événement médiatique mais c'est aussi un événement auquel tout le monde fait référence... chez les hommes politiques. Donc c'est repris par les médias et des images fortes. Mai 68 n'est pas un très bon exemple pour Roger Viollet parce qu'on n'a pas grand chose sur Mai 68. On valorise des fonds, des photographes surtout, en fonction de ce qu'on a. L'agence n'a pas de fonds exceptionnel d'un photographe qu'on aurait pu mettre en avant ; on a essayé de remonter une histoire avec ce qu'on avait et de montrer ce qu'on avait avec quelque chose de général.

AL : Est-ce que vous pensez à d'autres événements qui soient comme Mai 68, qui n'est pas une guerre mais est pourtant très présent médiatiquement ? La conquête de la lune ?

DL : En France, ... ? Non, je ne crois pas qu'il y ait d'évènement comparable...

AL : Dans le livre que vous aviez publié à l'occasion des quarante ans de Mai 68, les

photos sont intégralement en noir et blanc. Est-ce que votre fonds Mai 68 est noir et blanc seulement...?

DL : Là c'est la maison d'édition qui fait le choix iconographique, nous on ne fait que suggérer avec ce qu'on a et c'est eux qui fabriquent. Il y a des cas de coédition mais c'est très rare. Dans lesquels on est davantage impliqués dans le choix éditorial final.

AL : Et dans votre fonds Mai 68, vous avez de la couleur ?

DL : Non ... peut-être une dizaine, quelques diapositives... C'est quoi 68, essentiellement les manifestations dans le quartier latin, essentiellement en noir et blanc et quelques images des grèves, avec là quelques couleurs.

AL : Les diapositives se perdent tellement facilement.

DL : Dans certaines agences, oui ! Ici on ne peut pas les perdre.

L'anticipation de la demande de la presse et de l'édition

AL : Sur votre site vous présentez les fonds en quatre grandes thématiques (événements historiques, Paris, personnalités, reproduction d'œuvres d'art).

DL : Oui... c'est nos grandes thématiques mais bon ce n'est pas tellement. C'est là où on a le plus d'images oui. Mais ça c'est depuis toujours, depuis la création de l'image. Notre agence a été créée en 1938 et c'était déjà un rachat de fonds documentaire, un petit magasin, rue des beaux-arts, avec beaucoup de reproductions d'œuvres d'art et quand ils ont acheté ce fonds, ils ont racheté des fonds photographiques dans lesquels il y a des portraits, de la mode, ces thématiques quoi. Paris beaucoup. Et comme depuis 2004, on rediffuse les fonds iconographiques de la ville de Paris (via la Parisienne), forcément on s'est spécialisé dans Paris, aussi bien tableau qu'en reproduction photographique ou objets. On a un fonds très important sur Paris.

AL : Si on résume, vous êtes dans l'anticipation de la demande de la presse et de l'édition ?

DL : Absolument. On essaie !

AL : Suggérer pour correspondre à leurs attentes. En terme de rentabilité économique, c'est une activité importante pour l'agence ?

DL : Si on ne proposait rien, on passerait aux oubliettes. Comme pour toutes les agences.

AL : Sur le site, gestion de fonds documentaires et gestion de photographes sont distingués

DL : Fonds documentaire, ça va être un fonds dans lequel... alors qu'un fonds de photographe, c'est très précis, il y a un nom. Dans un fonds documentaire, il y a plusieurs photographes.

AL : La notion d'auteur est plus importante que la notion thématique ?

DL : Oui.

AL : Les manuels scolaires, c'est comme l'édition, la même voie, indifférent ou un cas à part ?

DL : C'est l'édition. C'est important, oui. Économiquement. Dès qu'il y a une refonte des manuels scolaires, ils utilisent beaucoup nos images.

AL : Ce sont les historiens qui viennent vous rencontrer pour choisir les images ou les éditeurs ?

DL : Les iconographes des éditeurs font les choix.

AL : Roger Viollet s'adresse aux équipes d'iconographes des éditeurs. Les historiens ou les spécialistes d'un sujet, vous ne les rencontrez jamais finalement ?

DL : ça arrive quelques fois quand ils sont auteurs d'un livre très précis et qu'ils viennent chercher parce qu'ils savent exactement ce qu'ils veulent. Mais sinon ce sont en général les icono des mises en éditions.

AL : Des milieux professionnels et des cultures professionnelles différentes.

DL : Oui.

3. Entretiens multiples avec Sébastien DUPUY (2009-2010), rédacteur en chef des collection et photographes Sygma Initiatives à Corbis

De très nombreux échanges (ateliers collectifs, entretiens individuels) avec Sébastien Dupuy ont émaillé mon travail sur les archives Mai 68 du fonds Sygma Initiatives à Corbis.

Un projet commun sur l'histoire et le fonctionnement des agences dans les années 1980 à 2000 est en cours.

4. Entretiens avec Béatrice GARRETTE (directrice, administration), Mete ZIHNIUGLU (directeur général adjoint) et Ferit DUYZOL (éditeur du fonds Goksin Sipahioglu) de Sipa Press

C. En presse

1. Entretien avec Dominique BRUGIÈRE (1^{er} octobre 2009), laborantin à Paris Match (1965-1971)

Entretien à Paris. Dominique Brugière est laborantin à Paris Match entre 1965 et 1971. Il part faire son service militaire aux Antilles entre janvier 1968 à avril 1969. Il témoigne

sur fonctionnement général du laboratoire photo du magazine à cette période. La première partie de la retranscription de cet entretien a été soigneusement relue et complétée par Dominique Brugière lui-même ; en particulier pour tous les aspects techniques de ce travail.

Les laboratoires : noir et blanc puis couleur

DB : Labo amateur : Hamelle, premier labo industriel en France à faire de la couleur. Il démarre en noir et blanc puis fait très rapidement de la couleur.

Photo de la lune (1969) : exploite photographique avec des Hasselblad modifiés et des films 120 couleur Kodak.

A Paris-Match, les fournisseurs de consommables en papiers et plans-films sont Agfa Gevaert et Kodak pour la couleur ; Agfa Gevaert et Ilford pour le noir et blanc.

Après le pionnier Hamelle, il y eu les suiveurs dans les années 1960 qui ont créé des labos destinés aux amateurs en surfant sur la vague de la couleur qui touchait progressivement le public d'amateurs. A la fin des années 1980, à l'apogée de cette époque bénie de la photo, il y avait environ soixante laboratoires répartis sur le territoire dédiés aux travaux photo amateurs.

Labos professionnels : Pictorial service (> Picto) ; Central Color le plus gros (Mme la général Gallois) ; Chromos Service dans lequel je travaille après avoir quitté Paris Match.

Il y avait aussi d'autres labos Pros qui travaillaient avec la presse, le reportage, l'industrie (catalogue, mode etc), mariage, scolaires (photo sociale)...

Les photographes accordaient leur fidélité à un labo qui connaissait leurs attentes en matière de tirages (chauds, froids, denses,...) et qui pouvaient personnaliser leurs services en fonction de chaque photographe.

Laboratoire noir et blanc intégrés au sein des journaux : Le Monde (c'est sûr), Le Figaro, France-Soir, Minute, Détective,... font partie des hebdomadaires ou des quotidiens qui ont un labo noir et blanc. Par contre, à cette époque, très peu d'entre eux ont leur propre laboratoire couleur. Donc ils sous-traitent la couleur.

AL : Quand Match s'équipe-t-il en couleur ?

DB : Je ne sais pas. Ils ont commencé par traiter avec le labo Hamelle ou ailleurs mais quand je suis arrivé, en 1965, il y a un labo couleur depuis peu de temps, dirigé par Jacques Naudès. Jacques Nizon était le boss du labo de Paris Match, tant pour la couleur que pour le noir et blanc. Il était en fait le patron du labo travaillant pour tout le groupe de presse Prouvost (Télé 7 jours, Marie-Claire, Paris Match,...). Jacques Nizon était un homme de tradition ayant vécu toute sa carrière au service du noir et blanc. De ce fait, il n'était pas très intéressé par la couleur donc il laissait beaucoup d'autonomie à Jacques Naudès, qui néanmoins dépendait de lui. C'est donc le groupe de presse Prouvost qui décide de s'équiper en couleur, pas seulement Paris Match même si Paris Match était le navire amiral du groupe.

Il y avait une répartition comptable des charges salariales (le salaire d'untel était affecté à Marie-Claire, celui d'un autre à Télé 7 Jours ou à Parents, ou à Match) mais nous étions tous fiers de dire que l'on travaillait pour le labo de Match parce que c'était prestigieux. En réalité, on développait les photos indifféremment pour un titre ou l'autre. Si il y avait des salles de rédaction différentes au sein du groupe pour chacun des titres, ce n'était pas le cas au sein du laboratoire. Il n'y avait pas de séparation dans le traitement des titres.

Au début des années 1960, le ratio des films traités était de 80% en noir et blanc et 20% en couleurs. Ces pourcentages vont évoluer (baisse du noir et blanc et montée de la couleur), durant toutes les années 1960 pour arriver à la fin des années 1960 à un ratio de 40 et 60%. La démocratisation de la photo couleur va marginaliser progressivement le noir et blanc qui sera de moins en moins utilisé. Les films d'alors manquant de réactivité en basse lumière, certaines photos de nuit, de spectacles ... continueront d'être prises en noir et blanc pendant quelques années jusqu'à ce que l'évolution technique des films couleurs permette la réalisation de ce type de prises de vues.

Nous étions une vingtaine de laborantins à la couleur pour 80 à la partie noir et blanc mais la montée en puissance de la couleur a fait que petit à petit, « nous avons déshabillé Pierre pour habiller Paul ». Les laborantins noir et blanc se retrouvant les uns après les autres affectés à la couleur.

Durant son passage au laboratoire de Paris-Match, j'ai travaillé la première moitié pour le noir et blanc puis ensuite pour la couleur.

La plupart des reportages sont faits en noir et blanc mais les couvertures étaient en couleur.

Jour de France, devait avoir son propre labo, fondé par Marcel Dassault. C'était un peu gnangnan, il voulait qu'il y ait des bonnes nouvelles dedans, des jolies filles, la parisienne... un peu people, un mélange de Gala, moitié concierge, moitié mondain, moitié Dauville...

Développement films

AL : A cette époque, comment se passe le process de développement ?

DB : C'est presque toujours le photographe qui apporte ses bobines. Quand elles proviennent de l'étranger, c'est souvent un motard attaché au journal qui va les récupérer à Orly, au Bourget, à un bateau du Havre ou de Marseille quand ce n'est pas dans un gare ferroviaire. Dès que les films sont en sa possession, il fonce vers le journal et les remets au labo.

Le mode de dépôt classique des films consistait à remettre les pellicules réunies par un élastique ou dans une enveloppe kraft avec le nom du photographe, le journal auquel il était rattaché, la date et le sujet du reportage. [DB parle ici des photographes attachés au groupe presse ; appartenant au staff d'une des publications du groupe]. On faisait aussi éventuellement figurer des indications destinées à corriger des problèmes d'exposition par une modification des temps de traitement. Exemples : film fait dans des conditions d'éclairage meridique, film probablement sous-exposé....Les films des années 1960/70 étaient moins sensibles à la lumière et supportaient moins de tolérance

aux écarts d'exposition. On pouvait avoir une note du genre : « photos prises de nuit à Phnom-Penh, merci de faire un test ». Cela voulait dire pour nous qu'il fallait couper un bout du film dans le noir pour développer quelques vues de la bobine, s'assurer qu'il était correctement exposé avant de développer le reste du film et les autres bobines. On pouvait, – en cas d'erreur d'exposition –, essayer de supprimer ou de réduire cet écart en sur ou sous développant le film par un séjour allongé ou diminué dans le révélateur. Ce système avait ses limites mais il a permis de rendre exploitables beaucoup de photos qui, sans cette modification du développement, auraient été inutilisables.

Durant toutes ces années, on est en film négatif pour le noir et blanc et en diapositives pour la couleur.

D'une manière quasi absolue, les photographes professionnels ne travaillent qu'en films positifs couleurs, les amateurs qu'en films négatif couleur. Seuls quelques amateurs pointus travaillent en film diapos.

Films couleurs inversibles 24/36 (135mm) développés en E4, ce qui correspond au bain dans lequel on va développer les films diapos.

Films couleurs inversibles 6x6 (120 mm) (Rolleiflex, Hasselblad, Bronica) en E3.

Avec la technologie Kodak du film inversible développé en E3, on obtenait après développement un film négatif. Pour en faire un film positif, il fallait procéder à une inversion négatif-positif par solarisation manuelle en étalant les films sur des tables lumineuses puis en reprenant la suite du développement.

Avec l'arrivée de la technologie des films E4, cette inversion manuelle a été remplacée par une inversion chimique. C'est le bleach (blanchiment) qui remplissait les mêmes fonctions tout en évitant toutes ces manipulations. Le marché du film 6x6 étant plus réduit, l'évolution de l'E3 vers l'E4 a été plus longue. Durant deux ou trois ans, avec les films 6x6, j'ai eu la joie de connaître le process qui faisait que l'on développait le film et durant le développement, on interrompait la procédure, on sortait le film de sa spire (métallique) et on l'étalait sur une table lumière et une solarisation inversait l'image. Cela se faisait à un moment où l'image n'est plus totalement sensible à la lumière, sinon le film aurait été voilé, mais il l'était encore à une lumière forte (table lumineuse avec des néons forts) qui allaient inverser l'image. Puis on les remet sur les spires et on les remet dans le bain pour finir le Process, arrêter et stabiliser le développement.

De même, on développait les plans films (accrochés sur des cadres avec des pinces) pour les gens qui travaillaient à la chambre photographique, principalement pour la mode, l'architecture, l'industrie (photos de catalogue, dans les 3 suisses, catalogue d'ameublement,...). Les photos de mode à l'époque se font au 6/6 ou à la chambre mais jamais au 24/36.

Après quelques temps, on passera enfin à l'E4 pour les films 6x6 et les plans films.

Toutes les prises de vues couleur étant faites avec des films diapos, le film négatif couleur était utilisé de manière rarissime par les photographes du journal. Uniquement quand un photographe à l'étranger se retrouvait à cours de films Diapo et que l'approvisionnement du coin ne permettait pas de trouver des films diapo. Le photographe se rabattait alors sur des films négatif couleur. Les films négatif couleur étant réservés aux amateurs, nous n'étions pas équipés au labo pour les traiter (pas de bains C22). On

sous-traitait alors avec des labos destinés au traitement des films amateurs

A l'époque, on imprimait d'après diapo. Tous les professionnels travaillaient en film diapo parce qu'on imprimait les journaux, les livres, les catalogues ... d'après diapos alors que l'amateur qui voulait obtenir un tirage papier de sa photo avait besoin lui, d'un négatif.

En dehors des Pros, seuls les amateurs passionnés faisaient des diapos qui étaient très rarement tirées sur papier (5% à peine) et qui étaient destinées à finir dans le projecteur diapo familial (ce qui permettait à « notre artiste photographe » de faire « des soirées Diapos » interminables pendant lesquelles tout le monde s'ennuyait ferme).

Le marché de la photo était scindé en deux segments bien distincts : celui des labos amateur qui traitaient à 60% du film négatif couleur, 10% de diapo et 30% de négatifs noir et blanc ; le marché pro, dans les années 1960, c'était 80% en noir et blanc et 20% en films diapo couleur sachant que la couleur montait d'année en année.

Donc au labo, on a nos films diapo dans une pochette sur laquelle est marqué le nom du photographe, le lieu et/ou le sujet, une date, avec ou sans consigne de développement (parfois un film test sur les cinquante bobines qu'on recevait : le photographe lors des prises de vues avait vu qu'il lui manquait deux diaphs d'expo alors qu'il était au trentième de seconde à pleine ouverture. Il nous demandait donc de sur développer de deux diaphs un des films, de contrôler le résultat puis de développer tous les autres films en se basant sur le résultat du premier). Les appareils réflex Pro n'ont pas encore de cellule intégrée et l'apparition des premières cellules intégrées ne sera pas convaincante dans les premiers temps. Durant plusieurs années après l'apparition de ces cellules intégrées, les pros continueront à utiliser des cellules à main de type Se-konic et Weston.

Le photographe passe vérifier le film test ou si il connaît bien le laborantin et qu'il a confiance en lui, cela se fait par téléphone. Même si peu de photographes étaient passionnés par le laboratoire, il y en avait quand même et tous étaient curieux de savoir ce qu'allaient donner leurs films une fois développés.

On pouvait un peu agir sur la sur ou sous exposition des films lors de la prise de vue en fonction des impératifs d'éclairage mais vu la tolérance structurelle du film, c'était tout de même un peu limité. De la même manière, on pouvait agir sur le développement, mais là encore, de manière limitée (sur ou sous développement, en cas d'erreur à la prise de vue ou en cas d'impossibilité d'avoir une lumière correcte lors de la prise de vue).

Sur 95% des films, on n'intervenait pas mais certains étaient sous-exposés par manque de lumière, surtout ceux faits de nuit, dans les salles de spectacle, lors de reportages le soir. Beaucoup plus rarement, il pouvait arriver qu'accidentellement, un reporter se retrouve sous un soleil d'enfer avec que de la 400 asa dans son sac. Là, il fallait sous développer le film.

Sensibilité des films

En noir et blanc : les photographes pro ne travaillent qu'en Kodak avec du film Plus X (125 Asa) ou Tri X (400 Asa).

Le film Agfa noir et blanc n'est utilisé que par les amateurs, le film Ilford par les amateurs passionnés. Il y a de la FP4 et de la HP5 (125 et 400 Iso).

Les films Ilford noir et blanc séduiront progressivement une partie des amateurs exigeants mais pas les pros (hormis quelques artistes photographes qui s'attacheront au film Ilford pour sa douceur et son grain bien particulier).

D'une manière générale, les pros ne bossent qu'en Kodak en noir et blanc.

A cette époque, Fuji, on ne connaît pas et Agfa n'a pas une bonne image auprès des pros. Si ses papiers photographiques sont bons, particulièrement en noir et blanc, sa gamme de films n'est en rien comparable avec celle de Kodak. Agfa a pris du retard technologique et ses films ne seront jamais à la hauteur de ceux de Kodak.

En couleur : pour les pros, les films, c'est seulement Kodak. Pour le papier destiné aux tirages couleur, c'est Kodak et Agfa.

En couleur, il y a un film génial, le Kodachrome mais qu'on utilise peu car il faut l'envoyer chez Kodak, les bains nécessaires à son développement n'étant pas disponibles dans le commerce, Kodak en verrouille le Process mais cela entraîne des délais trop longs ne répondant pas aux attentes de la presse. Ce film est tellement qualitatif qu'il est quand même utilisé par des pros mais de la pub, de l'illustration,... et par des amateurs passionnés. Ce film était cher, contraignant à utiliser à cause de ses délais de développement mais il avait deux atouts énormes, une qualité sans égale et une stabilité dans le temps. Beaucoup des films couleurs des années 1950 à 1980 se dégradent plus ou moins au cours des années. Les couleurs devenaient ternes et magenta, l'image perdait en densité, en contraste et en couleurs. Le Kodachrome avait pour lui une stabilité d'image exceptionnelle.

Les pros travaillent donc avec de l'Ektachrome Kodak qui existe en plusieurs sensibilités et qui se développe avec les bains E4 (E3 pour les 6x6 120 ou 220).

Sensibilités beaucoup moins élevées qu'en noir et blanc. [Entretien relu par D. Brugière jusqu'ici].

Appareils

DB : Je me souviens de l'assassinat de Lee Oswald avec des photographies à la chambre ou au 6/6. On est en 1963 et déjà des images.

L'apparition du 24/36 dans la presse... Il y avait quelques Leica (Capa, Cartier-Bresson, Riboud...) mais ces photographes ne sont pas vraiment des photographes de presse. La presse travaillait un petit peu en Leica et beaucoup en moyen format. Et arrivée des premiers Nikon (copies conformes des ex-Nikon allemands) et des premiers Canon, probablement au milieu des années 1960. Il faudrait vérifier.

Les photographes de presse commencent alors à s'équiper en petit format, beaucoup plus pratique. Quand j'arrive à Paris Match en 1965, je développe pas mal de 135mm effectivement, même plus de 24/36 que de 6/6. Au noir et blanc, des volumes considérables.

Le développement de la couleur

DB : Petite machine moitié photocopieur chimique /moitié machine qui permet de faire des tirages extrêmement rapides en noir et blanc des photos couleur pour le rédacteur en chef pour la maquette et la mise en page. Pour le chemin de fer. Faire la pagination suppose de calculer la taille du texte et la taille des photos. D'après les diapos, on tirait ces photos qui n'allaient servir qu'à la mise en page. On avait un papier noir et blanc qui ne servait qu'à ça et qui était un peu merdique.

Soit les diapos développées partaient à la rédaction, dans un fourreau en plexi, mat à l'arrière et transparent devant. Ils vont choisir avec des loupes et des compte-fils sur des tables lumineuses. La rédaction, ça veut dire le rédacteur chef et toute son équipe (chargé de pagination, chef de rubriques, etc). Ils vont choisir d'après les films.

Soit, la rédaction nous demande des tirages de mise en page, que l'on faisait avec cette machine (qui ressemble à une petite machine à laver ; c'est comme un petit photocopieur), assez merdeux, qualité très médiocre en noir et blanc. Son grand avantage est qu'elle évitait de faire un internégatif. À l'époque, on ne sait pas tirer la couleur d'après un film positif. On ne sait tirer que d'après un négatif sur papier. Quand ils construisent leur maquette, ils savent qu'ils ont choisi des photos couleur mais dans le chemin de fer, ces photos sont en noir et blanc. Ces tirages très mauvais sont faits sur un papier qui est lui inversible automatiquement. Et ils sont tirés à la côte, dimensions requises pour la maquette.

Pour offrir un tirage d'après positif couleur (ex type, remercier une vedette en lui offrant un tirage), il faut faire un internégatif : on met dans le passe-vue de l'agrandisseur le film 6/6 ou 24/36 et on le projette sur un plan film 4/5 inch (=10/15 cm) négatif couleur. De notre positif, on va obtenir un négatif et c'est d'après ce négatif qu'on pourra faire le tirage papier. C'est pour ça que ça s'appelle un internégatif. C'est un peu compliqué, un peu lourd. L'internégatif était très important, un intermédiaire entre deux positifs. On ne pouvait pas aller de positif à positif sauf avec un papier qui était horriblement cher, donc qu'on n'utilisait pas, un papier Ilford qui permettait un positif à positif. Il était utilisé dans les galerie d'art, pour les expositions : le cybachrome (cybachelor mais ça on ne s'en occupe pas, un papier négatif couleur mais Ilford en vendait très très peu) à la qualité extraordinaire. Mais dans la presse, où on utilisait des tonnes de papier, on utilisait à Paris Match du papier Agfa. Kodack avait une telle aura et une telle domination que c'est même un peu surprenant qu'on utilise à Paris Match de l'Agfa. Les autres labos professionnels (Pictorial, Central color, Chromoservice,...), tout le monde était en papier Kodack. Paris Match, pour des raisons de fric ? Des accords ? On avait une gamme extraordinaire de papiers. Ilford noir et blanc avait le multigrade, avec une variation chimique au temps d'exposition ; en Agfa on avait des résultats extraordinaires ; Kodack je ne sais pas. Agfa : extra dur, dur, normal, doux, extra doux. On jouait sur le papier, sur le temps d'exposition, sur les bains (on avait des cuvettes d'eau glacée). Éventuellement, on bricolait (série d'étapes pour le tirage noir et blanc). La sècheuse à l'époque ou une pako ou une ... pour le papier brillant. Après : agent mouillant pour glacer ; ou avec du papier mat. Donc, ou tu glaces ou tu sèches. Les papiers existent en brillant et en cartoline et ils sont excellents. Ilford rentrera au labo de Match au début des années 1970.

Quand j'ai travaillé ensuite chez Chromos Service (après Paris Match), où on ne faisait que de la couleur, ils étaient qu'en papier Kodack, après 1970 : en 1972.

Ce sont des années où la couleur était une technologie naissante. Des habitudes se sont prises au cours de ces années mais on essayait aussi et on pouvait changer le lendemain si... Par exemple, on avait toujours été en agrandisseur Letz (Leica) et puis Durst est arrivé, notamment pour la couleur, nouveaux agrandisseurs avec des tiroirs à filtres pour la couleur. Filtres jaune, magenta, cyan, qui sont des gélatines Kodack d'ailleurs, entre deux plaques de verre, tu as un cinq de jaune, un quinze de... et pour corriger la couleur, on va mettre différents filtres dans l'agrandisseur alors qu'avant on était en Leica (Letz). Milieu des années 1960.

AL : Quelle est la différence de délais entre l'arrivée des négatifs en couleur et ceux en noir et blanc à la rédaction ?

DB : De mémoire... je ne sais plus les temps de développement mais en noir et blanc en gros, une demi-heure après ça peut-être à la rédaction puisqu'on fait tout en continu. Et la couleur, une heure après... On développe en permanence. C'est vrai qu'on attend que les cuves ou les bacs soient complets. Les bacs pour développer les films 24 x 36, c'est vingt bobines. Si ce n'est pas urgent, un mec qui arrive avec deux bobines, on va attendre un peu de remplir le panier. Si c'est attendu, le rédac chef les attend en rush, on les développe de suite, même pour un film. C'est des paniers (chromés etc.) de cinq colonnes et sur chaque colonne, on a quatre bobines : ce qui fait vingt bobines en tout en 135. Et trois fois cinq égal quinze bobines pour les films en 6x6 ou 120. Ou peut-être dix. Je ne sais plus s'ils mettaient deux ou trois bobines de 120mm par spire (plutôt trois).

On développe les films, ça monte à la rédaction. Nous on a fini. La rédaction sélectionne sur table lumineuse ou ils nous demandent des tirages noir et blanc (des photos couleurs) avec un papier spécial instantané qui nous permet de tirer directement ou ils nous demandent des tirages couleur et là on a notre papier Kodack et notre tiroir à filtre.

Pour le noir et blanc, c'est du négatif et on fait systématiquement des planches contacts et le photographe et le rédacteur en chef choisit...

AL : Avec le photographe ?

DB : Non, pas forcément. Il choisit avec un crayon gras rouge.

Pour les films 6/6 ou les films moyen format (4/5 inch ou 15/18cm ou 20/25 d'ailleurs) protégés dans des pochettes en « plastique » et les films 24/36 dans les pochettes cristal par bandes de 6 vues.

Le rédacteur en chef choisit ses photos sur planche contact en noir et blanc et nous envoie sa demande de tirages et on tire les tirages choisis en 20/30, tout en 20/30 systématiquement.

Les négatifs montent à la rédaction aussi, avec les planches contact pour que tout reste ensemble, avec un trombone.

AL : Où sont-ils archivés ?

DB : Ils sont archivés au sous-sol, dans un truc dont on était très fiers à l'époque, il y en avait très peu dans le monde, peut-être au Time ou je ne sais pas où... des casiers en A4, 20/30, boîtes dans lesquelles on mettait cinquante planches contact avec les

négatifs accrochés.

Pour le 4/5 inch' (10/15), c'était les mêmes feuilles plastique mais on en mettait quatre d'un coup pour les archiver parce que deux fois dix ça fait vingt. Et deux fois quinze, ça faisait 30 donc pour les 10/15, on en avait quatre dans ses feuilles-là.

Et pour le 6x6, on en avait trois je crois. Le film, 6x6, ça fait 36. T'en avais haut comme ça et les négatifs, la planche contact etc. alternativement dans des tiroirs comme ça alignés avec un grand bordel, sur deux étages en sous-sol. C'était pas de l'informatique mais des cartes à trous. Tu tapais Willy Rizzo, qui était l'un des photographes de l'époque par exemple, reportage machin ou une date et tu avais tout ton bordel qui se mettait à tourner comme un escalator mais vertical, avec des paniers et les mecs aux archives nous le donnaient parce qu'on voulait un reportage ou un tirage d'il y a trois ans (elle s'était tuée ou je ne sais pas quoi) et on refaisait des tirages. Tout était archivé sur place.

Si on résume, diapo, film développé, c'est problématique de faire des tirages donc quand la rédaction choisit ses tirages couleur, on fait les tirages rapides et merdiques en noir et blanc pour préparer la mise en page pour les questions de dimensions. D'où des tirages à la cote, photo sur deux, trois ou quatre colonnes. Fais-moi un tirage en soixante de large, avec longueur homothétique. On se base sur le nombre de colonnes : photo pleine page ou sur un nombre ou autre de colonnes. Avec le texte autour donc tirage à la cote pour bien mettre en place avec le texte (on appelle ça le « bolobolo ») et faire la mise en page pour construire le journal. Le rédac chef sait ce qu'il a choisi, connaît les images et les couleurs. En général, il prend deux ou trois images proches mais différentes, demande ces fameux tirages à la cote ou en plusieurs cotes différentes. Si c'est très important, il me demandera peut-être un tirage couleur pour être bien sûr de ce que ça va donner vraiment, et alors, on fait un internégatif puis un tirage.

AL : Il faut avoir du temps... en presse pour la couleur

DB : Le problème, c'est le temps.

Les contraintes de la couleur : c'est cher, c'est long et c'est compliqué. A chaque moment c'est long. Le film couleur est moins souple (moins de tolérance dans les sensibilités, dans les écarts de pose et la bascule des couleurs (tungstène, lumière de jour)) ; l'offre de sensibilité est plus réduite, avec moins de choix ; moins souple en écart d'exposition, moins de tolérance qu'en noir et blanc ; plus long à développer ; plus long à tirer et à mettre en œuvre ; plus compliqué à l'impression. La somme de tout cela est un frein naturel. Et il est plus cher. C'est un luxe qui, avec la modernisation et les avancées technologiques du système, va être de moins en moins un frein : les écarts de prix vont se réduire ; ça devient plus simple ; la technologie va avancer et on n'aura plus de tiroir à filtres mais des filtres di chromiques en tournant des molettes. Et petit à petit la demande des lecteurs et la concurrence fait que si t'es pas en couleur, ton journal ne se vend plus.

Au départ, c'est une utilisation régulière de la couleur et progressive. Elle va augmenter progressivement et rapidement d'année en année. Mais au départ, elle est un frein naturel réel, qui va devenir de moins en moins important.

L'usage de la couleur dans la presse dans les années 1960

AL : en 1968, même si l'usage de la couleur n'est pas dominant, il est déjà largement répandu et habituel ?

DB : En 1968, aucun quotidien n'est en couleur, ni même leur couverture. Tous les quotidiens sont en noir et blanc en 1968. La plupart des hebdomadaires ont leur première de couv' – comme leur derrière de couv' d'ailleurs puisque ça va ensemble, puisque c'est imprimé par feuille, donc leur deuxième et troisième intérieur de couv', l'autre côté/face en couleur...

AL : Est-ce que le papier est différent en couverture et en pages intérieures ?

DB : Je ne suis pas sûr... à l'intérieur, dès que c'était un reportage un peu spécial, c'était en couleur : le mariage du Shah ; reportage spécial à Tamanrasset ; le lancement de la première fusée française ; on a marché sur la lune, ... : c'est en couleur. Dès qu'il y avait un reportage un petit peu... Mais tout le reste des reportages, même le festival de Cannes, les sorties de cinéma, c'est en noir et blanc. À cette époque, un reportage important, c'est la rentrée des classes, les « marronniers », les fêtes de Pacques, monseigneur Jean XXIII ou l'archevêque de Paris qui bénit la nouvelle chorale... des conneries quoi ! Et puis derrière, tu vas avoir le couronnement de la reine d'Angleterre, son mariage avec le prince Philippe, etc.

À l'époque, la télévision n'est pas en numérique donc ils ont les mêmes contraintes que nous, ils doivent filmer avec le film cinéma, ils doivent l'envoyer dans un laboratoire, les développer, les passer sur une table de montage : ils ont des délais aussi longs que nous. La télé va tuer en partie la presse de news et les actualités télévisées au ciné le jour où la télé passe en numérique parce qu'alors un reportage filmé le matin, tu le vois le soir. Petit à petit la télé va rendre obsolète tout ce que tu peux voir après dans la presse de news et les actualités au cinéma. Quand elle gagne la course à l'information de manière très importante, elle tue les autres supports.

Traiter un événement en couleur, c'est lui donner une importance parce que ça coûte cher, parce que c'est compliqué, parce que c'est plus long à gérer, parce que ça ne s'imprime pas de la même manière, quelque fois pas dans la même imprimerie, ce qui suppose de regrouper après les pages pour les brocher qui n'est pas la même étape. Au départ, les imprimeurs couleur ne sont pas les mêmes que les autres. C'est une nouvelle technologie, peu de gens et peu d'imprimeurs maîtrisent cela au début : les imprimeurs noir et blanc et les imprimeurs couleur ne sont pas les mêmes. Et le brocheur est une autre étape, ce n'est pas l'imprimeur. La couleur entraînait des conséquences lourdes : long, cher, plus compliqué,...

En noir et blanc, quand on revenait d'un reportage, quand on faisait des photos de nuit,... La couleur n'avait pas de haute sensibilité : on s'arrêtait à du 100 asa de mémoire. C'est une impossibilité technique.

Avec des films diapo lumière du jour ou lumière tungstène : maintenant, on maîtrise mieux les bascules couleur. En reportage, il fallait changer de film entre le jour et le soir. C'est-à-dire qu'ils offraient beaucoup moins de souplesse d'utilisation. Les photographes ont deux boîtiers mais ce n'est pas lumière du jour ou tungstène sauf reportage spécial, c'est noir et blanc et couleur.

AL : Est-ce que les pages intérieures du magazine pouvaient supporter de la couleur sur ses deux faces ?

DB : À mon sens oui parce que je n'ai pas souvenir de voir un journal avec une page noir et blanc, une page couleur, une page noir et blanc... Pour des reportages de cinq pages couleur, comme le mariage du Shah d'Iran ou les Américains au Vietnam au début du Vietnam, j'ai le souvenir de page couleur pas de page noir et blanc.

Les cahiers centraux pour un événement, c'était encore autre chose : c'est pas du reportage couleur, c'est le cahier spécial qui va être intégré, qui va être sûrement imprimé ailleurs, quelque fois même broché et mis en page ailleurs et réintégré au journal après.

AL : Pourquoi tout est-il externalisé, traité ailleurs dans ce cas-là ?

DB : Les imprimeurs maîtrisent tous le noir et blanc mais très peu maîtrisent la couleur. Regarde l'ours du journal à la fin de Match : « imprimé à » et « imprimé ailleurs... ». Broché Brodard et topain, je crois ? C'est des boîtes séparées. Après, avec la concurrence, avec... des boîtes se rapprochent et ce sera imprimé, broché etc. au même endroit mais ce n'est pas encore le cas dans les années 1960 parce que c'est des technologies nouvelles.

AL : les photographes adoptent la couleur sans réticence, avec engouement ?

DB : Là où j'étais je n'avais pas le choix. Prouvost disait « je veux que les photographes soient bien payés, qu'ils vivent comme des seigneurs, qu'ils aient des voitures de sport, qu'ils couchent avec des jolies femmes... je veux qu'ils soient mêlés à la vie internationale que représentait Paris Match, qu'ils n'aient pas de souci. Mais en échange, ils n'avaient pas forcément droit au chapitre, on ne leur demandait pas vraiment leur avis. Si le rédacteur en chef leur disait de faire ça en couleur, ils n'avaient pas à discuter. Si la ligne éditoriale du journal disait : on va augmenter notre pagination qui est à huit pages en couleur en moyenne, on va la passer à douze. Ce qui s'est produit progressivement. Le journal bascule progressivement en couleur. Vers la fin des années 1970⁵.

Le photographe n'est pas très loin de l'exécutant... « je te préviens, démerde-toi, je veux de la couleur », ce n'est pas le photographe qui décide. Mais par exemple, au Liban, dans les années 1960, un bordel effroyable. Le photographe n'a pas de couleur, il les fait au noir et blanc et elles ont de l'intérêt, on n'ira pas le lui reprocher. Mais si on te dit tu vas au festival de Cannes et tu me les fais en couleur, tu n'as pas à discuter. Tu fais ce qu'on te demande.

À Match, il nous arrivait de faire des montages. Le numérique n'était pas né et nous utilisions des cutters, des stylets de chirurgien pour désépaissir le papier photographique etc. Des montages de la photo.

Paris Match n°998, particulièrement noir et blanc

AL : L'un des numéros de Paris Match du printemps 1968 est anormalement noir et

5 Le feuilletage des numéros montre, au contraire, que le magazine est très noir et blanc à cette époque et était bien plus coloré à la fin des années 1960.

blanc en comparaison avec les numéros précédents et suivants. Une idée de la raison qui pourrait l'expliquer ?

DB : À mon avis, c'est simple. L'imprimerie couleur est en grève puisque ce n'est pas au même endroit. Ou c'est un histoire de délais d'impression avec les grèves roulantes d'imprimerie etc. On n'a pas eu le temps d'imprimer la couleur pour qu'il puisse paraître à temps. Ou les encres couleur n'ont pas été livrées. Mais c'est un problème technique. Ou les types qui calaient le marbre pour l'impression (couleur) étaient en grève. Le syndicat des ouvriers du livre était un syndicat extrêmement fort en 1968, meneur qui avaient peut être mis les gars de la couleur en grève. Je n'en sais rien mais c'est ça si tu veux, aucun doute que ce soit pour une raison technique !

AL : Bernard Perrine parle d'approvisionnement des produits de labo couleur

DB : Plutôt imprimerie. J'étais parti, de janvier 1968 à avril 1969, je ne saurais pas dire. Black out dans les presses aux Antilles. Il n'y avait qu'un groupe de presse et il avait reçu comme consigne du gouvernement de ne pas transmettre l'info, pour éviter que les Antilles demandent leur indépendance. Notamment la Guyane pour la base de lancement de fusée. Donc je n'ai appris de Mai 68 qu'en rentrant en France. Un an après, il n'y avait plus grand chose à faire de ces événements et les autres laborantins avaient vingt ans de plus que moi.

2. Entretien avec Yvo CHORNE (10 juin 2010), responsable de la photothèque de Paris Match, Lagardère Active - Hachette Filipacchi Presse

Les informations recueillies au cours de cette rencontre ont été retranscrites Partie I, chapitre 3.

Les trois systèmes de référencement de la photothèque de Paris Match

Techniquement, trois systèmes de référencement se sont succédés depuis la parution du magazine renommé après-guerre, en 1949 :

1949–1984 : fiches manuelles (18 plateaux de 6 bacs chacun) ;

1985–2002 : 1ère base de données, rudimentaire avec description textuelle des reportages (2 lignes pour faire l'analyse et pas de mots clé (les images ne sont pas dans la base). C'est la bdd Synbad.

Depuis 2002 : une base numérique des photographies est mise en place en parallèle et

Mi-novembre 2009 : signe la fin de la migration des descriptions textuelles des reportages de la base Synbad (1984-2002) dans la nouvelle base numérique (sur les 3 photothèques du groupe : Paris Match, Elle, Télé7jours).

3. Entretien avec Bernard PERRINE (23 septembre 2009), ancien rédacteur en chef du magazine Le Photographe, alors rédacteur au Journal de la photographie

4. Entretien Jean-Louis SWINNERS (10 octobre 2009), ancien

rédacteur en chef Terre d'images

Ces deux derniers entretiens étant particulièrement foisonnants, ils n'ont pas été retranscrits pour cette thèse. Leurs apports ont été intégrés dans les démonstrations développées dans les chapitres.

D. Imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure

Daniel Légerot, président de l'IHS [Institut d'Histoire Sociale] du Livre parisien CGT, m'a permis d'entrer en contact avec plusieurs acteurs des grèves de Mai 68 dans le Livre et plus particulièrement, dans l'imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure.

Plusieurs échanges avec certains de ces interlocuteurs ont conduit à recueillir leurs témoignages sur les événements. Il a été rarement possible de parvenir à se rencontrer pour un entretien plus spécifique, ces interlocuteurs étant particulièrement mobilisés sur des luttes syndicales plus contemporaines.

1. Échanges épistolaires avec Bernard BOLLER (Février-Printemps 2010), ancien secrétaire du CCE des imprimeries Chaix-Desfossés-Néogravure

*Bernard Boller est entré à l'imprimerie Desfossés en 1958. Il devient secrétaire du CCE en 1970. Licencié et chômeur en 1980, il soutient, en 1981, un mémoire à L'EHESS consacré à la lutte des ouvriers de l'imprimerie : *Lutte sociale dans l'industrie graphique (Les imprimeries du groupe Néogravure) (1973-1980)*, sous la direction d'Alain Touraine (rapporteurs : J. Julliard et P.H. Chombart de Lauwe).*

Il a répondu par écrit à ce questionnaire, en joignant un exemplaire de son mémoire (imprimé en plusieurs exemplaires par ses compagnons imprimeurs pour le remercier de son travail sur leur lutte). Les citations et pages renvoient à ce mémoire.

L'organisation de l'entreprise au printemps 1968

Chaix-Desfossés-Néogravure figure dans l'ours de Paris Match, sur lequel j'ai particulièrement travaillé. Mais il semble que l'entreprise ne fasse pas bloc : Ces trois noms correspondent-ils à trois entreprises différentes ou à trois succursales différentes ?

Cf. p. 22-23 de mon mémoire : « Le premier groupe polygraphique français, la Néogravure, Chaix, Créte, Desfossés, avec ses établissements parisiens, corbeillais, isséens, audoniens, lillois, rennais, mulhousiens, fut le résultat d'un long processus qui trouve ses origines en 1924, quand la société Desfossés absorba la société Néogravure, puis poursuivant son développement, prit en 1954 le contrôle de la Société nationale d'éditions artistiques de Lille, celui des établissements Braun et Cie à Mulhouse en 1957, fusionna avec l'imprimerie Oberthur à Rennes en 1970, après en avoir pris le contrôle en 1966, enfin, fusionna le 16 juin 1973 avec l'imprimerie Créte à Corbeil-Essonnes.

Il faut ajouter à ce groupe la société parisienne des encres, implantée à Choisy-le-Roi.

Cet ensemble en fait ce qui est communément appelé le « Renault » de l'imprimerie. Sa production est exclusivement tournée vers les publications deabeur, ce qui signifie que les supports imprimés dans le groupe ont une périodicité non quotidienne. [« L'industrie deabeur recouvre l'essentielle de la production imprimée », p. 20]

[...] Le groupe Néogravure était donc, en 1973, la première industrie de service demandée en aval par l'édition, également contrôlée par Paribas (Hachette, Stock, Grasset, etc.). »

Ces entreprises avaient-elles bien fusionné au printemps 1968 ?

Oui.

Comment se répartissaient alors les tâches d'imprimerie entre ces 3 entreprises ?

Paris Match est-il bien imprimé à la succursale Néogravure d'Issy-Les Moulineaux en mai-juin 1968, succursale qui se consacrait surtout aux publications magazines (en particulier celles du groupe presse Prouvost) et catalogues [cf. archives du centre d'histoire sociale de l'université Paris 1] ?

- Typographie et Offset à Chaix ; Photogravure noir et blanc et couleur, montage, gravure, impression, héliogravure à Issy-les-Moulineaux. Voir les pages 15-23 ainsi que le tableau de comparaison des divers procédés d'impression en annexe (p. 171-172).

Questions techniques d'imprimerie

Quelles sont les étapes d'impression d'un magazine (tel que Paris Match, par ex.) ?

Photogravure, retouche, montage, gravure, impression, façonnage.

Y a-t-il différentes cellules de travail pour les étapes de son impression ? Lesquelles ?

Idem, au-dessus.

Comment se passait le traitement couleur pour ce magazine ? (la couverture, les publicités et les photographies de reportages d'actualité en couleurs étaient-elles imprimées à part ? sur un papier différent ? ce papier supportait-il de la couleur sur les deux faces ?...)

Cet ensemble de questions correspond à des observations faites en feuilletant les magazines à l'époque (présence de publicités en couleur ; couverture en couleur mais imprimée sur un papier plus épais ; pages intérieures en couleur mais relativement rares et semble-t-il sur un papier différent ? est-il différent pour pouvoir supporter une impression couleur sur deux faces ? le traitement couleur demandait-il un travail supplémentaire ?)

Les papiers semi mat et C.B sont indifférents à la couleur comme au noir. Les cahiers sont de 16, 24 ou 48 pages en recto verso. Le traitement couleur demande plus de travail, oui : procédé quadri par synthèse, soustraction.

Est-ce que le traitement des pages en couleurs était fait par une autre cellule de travail que le traitement des pages en noir et blanc ?

Oui, à l'atelier de chromie (photogravure et retouche).

En quelle proportion savait-on à l'époque imprimer de la couleur en presse magazine ? Quel est l'état de l'impression couleur à l'époque ?

Voir Annexes R (Extrait du rapport du secrétariat du CCE (11. 1975) et S (consommation du papier par procédé d'impression en France en 1975), p. 182-184 de mon mémoire de maîtrise.

Était-ce une pratique courante, habituelle ou, au contraire, réservée à quelques grands titres qui en avaient les moyens parce que cela restait encore un traitement coûteux, donc rare et privilégié ?

C'est une pratique courante. Voir p. 103-105 de mon mémoire.

Questions syndicales

Le syndicat du livre appelle-t-il bien à la grève le 13 mai 1968, pour participer à la grande manifestation unitaire du 13 ?

Oui.

Pour ce qui est de l'entreprise d'Issy-Les-Moulineaux, elle entre en grève à l'issue de cet appel d'après un document dans les archives de Paris 1. Quelles cellules de travail entrent principalement en grève alors ?

Oui. Sauf les employés de bureau au début.

Quelles sont les principales étapes de cette grève ? De ce que j'ai pu noter, par exemple (dans le fonds d'archives conservé au centre d'histoire sociale de Paris 1), elle se durcit après les « accords de Grenelle » qui ne semblent pas convaincre les travailleurs... (Syndicat du livre/CGT). Y a-t-il ainsi des grandes lignes/étapes de ce mouvement de grève ?

Vote, occupation, sécurisation des locaux, animation culturelle, portes ouvertes...

Quelles seraient les dates de début/fin de la grève des travailleurs du livre ? Quelles seraient les dates de début/fin de la grève des travailleurs d'Issy-les-Moulineaux ? Quelles ont été exactement les réactions aux « accords de Grenelle » ? (pour le syndicat du livre en général ; pour Issy-les-Moulineaux ?)

Plusieurs réserves furent émises, mais la discipline syndicale s'appliquait.

Est-ce qu'il est possible que la grève affecte plus particulièrement l'impression couleur des magazines ? si oui, pour quelle raison ? (parce que c'est un procédé plus compliqué ou parce que les encres n'étaient pas parvenues à l'imprimerie ou parce que les travailleurs de la couleur restent en grève plus longtemps ou une autre raison ?)

Quelle(s) réaction(s) a eu la direction de Paris Match (plus généralement du groupe presse Prouvost) face à ces grèves qui perturbaient ses publications ?

Organiser la production à l'étranger (Belgique, Hollande, Italie)

Quelles influences ont eu ces grèves sur d'autres publications à l'époque ?

Voir annexe de mon mémoire XL, p. 159 et p. 165.

Auriez-vous des éléments de bibliographies à me conseiller ? Livre ou document qui fait l'histoire de ce mouvement de grève ? Dans les historiographies de Mai 68, j'ai surtout trouvé des ouvrages qui insistent davantage sur la grève à l'ORTF quand ils traitent des grèves de médias.

Patrick Chauvet, *Un centenaire historique dans le livre*, Syndicat général du livre, Paris, 1981. (à l'occasion du centenaire de la Fédération Française du Livre).

Madeleine Rebérioux, *Les Ouvriers du livre et leur fédération. Un centenaire, 1881-1981*, Messidor/Temps Actuel, 1981.

Il peut être intéressant de consulter la presse hebdomadaire du PCF de St-Ouen, *L'Étincelle* et *L'Aube Nouvelle* à Issy Les Moulineaux.

2. Témoignage écrit de René MAHAUD, imprimeur et responsable syndical CGT Chaix-Desfossés-Néogravure à Issy les Moulineaux en mai 1968

Lors de nos échanges au printemps 2010, René Mahaut est Secrétaire de l'Union Fédérale des Retraités FILPAC.

Chacun raconte son histoire voici donc la mienne.

Dimanche 12 mai 1968 8 heures.

Nous avons rendez-vous à l'imprimerie Desfossés-Néogravure, pour le traditionnel tournoi de football, qui verra s'affronter les « vieux » des rotos aux jeunes, les « labos » aux « auxiliaires » de la brochure et des bobines, tous désireux d'avoir pour un an la précieuse coupe « René SOREL » du nom d'un prestigieux dirigeant de la CGT du Livre.

Les joueurs arrivent en petits groupes, j'en fais partie, je joue dans l'équipe des « vieux » des rotos, je vais sur 35 ans et je suis délégué du personnel.

Impossible de ne pas parler de ce qui s'est passé Vendredi et Samedi, à la Sorbonne, l'intervention de la police, l'arrestation des étudiants, il faut dire que nous sommes dans un climat revendicatif depuis près d'un mois, à l'appel de la FFTL (Fédération Française des Travailleurs du Livre) CGT avec au premier plan l'augmentation des salaires.

Immédiatement, j'allais dire presque naturellement, le rapprochement, entre la situation faite aux étudiants et nos propres revendications, se fait et les footballeurs décident d'occuper l'usine.

Il faut dire qu'à cette époque, la quasi totalité des 1850 travailleurs et employés de Desfossés-Néogravure, sont syndiqués, qu'aux élections professionnelles, à part un petit noyau CFDT à l'impression offset, près de 90% des salariés votent CGT, donc les quelques soixante sportifs qui décident d'occuper l'entreprise sont persuadés d'agir en osmose avec le reste du personnel, la suite leur donnera raison puisqu'à la prise

du service le dimanche soir à minuit (nous travaillons en équipe sur un horaire de 4x6,l'imprimerie est spécialisée dans la presse hebdomadaire et imprime Télé7Jours, Paris-Match, Elle, Marie-Claire....Nous imprimons aussi en taille-douce les mandats de la Sécurité Sociale, des actions en offset ,tout un éventail de procédés qui font de nous une des plus grosses imprimerie de labeur.) donc le dimanche soir à minuit, la première équipe prend le relais et organise l'occupation. Mieux ! ce sont les contremaîtres des rotos qui s'installent dans la loge du gardien et pointent ceux qui occupent l'usine, ces listes n'étaient pas destinées à la répression, bien au contraire, elles servirent à répartir les maigres subsides débloqués par la Fédération à la fin du conflit, ceux qui n'avaient pas fait grève, car il y en eu, en furent exclus.

Au fil des jours, après les assemblées générales où le personnel fut consulté sur la poursuite du mouvement, reconduit sans faille, chacun prenant sa place en veillant au maintien de l'outil de travail, sous la responsabilité des élus au Comité d'Entreprise et des délégués du personnel, les membres du CHS-CT avec la maintenance surveillant les installations électriques, la sous-station, les systèmes de sécurité, bref l'usine ne tournait pas mais elle était prête à redémarrer au premier signal.

Ceux d'entre nous, j'en étais, qui avaient des responsabilités régionales, furent mobilisés pour organiser les petites boites alentour qui souvent avaient cessé le travail sans même avoir déposé leurs revendications.

Dès le début du mouvement se posa au plan national la question de la parution de la presse quotidienne, j'ai participé aux débats qui eurent lieu à la Bourse du Travail de Paris (rue du Château d'eau) à l'initiative de la Fédération du Livre, après des débats houleux, ou les « révolutionnaires » considéraient que toute la presse devait s'arrêter, je suis monté à la tribune et j'ai étalé le numéro du jour de l'Humanité en déclarant « Il faut que la presse paraisse » , la presse est parue, toute la presse, petite concession aux « révolutionnaires » dont l'anti-communisme viscéral ne s'est jamais démenti.

A ce propos dès le début du mouvement, les appréciations sur le caractère « révolutionnaire » de la situation, nous avait fait adopter une ligne de conduite toute entière dirigée vers la satisfaction des revendications salariales et syndicales, cette orientation était le résultat de nombreuses discussions des communistes de l'entreprise et de la section d'Issy les Moulineaux, la lutte ne se passait pas à la Sorbonne mais dans les usines, la suite nous a donné raison, aujourd'hui encore je n'ai pas changé d'opinion.

D'autres que moi ont déjà fait le bilan considérable de ce qui fut obtenu matériellement en 68, le plus spectaculaire étant la suppression des abattements de zone qui fit faire un bond de 30 à 40% de certains salaires de province.

La reprise fut difficile pour les parisiens qui considéraient que les accords signés par la Fédération ne leur accordaient que des miettes.

J'étais présent à l'origine du conflit, je le fus à la reprise, toujours à minuit devant la porte de l'usine rue Ernest Renan à Issy les Moulineaux, expliquant la position de la Fédé, après deux heures de discussion, les copains sont rentrés la mort dans l'âme et ont repris le travail avec le sentiment d'une demie victoire.

Un dernier mot sur ces jours de fièvre et d'échanges, où nous vivions les uns près des autres, où les enfants, les femmes, les hommes se sont connus, ont pénétré dans l'usine, ont découvert l'univers dans lequel leurs hommes, leurs femmes travaillaient.

Les moments de joie partagée avec la venue des artistes engagés aux côtés des travailleurs.

Oui de beaux souvenirs et un indéfectible attachement à Mai 68.

Toutes les tentatives de travestir la vérité historique, me trouveront sur le chemin tant qu'il me restera un souffle.

René MAHAUD, Secrétaire de l'Union Fédérale des Retraités FILPAC,
Corbeil-Essonnes le 27 mai 2008
(témoignage a été publié dans le journal syndical et dans *L'Humanité*).

3. Témoignages écrits de Mai 68 dans le Livre

a. Daniel LEGEROT, Président de l'IHS [Institut d'Histoire Sociale] du livre parisien.

Mai-Juin 68, comme je l'ai vécu.

En mai 1968, j'ai 23 ans, je suis syndiqué depuis six ans et demi et adhérent du PCF depuis six ans. Photographe en héliogravure à l'imprimerie Cino del Duca de Maison-Alfort (94), je suis secrétaire du Comité d'Entreprise (760 salariés).

Dès le samedi 11 mai, notre entreprise est en effervescence : ça discute beaucoup de la répression policière contre les manifestations estudiantines. Le samedi, des équipes travaillent mais le cœur n'y est pas : les délégués se réunissent d'urgence et conviennent de se placer à l'écoute de ce que va décider la CGT. Tôt le lundi matin, ils sont présents à l'usine pour appeler à assurer le succès de la grève nationale de 24 heures et de la manifestation de l'après-midi. Le personnel s'engage immédiatement. Un seul ouvrier reste à l'écart, il ne veut pas participer à un défilé où sera criée « CRS/SS ! » son père est gendarme et ancien résistant, il sera ensuite présent chaque jour pour l'occupation des ateliers.

Le succès du premier mai – nombreux y ont participé – en a déjà « gonflé » plus d'un et celui extraordinaire de la manifestation du 13 mai déculpé la confiance et la détermination. L'ambiance générale est à la lutte. Toute la semaine, les discussions vont être vives, le ton ne cesse de monter.

Le samedi 18 mai, le climat atteint son comble. Les délégués rencontrent la direction pour lui faire savoir que l'idée d'occupation de l'usine grandit et lui demande de ne rien faire qui apparaisse comme une provocation en contre-partie de l'assurer que le matériel serait protégé. Un groupe de délégués passera le week-end dans l'entreprise pour la garder sous surveillance et préparer la journée du lundi.

Le lundi, les travailleurs décident de se mettre en grève et occuper l'usine. En fait, il n'y a pas de revendication : les gars veulent en découdre, exprimer leur volonté de changer les choses sans savoir comment et sont choqués par la répression policière dont sont victimes les étudiants assimilés à leurs enfants (voire à eux-mêmes ?).

Dès le mardi, des délégations sont organisées pour aller dans les entreprises environnantes appeler à se joindre à la grève. Le succès remporté dans ces démarches galvanise. On se soucie peu de ce que disent le Syndicat du Livre et sa Fédération CGT, si

ce n'est pour se sentir confortés par leur appel aux travailleurs à décider eux-mêmes de leur participation dans la bataille engagée.

On se sent forts d'être dans l'action, unie et générale... On a peur que les gauchistes viennent dévoyer la lutte et on les attend de pied ferme, les CRS aussi. Mais on se sent si forts et heureux !

Les militants syndicaux et communistes expliquent inlassablement qu'il faut changer de gouvernement et que, pour ce faire, il faut l'union des partis de gauche avec un accord programmatique, les communistes précisent qu'il faut changer la société (il y a cent adhérents au PCF dans l'entreprise). Ils mettent en garde contre tout ce qui peut entraver cette bataille... puis, sur les risques de guerre civile dans laquelle (à partir de la fin mai) la classe ouvrière pourrait se faire écraser à l'exemple de la Commune de Paris.

La Fédération du Livre négocie et livre un accord national avec les maîtres imprimeurs dont on ne se soucie pas dans l'usine. C'est un bon accord, juge-t-on, pour les petites boîtes du labeur ou celles qui n'ont pas un bon rapport de forces, nous on continue puisque l'on peut avoir mieux, c'est sûr.

Une manifestation a lieu devant le Syndicat du Livre à Paris sans les « Del Duca » qui désapprouvent ces travailleurs qui protestent parce que l'accord serait insuffisant : qu'ils agissent comme nous et aillent chercher mieux... et qu'ils ne fassent pas les jeux des « gauchards » !

Je ne pense pas que les salariés de l'imprimerie aient eu en tête que la situation était révolutionnaire mais ils voulaient agir et, en priorité, montrer qu'ils existaient et qu'il fallait que ça change (d'ailleurs, c'est quand le mouvement de reprise du travail est devenu évident que les revendications précises ont été déterminées). Renverser le capitalisme n'était nullement leur préoccupation ; que voulaient-ils vraiment si ce n'est exprimer leur mal-être, savourer leur capacité à bloquer le pays et attendre l'ouverture, peut-être, d'une perspective politique qui faisait tant défaut.

Il y avait eu un débat assez difficile sur la non-participation directe des travailleurs de presse à la grève. Il fut admis, mais non sans réticences, que la presse quotidienne paraisse pour avoir les informations autres que celles de la radio et qu'il était impossible de s'en tenir à « L'Huma » au risque d'être accusés de mettre en cause la liberté d'information et d'être inféodés au PCF. Krasucki avait raison de tenir cette position et de venir la défendre auprès de nos camarades de Créteil à Corbeil pour leur demander d'imprimer la « VO », pensait-on.

Nous ne connaissions pas les débats dans le syndicat régional et la Fédération, nous étions informés de leur avis et nous en contentions ; d'ailleurs on s'en moquait un peu puisque les permanents du Syndicat du Livre, Claude Foliot à leur tête, venaient nous soutenir. Nous, à Maisons-Alfort, on est bien dans la lutte et on peut tenir : les commerçants nous donnent des vivres, les copains de chez Total nous ont donné un camion citerne entier d'essence, les artistes viennent nous divertir et nous cultiver, nous rencontrons les femmes/les maris des copains et des copines... On emmerde les chefs, il y a même le chauffeur du PDG qui doit faire la queue comme tout le monde pour avoir du carburant pour la voiture du patron !

Mais, quels salauds ces mecs qui ont fait le meeting de Charléty et cette proposition

d'un contre-gouvernement (sans les communistes et comme si le pouvoir était vacant)... C'en est fini d'un véritable changement de gouvernement ! Et puis, cette manife de la droite le 29 mai, nous n'avons pas peur, mais la situation devient risquée ; restons bien sur notre butte syndicale revendicative...

Nous avons obtenu une augmentation des salaires de 13% dont 7% sur le salaire réel ; l'augmentation de la prime annuelle de dix heures pour 1968 et vingt heures en 1969 ; le paiement de la semaine d'hiver 56 heures au lieu de 48 ; la limitation de la durée hebdomadaire de travail à 50 heures alors) et l'engagement à réduire ensuite les heures supplémentaires par paliers et avec compensation intégrale ; le paiement d'une bonne partie des journées de grève... et une nouvelle pratique syndicale de fonctionnement réellement démoncratique.

Nous serons une des dernières imprimeries en France à reprendre le travail dans la joie et la fierté.

Daniel Légerot (témoignage publié dans *L'Humanité*).

b. Yan VOLLANT, militant des NMPP

Mai 68 un pavé d'or aux NMPP.

Les NMPP (Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne) furent une des premières entreprises à se mettre en grève et l'une de celles où elle dura le plus longtemps, le travail ne reprendra que trois semaines plus tard.

Le mouvement partit de l'atelier de la VILLETTE, situé 2 place Hébert dans le 18^{ème} arrondissement. Le jour on y traitait l'expédition des publications (hebdomadaires, mensuels et autres périodiques).

L'équipe de nuit prenait le relais pour compter, mettre en case et charger les quotidiens qui étaient ensuite acheminés, par camion ou en train vers les points de vente. Depuis plusieurs mois le climat était tendu.

Trois cents ouvriers, dont 69 syndiqués à la CGT, se souvient un collecteur, travaillaient dans l'équipe de jour. L'équipe de Nuit comptait autant de travailleurs soit 600 au total sur le site. Ils étaient submergés par un travail physiquement épuisant qui consistait à compter les exemplaires de journaux, à les mettre dans des cases correspondant aux points de vente, à ficeler des paquets dont le poids avoisinait et dépassait le plus souvent trente kilos par paquet, qui étaient ensuite emballés dans des sacs de jute raidis par la crasse qui sentaient parfois l'urine de chat. Les hommes ruisselaient de sueur dans la fournaise de l'atelier (la température du mois de mai 68 fut exceptionnellement élevée). Ils disposaient de vingt minutes de repos dans la journée pour « casser la croûte ».

L'organisation était quasi militaire. Les cadres étaient souvent recrutés parmi les sous-officiers à la retraite. Les contremaîtres s'appelaient des brigadiers. Ceux-ci étaient promus, à de rares exceptions près, non pas en fonction de leur compétence professionnelle mais plutôt à l'aune de leur servilité, de leur obéissance aveugle à la hiérarchie, de leur anti-syndicalisme.

Le creuset de l'accession à la nomination de « bricard » c'est « l'escadron blanc » un groupe d'ouvriers serviables et corvéables à merci, qui doit accepter les ordres souvent brutaux sans rechigner à la tâche. En contrepartie, ils monopolisaient les heures supplémentaires sans se risquer à en refuser, sous peine d'être mis « au pain sec ». Bien entendu, ils n'étaient pas syndiqués et ne faisaient jamais grève.

En avril 1968, le SMIC est à 405 francs. Le salaire d'un ouvrier des NMPP est d'environ 700 francs net pour un porteur, de 800 francs pour un compteur. Les fins de mois sont difficiles et il est très fréquent de cumuler deux emplois ; soit en faisant de la manutention aux halles ou encore en effectuant des travaux de carrelage, de peinture ou de plomberie chez des particuliers.

Pour la première fois depuis longtemps, un nombre important de camarades, indignés par la répression policière exercée contre les étudiants, notamment dans la nuit du 10 mai, rue Gay Lussac, ont répondu au mot d'ordre de grève de 24 heures lancé par la CGT et participé à l'énorme manifestation du 13 mai 1968 qui a réuni 1 million de personnes entre la République et Denfert-Rochereau.

Les mardi 14 et mercredi 15 mai, un travail énorme attendait les ouvriers à la prise de service. On ne pouvait plus circuler dans l'immense atelier entre les montagnes de journaux à distribuer.

Les salariés ont perçu cela comme une provocation patronale. Une poignée d'entre eux décident d'entraîner les ouvriers afin d'arrêter le travail. Ils sont jeunes, bagarreurs, ne courbent pas le dos. Certains d'entre eux ont été marqués par leur participation à la guerre d'Algérie, ce qui les rend encore plus allergiques aux agressions verbales des petits chefs dont ils contestent l'autorité.

Ce mercredi 15 mai, nos camarades Jean Besse, Robert Benjacar, Raymond Arlix, Georges Aussanaire, Pierre Dupont, Georges Delacour, Alain Gisteau, Michel Martinnelli, Georges Outte, et Michel Vandegehukte incitent les salariés à ne pas reprendre le travail, après le casse croûte à 17 heures. Le coup de force réussit au-delà de toute espérance. Pas un salarié ne rejoint son poste.

Les deux délégués CGT de l'équipe de l'après midi sont débordés et déclarent que la grève n'est pas statutaire. A leur décharge, il faut dire que ces camarades sont désarçonnés par l'événement, eux qui s'acharnaient, sans beaucoup de succès, mais courageusement, à mobiliser les ouvriers souvent indifférents aux mots d'ordre de grève qui émanent du syndicat, ont du mal à saisir ce qui se passe.

Lorsque l'équipe de nuit arrive, les montagnes de papier stocké rendent impossible le traitement des quotidiens. De toute façon les ouvriers de nuit se joignent au mouvement et approuvent les revendications posées :

Améliorations des conditions de travail

Modification de la manière de commander des cadres

Une augmentation de 100 francs par mois non hiérarchisée

Le contrôle de l'attribution des heures supplémentaires à effectuer.

Dans l'équipe de nuit de jeunes syndiqués s'engagent avec enthousiasme et dyna-

misent la lutte : Christian Lelièvre, Joseph Monnier, Maurice Michaux, Daniel Tissot, Claude Pecheux, Mario Vignola. La première nuit, les cadres sont séquestrés.

André Delacroix, délégué CGT de l'équipe du matin entrera d'emblée dans la grève.

La grève s'étend le 16 au matin au CHAROLAIS, atelier qui jouxte la Gare de Lyon. Tout comme à VILLETTE NUIT les cadres sont séquestrés le 1^{er} jour, puis libérés car les délégués ne veulent pas que quelques matamores ne leur infligent des humiliations en retour de leur conduite habituelle

Gustave Duhamelle, Henri Duranty, Claude Fourmy, Eugène Belloni animent le mouvement.

Dans la nuit du 16 au 17 mai, les 500 ouvriers qui travaillent dans 66 annexes chargés d'alimenter les kiosques parisiens et autres points de vente de la proche banlieue ne reçoivent pas les journaux qui leur sont normalement fournis par l'équipe du CHAROLAIS, le 17 mai ils se rendent tous dans cette équipe, sont accueillis chaleureusement par les grévistes et à la suite de l'assemblée générale de ce jour, décident à l'unanimité d'arrêter aussi le travail. Alain Corre, Roland Lebon,

Michel Daveau, Alain Lelievre, Léon Choin, André Bardou impulsent le comité de grève.

A BOBIGNY, l'équipe des retours où sont récupérés et triés les invendus, le téléphone a fonctionné et l'équipe débraye le 16 mai à l'appel de Gaëtan Laval, René Dalle, Joseph Menez, Blanc dit Blanco, André Manigard.

L'équipe du BANQUIER, qui traite les journaux du soir et expédie ceux-ci via la Gare d'Austerlitz, où pourtant le nombre de syndiqués est le plus important et où les militants sont politiquement plus engagés, seront un peu réticents et ne se mettront en grève que le 17 mai. Il est vrai que la proximité de la rue du Banquier et du quartier latin leur vaut des visites plus fréquentes des étudiants qui suscitent une méfiance certaine. Ils entrent dans le mouvement le 17 mai et participent activement à son organisation avec Michel Delivet, Edmond Belloni, Paul Badaroux, Guy Warnault, Jacky Lepeltier, Jacques Boizel.

Le lundi 20 mai, un certain nombre d'employés du Siège social à REAUMUR particulièrement courageux se joignent au mouvement.

Mouvement parti de la base

La Direction de la CGT soutenant qu'il était absolument nécessaire de faire paraître les quotidiens afin de contrebalancer les informations télévisées entièrement soumises au pouvoir politique, le Comité inter syndical du Livre Parisien tente, du moins dans un premier temps, de canaliser le mouvement et de faire reprendre le travail, en appelant, dans un communiqué daté du 16 mai « aux camarades des Messageries », à « respecter la discipline en de telles circonstances » et mandate Roger Lancry afin de convaincre les ouvriers des NMPP. C'est mission impossible et les réunions du personnel qui ont lieu dans la nuit du 17 et la journée du 18 mai se traduisent, dans une atmosphère explosive, par un rejet unanime des consignes syndicales de reprise du travail.

La direction des NMPP était paniquée et désorientée. Elle n'avait manifestement aucun plan anti-grève adapté lui permettant de s'opposer à un mouvement de cette am-

pleur. Elle affrétait des taxis et des ambulances privées pour aller chercher les journaux dans les imprimeries et les acheminer jusqu'aux points de vente.

Les voitures étaient interceptées en chemin par des camarades qui s'emparaient du chargement. Le canal St Martin s'en souvient encore....

Des ouvriers des NMPP se rendaient dans les imprimeries pour expliquer leur lutte. Certains d'entre - eux ne comprenaient pas que les journaux continuent à être imprimés. Le climat était parfois tendu et à la limite de la confrontation.

Mouvement parti de la base, la grève a été décidée sur le tas. Elle est reconduite chaque jour par vote à main levée en assemblée générale.

Dans les entreprises du labeur, la grève des NMPP a un effet considérable. Comme les magazines hebdomadaires et autres périodiques ne pouvaient être distribués, l'extension et le renforcement des grèves dans les imprimeries a été facilité.

Les ouvriers des NMPP s'émancipent et mènent leurs actions sans se soucier des directives du Syndicat du Livre qui préférerait que les journaux soient distribués.

Roger Lancry revient le 21 mai avec une proposition d'augmentation de 8 %. Il doit écourter la réunion sous les huées d'une assemblée surchauffée.

Vers le 25 mai les « meneurs » sont convoqués à Blanqui. La direction syndicale les soupçonne d'être manipulés par des gauchistes. Après des échanges de propos francs et directs, les soupçons sont levés.

Roger Bureau, Louis Cance, Roger Lancry et René Lepeu sont manifestement convaincus du caractère syndical des revendications et soutiennent désormais les grévistes des NMPP.

Le 16 mai donc, la grève s'organise dans les ateliers. Pour éviter une distribution parallèle de la presse, on autorisait aux cadres d'entrer tous les jours dans l'atelier de la VILLETTE, mais avec interdiction d'en sortir avant la fin de service. Ceux-ci étaient soumis à la fouille pour éviter qu'ils emportent des documents ou des étiquettes d'expédition.

Dans les cantines, les volontaires renforçaient les équipes de cuisine, le CE continuait à fournir les denrées, un patron chauffeur prêtait un véhicule pour aller chercher des pommes de terre dans l'Aine. Certains salariés qui avaient un travail d'appoint dans les halles ramenaient de la nourriture achetée à bon compte, les repas coûtaient 2 francs. Les grévistes repartaient souvent chez eux avec un panier de légumes.

Des quêtes de soutien étaient organisées dans les commerces parisiens avoisinant les ateliers. Les bistrotts de la place Hébert, voyaient leurs recettes chuter brutalement à la suite du boycott, s'ils ne versaient pas leur obole. Tant et si bien qu'il restait 10 000 francs d'excédent dans la caisse de grève de la VILLETTE à la fin du conflit.

Victoire grandiose

Une nuit les étudiants sont venus manifester à la VILLETTE, les portes restent fermées mais des ouvriers sortent et discutent longuement avec eux.

Au CHAROLAIS et à BOBIGNY par contre, certains étudiants ont accès aux ateliers et

vont jusqu'à prendre la parole en réunion d'équipe.

Il en ressort que les ouvriers, une fois dissipée l'impression ressentie devant l'aisance oratoire des nouveaux venus, se lassent des propos péremptaires et surtout ne supportent pas de se laisser dicter leur conduite par ceux qui sont volontiers donneurs de leçons. Tant et si bien que lassés par l'indifférence des ouvriers, les étudiants cessent leurs visites.

Constatant la détermination des grévistes, le Comité Inter Presse s'empare des revendications des ouvriers des NMPP et les défend pied à pied.

Tous les jours, les délégués CGT des NMPP et les représentants du Comité Inter Presse, sous la conduite de Louis Cance, se retrouvent dans les locaux syndicaux de France soir, au 100 Rue Réaumur, afin de faire le point sur l'évolution de la situation.

Les négociations entre le syndicat de la presse Parisienne présidé par Désiré Goddyn, la direction générale des NMPP composée d'Henry Breton, Jean Barbon, Jean Hamon et la CGT sont acharnées.

Le 30 mai, les négociations aboutissent et le 2 juin, le travail reprend dans une explosion de joie collective.

La victoire est grandiose.

Alors que les accords de Grenelle signés entre Georges Pompidou et les organisations syndicales prévoient une augmentation de 7 %, les ouvriers des NMPP obtiennent jusqu'à 35 % d'augmentation ! « Cinq fois Grenelle » comme le souligne Bernard Girard, auteur d'une histoire des NMPP titrée « Des Journaux pleins les mains »

De 923,73 francs en avril 1968, le salaire d'un porteur jour passe à 1 220,86 francs en Mai 1969 et celui de compteur de 1 019,99 francs à 1 356,90 francs auxquels s'ajoutent les primes d'ancienneté ! Les jours de grève sont payés.

Pour palier à l'insuffisance du nombre de délégués déterminé en fonction de la législation en vigueur à cette époque seuls 18 délégués étaient alors élus pour assurer la défense de près de 3000 ouvriers répartis dans 7 équipes disséminées sur quatre lieux différents, un accord instaure la création de 7 collectifs de travail constitués de 12 délégués chacun, dotés des mêmes prérogatives que les délégués du personnel. Ainsi le nombre d'élus CGT passe de 18 à 102 !

Le travail est profondément modifié. Il est équitablement réparti. Chaque salarié est affecté à un poste déterminé et ne peut être corvéable à merci.

L'amélioration des conditions de travail, le contrôle des heures supplémentaires désormais effectué par les délégués se traduisent par une embauche massive. Selon les témoignages, 400 salariés supplémentaires sont embauchés à la VILLETTE, 100 au CHAROLAIS et 30 au BANQUIER.

La syndicalisation explose littéralement. Par exemple, de 69 syndiqués à la CGT en avril 1968 à l'atelier de la VILLETTE JOUR, celle-ci atteint 624 syndiqués en 1970 année durant laquelle la Section Messageries fêtera son 2000^{ème} syndiqué CGT.

Il nous faut reconnaître que nous n'aurions jamais pu tenir cette grève dans sa durée si toute la France n'avait pas été mobilisée avec 10 millions de grévistes.

Sur les murs, un anonyme avait écrit « soyez réaliste, demandez l'impossible », c'est ce que nous avons fait et bien fait. Nous avons constaté que tout ce qui était impossible à nous accorder, est devenu tout à fait possible au bout de 19 jours de grève !

Yann VOLANT, militant des NMPP

E. Échanges sans suite. Rencontres avortées

1. Questions à Jean-Christophe et Philippe REY, fils et ayant droit du photographe indépendant Jean-Pierre Rey en 1968

Jean-Pierre Rey (1936-1995), photographe professionnel entre 1965 et 1995.

Quelques échanges par mail (depuis juin 2010) ; questionnaire élaboré avec l'aide du site du photographe et préalablement envoyé pour préparer l'entretien. Plusieurs fois reporté, il n'a finalement pas eu lieu.

Publications en presse lors des événements

- D'après mes observations sur la presse publiée en 1968, les photographies de JP Rey ont bénéficié de nombreuses publications, et de plus de publications d'importance (titres des magazines, dimensions des photos, lieux dans la pagination,...) dans la presse de 1968. Par exemple, Life du 24 mai 1968 : double page d'ouverture + seconde page « La Marianne » ; Le Nouvel Observateur : proportionnellement à l'usage de la photographie par le magazine, les publications de JP Rey sont très nombreuses : presque double-page avec la Marianne révolutionnaire, portrait de J. Sauvageot, plusieurs en « vignette » dans les reportages... Paris Match : photo non créditée (le nom de JP Rey n'est pas mentionné dans la liste des photographes en début de reportage, comme le fait PM à l'époque).
- Est-ce qu'il y a eu aussi des publications dans la presse quotidienne, la presse syndicale, régionale, autre ?

Philippe Rey dans son mail écrit : « Pour ce travail, j'ai récupéré et visualisé toutes les planches contact des images de Mai 68 réalisé par Jean-Pierre Rey. J'ai par la même occasion consulté la presse de l'époque. »

- En tant que photographe, à qui vend-on ses photographies à cette époque ? A quelle presse (Nouvel Observateur, L'Express, Paris Match ?... quotidiens/hebdomadaires ? presse militante, etc.) ? Quelles étaient les principales publications de l'époque ?
- Reste-t-il des traces de ces publications (coupures de presse) ?

[Canard enchaîné et Vie ouvrière => exemplaires de ces publications ?]

- Quand JP Rey devient-il collaborateur du Nouvel Observateur, au Canard Enchaîné et à La Vie Ouvrière ? Durant quelles périodes travaille-t-il avec chacune de ses publications ?
- Que veut dire exactement être collaborateur ? Quel est ce statut, concrètement ?
- Quels étaient ses liens avec les rédactions presse ?

Par exemple, la publication dans Life ? Avait-il des contacts avec Life ? Est-ce qu'il sollicitait des vendeurs ? Des agences ? Comment ses photographies arrivent en rédaction presse ? Il dépose lui-même ses images dans les rédactions presse ?

- Reste-t-il des traces du cadre de ces publications ? Des justificatifs de ventes des photographies pour publications ; négociations ; commande ou propositions de ses propres photos ; listes de contacts ; rdv avec des responsables de photothèque ou responsables photos de presse...

Le travail du photographe de presse en 1968

- Pour qui / Comment travaille Jean-Pierre Rey en 1968 ?
- En tant que photographe, comment travaillait-il au printemps 1968 ?

Techniquement : nombre de boîtiers ; couleur/noir et blanc ; pellicules ; appareils ; focales ?

- Développement des films par lui-même ou travail avec un labo (professionnel, celui d'une agence) ?
- Couleur / noir et blanc : Le Monde 2 hors-série mars-avril 2008 publie une photographie couleur des trois leaders étudiants du mouvement en horizontale, créditée J-P Rey/Gamma/Eyedea, p. 38.
- Quelle est la pratique de la couleur par JP Rey ? Quelle quantité, proportion de photographies couleur dans son fonds Mai 68 ?
- Pragmatiquement (p/r à la chaîne de la presse) : demande de l'agence ou de la rédaction presse ? ou choix de ses propres reportages ?
- Les événements de ce printemps ont-ils été un moment important pour lui en tant que photographe ? En parlait-il particulièrement ?
- Quels étaient ses rapports avec les autres photographes ? Avec les photographes d'agences ? En particulier l'agence montante Gamma en 1968 ?

Cf. collaboration avec A. Sas (dans le staff de photographes de Paris Match en 1968) et A. A. Théves ?

Cf. Proximité de vues : notamment le lanceur de pavé de G. Caron... ? (proximité visuelle frappante).

- Le crédit dans Le Monde 2 2008 indique que ses photographies étaient exploitées en 2008 par Gamma/Eyedea.

- Quelle relation avec cette agence (ces agences) ? Le fonds J-P Rey est-il racheté pour exploitation ? Quand ?
- Choix des photographies proposées en séries sur le blog du photographe correspond-il aux choix du photographe lui-même, du classement de son propre fonds en séries ou est-il le résultat d'autres choix ?
- De quand datent ces sélections d'images sur le fonds (rétrospectives ou contemporaines aux événements ?)
- Périphérie de prises de vue surtout parisienne : choix du photographe, demande des rédactions presse, plus stratégique ? (commande/consignes presse...) ?
- Le choix de photographies sur le blog propose aussi de nombreuses photos qui insistent sur les répressions policières : choix du photographe dans ses prises de vue ? Choix rétrospectif ? demande des rédactions presse ?
- Reste-t-il des traces de son travail de vendeur photos pour l'agence Europress ? Pendant quelle période ?
- Expérience de l'association avec A. Sas et A. Théves pour la création du studio Orop (studio de laboratoire photographique) ?
- Quel était le projet ? Comment s'est-il développé, arrêté ? Combien de temps (date/période) ?

Impact des événements de Mai 68 sur le travail du photographe ?

- Quelle(s) influence(s) les grèves et mouvements sociaux ont-ils eu sur sa façon de travailler ? (par rapport au matériel => toujours fourni ? ou problème d'approvisionnement ? etc.)
 - Sur le fonctionnement des agences photographiques ou des photographes ? Sur le fonctionnement de la presse ?
 - Notamment du fait de l'importance de la mobilisation du syndicat du livre (CGT) ?
- Philippe Rey dans son mail écrit : « A travers cette recherche et avec l'aide d'historiens nous avons retracé jour après jour (nuit après nuit) l'évolution du mouvement, mais aussi du travail important réalisé par les photographes sur le terrain, mais aussi en coulisse pour diffuser leurs images, dans un pays en grève générale et sous la censure gouvernementale de l'époque. »
- Avec quels historiens ce travail de reconstitution a-t-il été mené ?
 - Question de la diffusion des images ?
 - JP Rey se souvenait-il du traitement par la presse des événements du printemps 1968 ?

Publications en presse lors des commémorations des événements

- Où travaille et comment travaille JP Rey après 1968 ?

- Grande circulation de la « Marianne », comment circulent les photographies de JP Rey ?
- Commémorations ? Et republications des photographies ?
- Quelles demandes et avec quelles conditions d'exploitation ?
- Par rapport aux déplacements des valeurs du marché de la photographie de presse ?

Publications/circulation de ses photographies en presse spécialisée photo ?

- Est-ce que Jean-Pierre Rey a fait l'objet d'articles dans la presse spécialisée photo ? Particulièrement sur son travail sur Mai 68 ou pas particulièrement ? Y a-t-il eu des publications de livres ou de catalogues, des expositions organisées ?
- Partenariat avec le Codhos : de qui vient l'initiative ? Quel était le projet ? Pourquoi le choix de ce partenaire ?

cf. sur le blog : « Le fonds photographique de J.-P. Rey

Le fond photographique de Jean-Pierre Rey se compose d'images réalisées au long de sa carrière professionnelle (1965-1995). Il réunit les reportages effectués par l'auteur. Ce fonds a pour but de faire un inventaire des reportages, de les numériser, de les archiver, de les valoriser sous forme de collections et de les diffuser.

Ces collections réunissent les reportages par thèmes : Evénements historique, sociaux, politique, artistiques... Ce patrimoine d'une grande ampleur retrace la vie publique, sociale et politique de la fin du XXème siècle. Il appartient aussi à l'histoire de la photographie. »

- D'après Wikipédia : « À la même époque, il est contacté par l'équipe historique de l'agence Gamma (Raymond Depardon, Hugues Vassal, Hubert Henrotte et Jean Monteux) pour rejoindre l'agence. Il refuse pour se consacrer exclusivement à la prise de vue. » Pour quelles raisons ?
- Les photos de Mai 68 sont déposées dans les agences Gamma et Rapho depuis 1973 : pourquoi ce fonds ?

2. Questions à Pierre LANGLADE (juillet 2010), responsable du service photo au Nouvel Observateur papier

Conversation téléphonique (1^{er} juillet 2010)

Pas de photothèque au Nouvel Observateur aujourd'hui et depuis l'arrivée du numérique, ce sont les fichiers qui circulent ou les ou duplicatas, pas les tirages.

Reste un dossier Mai 68, maigre a priori.

Principal photographe du Nouvel Observateur en 1968 est Serge Hambourg, dont une partie des photographies ont été exposées en 2008 dans une galerie du quartier

Montparnasse à Paris (2 au 31 mai). Le photojournaliste a tout gardé de cette époque et se souvient très bien du fonctionnement du magazine à l'époque des événements. Lien personnel (ami du frère) avec le photographe Gérard Aimé, en particulier présent lors du 22 mars à Nanterre ; liens avec des photographes de l'époque.

Aucune de ces prises de contact n'a finalement abouti.

Pour l'entretien du 12 juillet 2010 – 15h : annulé

Ma thèse de doctorat d'histoire vise à comprendre l'impact des images photographiques dans la construction historique et mémorielle des événements ; avec pour cas d'étude Mai 68 en France. Les différentes iconographies des événements, la médiatisation visuelle des événements (contemporaine mais aussi commémorative), l'archivage, la conservation, la diffusion et la circulation des images de presse sont autant de questions au cœur de mes recherches.

Le Nouvel Observateur est l'un des trois magazines d'actualité importants à l'époque de Mai 68 et susceptibles de publier des photographies, avec L'Express et Paris Match.

Notre entretien peut m'aider à comprendre la relation spécifique du Nouvel Observateur avec les images photographiques dans le traitement de ces événements. Il s'agit pour moi de se placer ici du point de vue de l'organe de presse et de comprendre des pratiques professionnelles photojournalistiques de l'époque.

Questions générales

- Depuis combien de temps travaillez-vous au Nouvel Observateur ? Au service photo ?
- Quelles sont les activités du service photo ?
- Quelles sont ses spécificités par rapport au service documentation ? Les liens entre les deux services ?

1968 : fonctionnement du Nouvel Observateur à l'époque des événements Mai 68

> Nouvel Observateur et usages de photographies

- Quel est le panorama de la presse en 1968 ?
- Quels sont les besoins photographiques du Nouvel Observateur à cette époque ?
- Publiait-on des photographies exclusivement noir et blanc et/ou couleur (couverture, par exemple) ?
- En quoi ces pratiques sont-elles spécifiques au Nouvel Observateur ? Quelles rédactions publient des photographies couleur à cette époque, par exemple

> Relations du Nouvel Observateur avec les photographes et les agences photogra-

phiques

- Existe-t-il un service photo en 1968 ?
- En quoi consiste-t-il ? Comment fonctionne-t-il ?
- Le magazine a-t-il son propre staff de photographes ? Serge Hambourg est-il seul ou avec d'autres photographes ?
- Plusieurs photographies du photographe Jean-Pierre Rey sont publiées sur Mai 68. Il devient ensuite un collaborateur du magazine. Quel est son statut à l'époque (indépendant ou déjà dans le magazine) ? Travaillait-il avec Serge Hambourg ?
- Le Nouvel Observateur travaille-t-il aussi avec des agences photographiques ? Lesquelles ?
- Quels liens entretient le Nouvel Observateur avec la récente agence photographique Gamma ?

> Photographies publiées par le Nouvel Observateur

- Comment se passe le choix des photographies publiées en 1968 ? Est-ce que ce sont des commandes ou une sélection dans ce que proposaient des photographes ? A quelle étape de la conception du numéro avait-il lieu (rédacteur en chef, photographe, iconographe,...) ? Que deviennent les images non choisies ?
- Le Nouvel Observateur commandait-il des reportages photographiques ?
- Quel est le coût de publications de photographies à l'époque ?
- Quelle pratique de la couleur en photographie, beaucoup plus coûteuse ?
- Comment le Nouvel Observateur réagit-il aux mouvements de grèves en 1968 ?
- Quelles influences ont-il eu sur le fonctionnement du magazine ?
- Que deviennent les photographies publiées (en 1968) après leur publication ? Sont-elles conservées au Nouvel Observateur en vue d'autres publications ? Est-ce que le Nouvel Observateur a une iconothèque qui lui est propre, en vue de vendre ses propres images à la presse étrangère ou pour des publications commémoratives, par exemple ?
- Comment se construisent les numéros anniversaire et commémoratifs des événements de Mai 68 du point de vue de l'iconographie ? Dans quel(s) fond(s) sont choisies les photographies ? Qu'est-ce qui préside à l'élaboration des numéros commémoratifs ? Assez discrète en 1988 (du fait des élections présidentielles ?), la commémoration des trente ans de Mai 68 a été au contraire beaucoup célébrée en 1998 par le magazine qui a proposé un numéro spécial. A quoi correspondent ces choix ?

Le service photo du Nouvel Observateur aujourd'hui.

- Sans photothèque propre aujourd'hui, comment fonctionne le service photo du Nouvel Observateur ? Le magazine est-il abonné à des bases en ligne pour l'actualité ? Travaille-t-il avec ses propres photographes ? Est-il en lien avec des agences ?
- Combien de personnes travaillent aujourd'hui au service photo ?
- Existe-t-il une base numérique propre au magazine ?
- Si oui, selon quelle organisation ? Comment sont classées les images ?

3. Échanges avec Nicole NOGRETTE, Responsable du service photo à L'Express

Prises de contact non abouties.

ARCHIVES ET FONDS CONSULTÉS : INVENTAIRES, NOTES,...

A. Archives de l'imprimerie *Chaix-Desfossés-Néo-gravure* (2010)

1. Archives du Comité Central d'Entreprise de la Neogravure (1946-1979)

Ces archives sont consultables au Centre d'Histoire sociale du XXème siècle, Université Paris 1. Elles ont été inventoriées en 1981-82 par Robert Codineau : Bulletin du Centre, n°6, 1981-1982, p. 87-103 ou en ligne⁶.

Cotes plus particulièrement consultées :

Boite NG 27 n°IB réunions délégués 1966-1969.

Boite NG 1 n°IIIA (1 à 691) : salaires etc.

Boite NG 2 n°IIIB (1 à 57) : salaires accords primes retraites 69 > 71.

Boite NG 5 n°IIIE (1 à 23) : Saint-Ouen (protocole d'accord au 17 juin 1968).

2. Fonds de l'imprimerie Chaix, 1849-1982 (5 S)

Ce fonds est consultable aux Archives municipales de Saint-Ouen⁷. En 1965, l'imprimerie Chaix fusionne avec Desfossés-Néo-gravure. Le fonds est classé dans la rubrique « fonds privés » des archives municipales. Il a été recueilli par la ville de Saint-Ouen suite à des circonstances particulières, qui renvoient, par ailleurs, à la question de la conservation et de l'accès aux archives industrielles. Les archivistes parlent de « sauvetage d'archives industrielles » et ont indexé ces ressources sous le terme « patrimoine industriel ».

À partir 1974, la succursale de l'imprimerie Chaix-Desfossés-Néo-gravure implantée à Saint-Ouen connaît un très dur conflit qui dure près de 7 ans. Les locaux sont occupés et la durée du conflit conduit à l'abandon des locaux par les patrons. Ces archives sont les documents récupérés dans ces locaux.

Consultation de l'ensemble des cotes : aspects techniques d'impression et de fabrication ; vérification de la succursale qui travaillait avec le groupe presse Prouvost (et

⁶ <http://histoire-sociale.univ-paris1.fr/Document/gravure.htm>.

⁷ Présentation en ligne : <http://www.culture.gouv.fr/mpe/carto/fiches/19.htm>.

Paris Match).

B. Inventaire du fonds iconographique De Gaulle aux Archives Nationales, année 1968 (juillet 2011)

Consulté en juillet 2011, le fonds était alors en cours de traitement aux Archives Nationales.

Deux cotes consultées

Cote 5 AG 1. 1057 : photographies du service interne de l'Élysée.

Cote 5 AG 1 [Supp.5] [côte provisoire] : portraits de De Gaulle, provenant essentiellement d'agences.

1. Cote 5 AG 1 [Supp.5] [côte provisoire] : portraits de De Gaulle, provenant essentiellement d'agences

Ces « docs entrés par voie extraordinaire, 1989. (Photographies du général de Gaulle (1958-1969)) » ont été achetés en vente publique. L'ensemble se compose de onze photographies ; toutes sont des tirages en noir et blanc : cinq en format 10/18 ; cinq en format 20/30 ; une en format 15/20. Cela correspond aux dimensions standards des tirages presse fournis par les agences de photographies pour proposer leurs images à la vente. Chacune porte le tampon de l'agence de provenance et un court texte. On peut noter la variété des agences représentées.

Agence de presse Illustration d'actualité RECORD 5 – « Le général DE GAULLE prononçant le discours de clôture de la journée Nationale du R.P.F., à la porte de Versailles (041254-RECORD) [soit la cote ou le numéro de reportage].

42373 ASSOCIATED PRESS PHOTO DE PARIS Prière de faire mention [+ texte]. ASSOCIATED PRESS PHOTO AS 2/6/58 STF A [soit la cote ou le numéro de reportage]

Texte tapé à la machine à écrire sur papier collé au verso du tirage, datée de 1967 et n°10039 [de reportage]. Mention finale : « Associated Press Photo de Paris GK 21/11/67 15.30 stf / levy A. ».

Mention systématique du copyright au verso du tirage, comme imprimé dans le papier et souvent plusieurs fois.

AGIP Robert Cohen Reportages photographiques. Texte tapé à la machine à écrire sur papier collé au verso du tirage. Datée de 1964.

AGIP Robert Cohen Reportages photographiques avec inscription manuscrite au ver-

so. Datée de 1964.

VIP PRESS AGENCY MENTION OBLIGATOIRE Photos PHILIP LETELLIER. Manuscrit « Conférence de presse du 9 septembre 1968 ».

« REPORTERS ASSOCIÉS », tampon + tampon « PHOTOGRAPHIE PAR ALAIN NOGUES- RA ».

Copyright by APIS-PARIS tampon.

Tampon « AGENCE DALMAS ».

2. Cote 5 AG 1. 1057 : photographies du service interne de l'Élysée

• En 2011, les photographies du service interne de l'Élysée sont elles-mêmes conservées en quatre sections chronologiques aux Archives Nationales :

- Janvier 1968 – août 1968. Planches 1999 – 2045. Photographies 15 213 – 15741 ;

- Septembre 1968 – décembre 1968. Planches 2046 – 2080. Photographies 15 744 – 16 105 ;

- Janvier 1969 – avril 1969. Planches 2081 – 2113. Photographies 16 106 – 16 475 ;

- Une pochette sans indication.

• Entre les mois de janvier 1968 et août 1968, le planches 1999 – 2045. Photographies 15 213 – 15741.

On comptabilise quarante-six planches pour huit mois [janvier à août 1968] dont vingt-sept pour les quatre premiers mois (janvier à avril) ; neuf pour les mois de mai et juin 1968 ; dix pour juillet et août.

> Janvier 1968 – août 1968. Planches 1999 – 2045. Photographies 15 213 – 15 741

Inventaire des planches entre le 1^{er} mai et le 15 juillet 1968 :

Planche n°2026 : datée du 1^{er} mai « Remise traditionnelle du muguet à Monsieur le Président de la République ».

Planche n°2027 : datée du 3 mai « Accueil de M. Houphouet-Boigny » [Côte d'Ivoire]

Planche n°2028 : datée du 7 mai « Audience de M. le 1^{er} ministre de Malaisie »

Planche n°2029 : datée du 10 mai « SE M. le président de la République du Togo. Général Etienne Eyadema.

Planche n°2030 : datée du 21 mai « Monsieur THUY (Nord Vietnam) Audience »

Planche n°2031 : datée du 21 mai « Monsieur HARRIMAN (USA) Audience »

Planche n°2032 : datée du 22 mai « SM le roi Hussein de Jordanie. (Audience) »

Planche n°2033 : datée du 25 mai « Lettres de créance – SE Monsieur l’ambassadeur des USA ».

Reprise près d’un mois plus tard :

Planche n°2034 : datée du 29 juin « Allocution radiotélévisée du Général ». Quatre photographies de plus grand format.

Planche n°2035 : datée du 4 juillet « SE Mr Ahidio Président de la République du Cameroun »

Planche n°2036 : datée du 6 juillet « Lettres de créance » avec ambassadeur de Turquie puis celui du Nicaragua.

Planche n°2037 : datée du 13 juillet « présentation du nouveau gouvernement (Mr Couve de Murville) ». Correspond à deux photos de groupe.

Planche n°2038 : réception du 14 juillet [avec plusieurs représentants des gouvernements étrangers].

Planche n°2039 : datée du 15 juillet « Mr le Général Lamizana, président de la Haute Volta ».

> Septembre 1968 – décembre 1968. Planches 2046 – 2080. Photographies 15 744 – 16 105

La deuxième partie de l’année est couverte par trente-quatre planches, dont de très nombreuses planches de photographies de parties de chasse ; puis Noël à l’Élysée et les vœux du président le 31 décembre 1968 (planche 2080).

La planche n°2117 du 25 avril 1969 pour une allocution télévisée du Général montre quatre vues qui ressemblent fort à l’allocution télévisée du 29 juin, révélant un cadrage visiblement protocolaire.

> Janvier 1969 – avril 1969. Planches 2081 – 2113. Photographies 16 106 – 16 475

Cette période compte trente-deux planches pour une proportion globalement équivalente à celle de la même période l’année précédente.

> Pochette sans indication

C. Archives de la Fondation Gilles Caron (2010)

1. Inventaire du matériel consulté et remarques générales

Trois jours de consultation à la Fondation Gilles Caron (fondée le 19 décembre 2007), à Dijon en novembre 2010.

Conditions de consultation

Trois jours dans les archives avec leur responsable Marianne Caron-Montely, présidente de la fondation Gilles Caron : ces conditions de consultation privilégiées ont permis de nombreux échanges et discussions.

Possibilités de reproduction des documents consultés : notes et prises de notes photographiques ; scans.

Contexte de consultation

Le photojournaliste Gilles Caron est régulièrement convoqué comme Le photographe de Mai 68 en France. Ce titre souligne l'importante iconographie réalisée par le photographe et régulièrement publiée dans la presse à propos de ces événements. Plusieurs de ces photographies sont devenues aujourd'hui des icônes de Mai 68 et/ou du photojournalisme. Travailler sur les archives du photographe (figure mythique du milieu photojournalistique), sur le corpus de ses photographies ainsi que sur les usages de cette iconographie par la presse s'imposait.

Par ailleurs, revenir sur le traitement médiatique en presse des événements Mai 68 implique de revenir sur une période mal connue du photojournalisme : la fin des années 1960 et le début des années 1970. Cette période est en effet résumée à l'expression « âge d'or du photojournalisme », soulignant ainsi l'émergence de l'agence de photographies Gamma (1967) puis, à sa suite, des agences Sipa et Sygma (1969/1973 ; 1973), ainsi que le renouveau d'une forme de photojournalisme.

L'accès aux archives ou aux fonds des différents acteurs de cette période du photojournalisme (agences de photographies, rédactions presse,...) reste difficile car elles sont le plus souvent, soumis au secret industriel. Le récit historiographique doit ainsi composer avec les publications, des entretiens et les écrits des acteurs eux-mêmes. Le fonds Gilles Caron constitue une ressource importante dans le cadre de telles recherches. Photographe membre de plusieurs agences de cette époque – en particulier d'Apis puis de Gamma –, il est un témoin précieux des pratiques professionnelles d'alors.

En effet, Marianne Caron-Montely [MCM] et la Fondation ont fait le choix de conserver tout ce qui a trait au photographe : films ; planche-contact ; carnets ; notes personnelles ; correspondances (avec différents professionnels ou plus personnelles) ; coupures de presse conservées par Gilles Caron [GC] ; publications presse et occurrences des images du photographe ; justificatifs de presse ; éditions et livres de photographies ; entretiens ;... Ainsi minutieusement constitué, ce fonds d'archives permet de

suivre la longue chaîne de l'image de presse, de sa production par le photographe à sa publication en presse. Il permet de comprendre des pratiques professionnelles peu connues, régulièrement soumises aux mêmes récits historiographiques ; autrement dit, de construire – ou d'amorcer – une vision plus complexe et plus consistante aussi bien de la profession que du photographe lui-même.

Inventaire du matériel consulté

La plupart du matériel consulté a pu l'être sous sa forme physique et sous la forme de scans. Un inventaire global et numérique des archives réunies est proposé sur le site de la Fondation.

- Ensemble des publications « Mai 68 » compilées par MCM.

Occurrences de publications presse des photographies de Gilles Caron sur Mai 68 dans la presse d'information et dans la presse spécialisée.

Feuilletage de ces publications dans leur ensemble quand elles étaient conservées en entier afin de situer les photographies de Mai 68 au sein de l'ensemble de ces magazines ; et de situer les publications de photographies de Gilles Caron au sein de ces mêmes ensembles.

- Photographies de Mai 68 par GC.

Planche-contact du photographe : quelques planches contact [PC] d'époque (PC vintage), par l'agence Gamma ; planches recontactées a posteriori par l'agence Contact Press (dans les années 80-90).

Tirages presse des photographies proposées ou vendues aux rédactions presse.

Films négatifs et positifs [diapositives/couleur].

Tirages d'exposition ou d'art d'une sélection de photographies célèbres de « Mai 68 », réalisés récemment.

- Archives de pratiques professionnelles : photojournaliste et agence de photographie.

Agenda annuel (1969 –1970) de l'agence Gamma sur lequel les photographes enregistraient au jour le jour les (sujets de) reportages qu'ils allaient couvrir.

Cahier d'enregistrement des films (photocopies de).

Cahiers d'expédition des reportages à l'étranger : registre des envois par l'agence Gamma de reportages à des agences correspondantes dans le monde.

Relevés de droits d'auteurs par l'agence Gamma puis Contact Press, au cours des années de prises de vue du photographe (mars à juin 1968) ; ainsi que les relevés des droits d'auteur des ventes de ses photographies depuis ces années de prises de vue, autrement dit des ventes de ses photographies comme archives (de janvier 1973 à décembre 2012) de façon discontinue ; voir l'inventaire précis plus bas).

- GC : l'homme et la figure culturelle.

Epreuves du Scrapbook réalisé principalement par MCM ainsi que le film biographique réalisé pour Visa pour l'image 2010 (cf. bibliographie).

Documentaire de Enquête d'art : Etudiant pourchassé par un CRS, rue du Vieux-Colombier, Paris, nuit du 6 mai 68 (26mn), par Françoise Docquier (auteur) et Sam Caro (réalisation).

Publications sous forme de livres et/ou catalogues d'expositions.

Traces des tirages appartenant au fonds de la BNF [photographies faites à la volée].

Objets culturels : cartes postales, calendrier ; ...

Remarques générales sur le fonds

Ces remarques et observations générales sur le fonds (tel qu'il a pu être consulté et compilé) – organisées selon 3 thèmes : Mai 68, (l'histoire du) photojournalisme, Gilles Caron – correspondent aux angles d'approche de mes recherches : la valeur artistique ou esthétique des images de GC n'est pas questionnée.

- Mai 68

Perception des événements dans le cours de leur déroulement par plusieurs acteurs de leur médiatisation : perception du photographe dans ses prises de vue (choix des reportages ; films (quantité, sélections, choix des sujets, etc.) ; PC ;...) ; perception de l'éditeur photo et directeur d'agence dans le choix des photographies tirées et communiquées/proposées aux rédactions presse (traces d'édition sur les PC d'époque ; tirages presse d'époque ; cahier d'expéditions des reportages à l'étranger ; droits d'auteur perçus au cours de ces mois ;...) ; perception des éditeurs et rédacteurs photos des rédactions presse (tirages de presse d'époque avec traces d'édition et maquettage presse ; publications d'époque ; légendes etc.).

Commémorations médiatiques de Mai 68 et gestion des photographies comme archives : vente des photographies de GC quasiment en continu depuis 1968 ; notamment aux dates anniversaires et commémoration de Mai 68 (relevé de droits d'auteur ; publications ;...)

- Histoire du photojournalisme

La minutie avec laquelle MCM collecte tous les documents « Gilles Caron » fait du fonds une véritable mine d'or, tant sur le photographe et son parcours que sur les agences de photographies avec lesquelles il travaillait (Apis, puis Gamma ; les agences intermédiaires).

Les histoires du photojournalisme sont principalement prises en charge par les acteurs de ces professions qui omettent certaines réalités des métiers pour hypertrophier, au contraire, certaines dimensions valorisantes de leurs pratiques professionnelles. A titre

d'exemple, le mythe du photoreporter de guerre porte la profession qui évoque moins volontiers la dimension entrepreneuriale et mercantile du système. La chaîne de travail entre les agences de photographies (production des photographies) et les rédactions presse (publications finales) est peu ou mal connue : le travail d'édition ou d'éditorialisation des images, le rôle des vendeurs des agences, le travail des graphistes,... sont autant d'étapes ou d'acteurs professionnels de la longue chaîne de l'information ou médiatisation des événements mal connus parce que peu décrits.

La fondation dispose de nombreux documents qui accompagnent la seule production ou diffusion presse de la photographie : autant d'archives qui permettent de reconstruire et de connaître en partie ces pratiques professionnelles ; autant de documents qui permettent de retracer une partie du fonctionnement de ces entreprises. En l'occurrence, de l'agence Gamma, l'une des plus importantes agences de photographies de ces quarante dernières années :

Agendas d'enregistrement des reportages pris en charge par chaque photographe de l'agence : choix et nombre de reportages quotidien par photographe ; diversité des reportages quotidiens ; lieux des reportages (Paris et région parisienne nettement favorisées) ;...

Cahiers d'enregistrement des films au retour des reportages : organisation des archives ; indexation des archives ;...

Films négatifs et positifs : attestation de la pratique effective de la photographie couleur en 1968 par les photographes de l'agence ; sélection des images ;...

Planches contact d'époque éditées : choix fait par l'éditeur de l'agence à des périodes plus ou moins proches de l'événement représenté ; indications de ces pratiques professionnelles dans les agences de photographies ; planche-contact recontactée a posteriori, par l'agence Contact Press (dans les années 80-90) et construction culturelle ou écart entre époque et usages postérieurs du fonds ;...

Le travail du rédacteur en agence : il rédige les textes qui présentent les images aux rédactions presse. Les tirages presse conservés gardent au verso ce texte rédigé à l'époque des événements et qui raconte l'histoire qui va avec la photo. Le vendeur s'appuie, entre autre, sur ce texte pour vendre les photographies aux rédactions presse. Ensemble qui permet de mesurer le rôle et l'importance des postes d'éditeurs, de rédacteurs et de vendeurs dans l'agence comme dans la construction de la médiatisation des événements. Le vendeur à Gamma est Jean Monteux ; le rédacteur des textes d'accompagnement/présentation est Hugues Vassal

Les cahiers d'expédition des reportages à l'étranger : mesurer le succès de certains reportages ou le pari fait sur certains reportages/sujets/photographes ; reconstituer des réseaux professionnels entre agences de photographies, rédactions presse etc. ainsi que les relations entre différents partenaires (industriels, médiatiques, économiques,...) ; dresser la toile professionnelle de cette époque à échelle internationale (adresses et noms de ces correspondants : agences correspondants et listes de ces correspondants qui montrent des réseaux d'entreprises qui travaillent ensemble).

Tirages presse avec marques de maquettage et choix pour mises en page par les rédactions presse : graphisme ; travail d'éditorialisation des rédactions presse ; ressemblances et différences dans le traitement de mêmes images par différentes rédactions

presse ; ...

Publications presse : différentes occurrences pour une même image ; images d'actualité au cours des événements / images d'archives a posteriori ;...

- Gilles Caron

Dimension biographique du photographe, histoire de l'homme : cohérence du parcours et de la personnalité (épreuves du Scrapbook et film biographique réalisé pour Visa pour l'image 2010 ; discussions avec MCM ; photographies de GC (jeune, au travail, sur le terrain à photographier ; en action en Mai 68 (ex. le 6 mai devant la Sorbonne ; photos du 30 mai 1968 de GC (il travaillait en noir et blanc quand les autres photographes de Gamma travaillaient en couleur) avec Henri Bureau, etc.).

Rapport du photographe à sa profession : perception de sa pratique professionnelle dans sa diversité et son quotidien (série d'entretiens de GC ; photographies de GC ; discussions avec MCM ;...).

Figure culturelle et mythe de la profession : GC, figure mythique de la profession, relayée par des constructions et des discours culturels. Le mythe GC accompagne l'institutionnalisation de la photographie – ici de presse d'information – dans le champ culturel en France. La documentation réunie et conservée par la fondation permet de reconstruire cette chronologie de valorisation du photographe par le milieu. A titre d'exemple, les traces des tirages appartenant au fonds de la BNF permettent de comparer les images choisies et conservées par cette institution culturelle au corpus de photographies réalisées par le photographe (voire, de comprendre certains de ses choix d'exposition). De même, pour les objets culturels qui révèlent les sélections des photographies considérées comme représentatives de la production de GC.

La fondation GC possède à ce jour un fonds important sur le photographe, l'histoire du photojournalisme (et tout particulièrement de l'agence Gamma) et plus largement sur l'histoire de la photographie des dernières décennies du XX^{ème} siècle. En réunissant toutes les publications et occurrences de photographies de GC, MCM constitue un fonds de livres de photographies, de revues spécialisées et autres publications ou manifestations culturelles qui sont autant de traces de l'évolution de l'institutionnalisation de la photographie de presse dans le champ culturel français.

Le charisme et le poids de la figure de Gilles Caron invite à souhaiter l'évolution de la fondation GC en une fondation plus largement consacrée à l'histoire du photojournalisme en France dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

2. Inventaire des films indiqué par la Fondation

3472 films négatifs noir et blanc référencés environ 103.000 vues

Apis 1965-1966

1096 Films Tri X = 29000 vues environ

1000 planches contact vintages APIS environ sont numérisées recto verso en 300 DPI.

Photographic services 1966

Aucun film.

Gamma 1967-1970

2376 Films Tri X Noir et Blanc

1966 49 films

1967 741 films

1968 631 films

1969 873 films

1970 82 films

390 planches contact vintages GAMMA

Les films ont été numérisés en 600 DPI en 2008 par Everial

Ektachromes références

Environ 2900 ektachromes 24x36

Tous les ektas 24x36 sont numérisés en 300 DPI, numérotés, mis dans des planches d'archivage par 20.

Les planches d'archivage sont numérisées en 300 DPI.

Parutions référencées

Magazines + Edition : Environ 2500 documents numérisés en 300 DPI

Numérisation du fonds (en cours)

Le ministère de la culture et le conseil régional de Bourgogne participent à la numérisation du fond de Gilles Caron. Environ 30.000 vues seront numérisées dans une première tranche sur un scanner Kodak Professional HR 500. Chaque vue est traitée individuellement pour obtenir un scan brut de 60 mégaoctets. Elle est scannée avec un filtre anti-poussière automatique. L'opérateur contrôle pour chaque vue le respect des valeurs moyennes recherchées.

3. Inventaire des fiches de droits d'auteur

Consultées en novembre 2010. Mises à jour en août 2013.

1968_ mars à juin.

1973_ janvier à mars ; mai à décembre.

1974_ année complète.

1975_ année complète.

1976_ année complète.

1977_ année complète.

1978_ année complète.

1979_ année complète.

1980_ année complète.

1981_ année complète.

1982_ année complète.

1983_ janvier à juin ; août à octobre ; décembre (manque juillet et novembre).

1984_ janvier ; mars à juillet ; septembre à décembre (manque février et août).

1985_ février à mars ; mai à octobre ; décembre (manque janvier ; avril ; novembre).

1986_ année complète.

1987_ année complète.

1988_ année complète.

1989_ janvier à octobre ; décembre (manque novembre).

1990_ janvier ; mars à avril ; juin à juillet ; septembre à décembre (manque février, mai et août).

1991_ janvier à juin ; août à novembre (manque juillet et décembre).

1992_ janvier ; mars à avril ; juillet à novembre.

1993_ janvier ; mars à décembre.

1994_ année complète.

1995_ année complète.

1996_ janvier à juin ; août à décembre.

1997_ janvier à février ; avril à septembre ; décembre.

1998_ année complète.

1999_ janvier à mars ; mai à décembre.

2000_ année complète.

2001_ année complète.

2002_ janvier à février ; avril à décembre.

2003_ janvier à février.

2004_ décembre.

2005_février ; avril à juin ; novembre à décembre.

2006_février à mars ; mai à décembre (+ récapitulatif 2d semestre).

2007_janvier à septembre. [par trimestre ensuite]

2008_ année complète.

2009_ année complète.

2010_ année complète.

2011_ année complète.

2012_ année complète. [!!! NYC avec récapitulatif sur n°3]

4. Interview RTL de Gilles Caron et Raymond Depardon, décembre 1968

Transcription du document sonore présenté par Michel Poivert et la Fondation Gilles Caron au colloque du 3 juillet 2009, organisé par M. Poivert.

Cf. archives sonores : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1877/videos.asp?id=1877>

Pus particulièrement :

http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=1877&ress=6416&video=10438&format=68

à partir de 54'20.

MP: Le document qu'on voudrait vous présenter, c'est un document sonore d'une dizaine de minutes, un document qui est lié à l'agence Gamma et qui se situe... j'ai quelques images qui vont l'accompagner.

[Coupé dans le montage vidéo des archives sonores du colloque

LB : Je n'ai pas grand chose à dire si ce n'est que c'est un document qui est présenté... c'est un document exclusif. Je pense que très peu de gens l'ont entendu. C'est en 1969, au moment où Gilles revenait du Biafra. 1968, pardon.

MC : Décembre.

LB : C'est en 1968, donc, au moment où Gilles revenait du Biafra et il est interviewé par la radio RTL. Il est avec Raymond Depardon et, en fait, dans la présentation qu'on a récupérée par le biais de Jean Gaumy, le document est présenté par Depardon et on n'a pas très bien compris pourquoi... ça fait partie du travail de la Fondation, faut enquêter. Je ne sais pas si on présente le film et ensuite on fait une pause...?

MP: En revanche ce qu'on peut faire, parce que c'est un document sonore qui n'est pas d'une grande qualité technique, la parole n'est pas toujours évidente à saisir donc en faire simplement une écoute attentive pour bien décrypter, et puis peut-être on prendra 5' pour dire un mot sur ce témoignage.

[1'32-58]

Le document, présenté par la voix de Depardon

[RD : ... télé luxembourgeoise.] Je crois que Gilles revient du Biafra. Je crois que c'est un document car il n'y a pas d'autres interviews de GC que celle-ci. »

« Voix off : Regardez bien ces deux jeunes hommes, ils mesurent 1m60, pèsent 50kg. Avec ces visages d'enfants, ils sont pourtant les 2 grands reporters photographes les plus en vue actuellement à Paris. Nous avons saisi aujourd'hui l'occasion qui nous était offerte de les rencontrer, ensemble, dans leur bureau ; ce qui est un fait – il faut le dire – très très rare.

Journaliste Interviewer [JI] : Dites-moi vous êtes bien jeunes tous les deux et pourtant vous avez fait pas mal de guerres, révolutions,... Combien à peu près ?

GC : 3 – 4 guerres à peu près

JI : 3 – 4 guerres

GC : Le Biafra, Israël, Vietnam...

JI : Et puis les émeutes, les révolutions, un peu partout... ?

GC : Un peu partout, ouais. Mexico...

JI : Les émeutes à Paris et puis, beaucoup de choix... Le Vietnam, parlez-nous du Vietnam. Qu'est-ce que vous avez fait là-bas ?

GC : Vietnam, oh ben j'ai fait beaucoup de choses au Vietnam... [XXX] les civils

JI : Vous y êtes allé combien de fois?

GC : Une fois. Mais le truc le plus marquant, je pense, ce qui m'a le plus frappé, c'était la colline 875. C'était une colline sur laquelle il fallait grimper. Y'avait pas tellement de journalistes qui étaient candidats pour y aller. Je me suis embarqué sur un hélicoptère qui allait ramener les cadavres et le lendemain matin, ils sont montés à l'assaut. Ça a duré 1h, 1h et demi à peu près. C'était épouvantable, c'était vraiment épouvantable. Y'a eu pas mal de parutions là-dessus. Magazines européens, journaux américains aussi. Life...

JI : Vous avez fait le Biafra aussi ?

GC : Trois fois. Trois fois dans l'année.

JI : Vous êtes le 1^{er} à être allé au Biafra, je crois ?

GC : C'est-à-dire que la 1^{ère} fois, plusieurs types y étaient allés déjà, dont un type de l'agence, Marco Herbach, qui est mort là-bas

JI : C'est vous qui l'avez remplacé...

GC : Oui. La 1^{ère} fois, on en parlait presque pas du Biafra. Et puis, j'ai fait la guerre, c'était tellement horrible que ça a frappé les gens. Match a fait 6 pages là-dessus. Life a commencé aussi. Après, j'y suis retourné au moment de la fin, c'était vraiment atroce.

Beaucoup de photos épouvantables. De gosses qui meurent, de femmes qui meurent, de [XXX] qui meurent aussi

Après, ça a été... La 3^{ème} fois que j'y suis allé, j'y suis allé pour les mercenaires. J'ai vécu avec les mercenaires. On a vécu avec un type qui est, ... qui est mort. Pour un photographe, c'est assez étonnant d'avoir un type vivant et mort après.

Jl : Bon mais enfin vous ne faites pas que de la guerre. Euh... Depardon, par exemple, qu'est-ce que vous avez fait ? En-dehors de la guerre, en-dehors de la guerre et des révolutions ?

RD : J'ai fait, je ne sais pas, des paroles des otages, des choses comme ça...

Jl : Là je vois les Jeux Olympiques...

RD : Les Jeux Olympiques, oui

Jl : Couronnement de [XXX]

RD : Oui, la campagne de Nicson

Jl : Une bonne parution, c'est quoi ? C'est la Une de quel magazine ? Y'en a plusieurs je *pense*...

GC : Ben l'agence travaille avec des journaux européens, américains. Enfin en France en France, on peut dire que c'est Match pour nous puisque c'est un magazine illustré.

Jl : Et en Amérique, c'est quoi ? C'est Life ?

GC : C'est Life, Life oui... les journaux comme ça... Puis, il y a l'Allemagne, aussi, Stern...

Jl : Est-ce que vous savez à peu près combien de pages de magazines vous faites par an ?

GC : Par an ? On doit faire dans les 150-250, par là... C'est pas régulier parce que ça dépend des événements. Quand on fait de grands événements, y'a de grandes publications dans les grands magazines. Mais il y a une foule de petites publications dans des petits magazines qui sont tout aussi valables que les autres finalement.

Jl : Là ici, vous avez une photo sur les événements de mai, je me souviens de l'avoir vue partout.

GC : Ouais.

Jl : Elle a, comme on dit, très bien marché.

GC : C'est une photo qui a bien marché, oui... une petite rue de côté, derrière la rue de Rennes.

Jl : [XXX] tout ça. Il s'agit d'un crs casqué qui court après un étudiant, qui malheureusement pour lui tombe, c'est ça ?

GC : Ouais, ouais ouais... il y a une suite à ça

Jl : Ah bon ?

GC : ben oui, il y en a 3 qui suivent derrière

JI : oui oui, je me suis écarté... là c'était le matraquage

GC : Ce qui est remarquable dans cette photo, c'est que le type a un pavé dans la main.

JI : Ah oui, le crs

GC : le crs, hein !

JI : Ah oui !

GC : ...dans la main. Ce qui est,... peu de gens qui l'ont vu mais c'est quand même rigolo, quoi !

JI : Quelles sont, RD, vos deux derniers reportages ?

RD : Euh... la campagne électorale de Nicson. J'ai suivi Nicson pendant 15 jours à travers les Etats-Unis. Ça s'est très bien passé parce que c'était formidable. C'était très bien réalisé.

JI : C'est une forme de reportage facile pour vous ?

RD : oui, oui oui. Mais par contre, je reviens du front de libération palestinien, en Jordanie. Et ça c'était très difficile pour avoir des, pour rentrer d'abord en contact, pour qu'ils aient confiance... Il a fallu prendre des contacts à Beyrouth, qui ont duré longtemps. Et j'ai fait le front de Libération à la frontière israélienne. Ce qui n'a été fait par personne d'autre. Ce sont des jeunes terroristes, des réfugiés palestiniens, qui s'entraînent à faire des actions commando.

JI : Ils sont nombreux ?

RD : Ils sont environ 800 000 réfugiés en Jordanie et ils sont très dangereux parce que même les Israéliens ont peur d'eux. Ils disent que c'est les plus dangereux parce qu'ils... ils ont très faim... Enfin, ils ont beaucoup de...

JI : Ils sont très inquiets ?

RD : oui...

JI : Gilles Caron, vous, quel est le reportage qui, disons, celui qui vous a le plus impressionné, si je puis le dire pour un photographe ?

GC : moi, ça reste Israël, je crois.

JI : Pourquoi ? La guerre des 6 jours ?

GC : La guerre des 6 jours, oui. Parce que c'était le plus difficile, dans le sens où,... ça n'a duré que 6 jours et il y avait 300 photographes quelque chose comme ça...

JI : Mais c'est vous qui avez sorti les meilleures photos

GC : Je ne sais pas si ce sont les meilleures mais enfin elles sont beaucoup sorties

JI : Si, si puisqu'elles sont passées dans tous les journaux du monde, dans toutes les revues du monde.

GC : Ouais. Je me suis bien débrouillé parce que je suis passé... – c'est beaucoup de chance finalement – On était synchrone avec les événements tout le temps. On était à Jérusalem au moment de l'attaque. On était à Jérusalem, au mur des lamentations au moment où les troupes sont arrivées. Y'avait Dayan, tout ça...

Jl : Oui mais enfin vous êtes quand même parti dans le Sinaï avant les Israéliens c'est-à-dire vers les Egyptiens. Il fallait le faire, non ?

GC : On m'avait dit, vous n'avez aucune chance d'aller dans le Sinaï c'est très dangereux. Il y a des centaines d'hommes qui meurent de soif, qui vont vous attaquer pour siphonner l'eau du réservoir, tout ça. On est parti quand même et on a fait les photos de... de types absolument hébétés qui marchaient depuis 4-5 jours. Leur tank avait brûlé... Ils essayaient de rejoindre le canal de Suez pour pouvoir retourner en Egypte et c'était... c'était un spectacle assez hallucinant de voir ces types qui se traînaient dans le désert, et que les Israéliens abandonnaient finalement... Nous on était là avec notre voiture américaine au milieu des tanks, des chars, on a fait un très bon reportage, qui a bien marché

Jl : Mais vous avez pris de gros risques quand même ?

GC : Oui, c'était un risque, enfin, c'est pas... c'est les risques du métier quoi, c'est pas...

Jl : Vous allez dire qu'il n'y a pas de quoi en faire une grosse histoire mais...

GC : On y repense mais c'est pas...

Jl : Après c'est quand vous êtes rentré à Paris que vous commencez à avoir peur... ?

GC : Un petit peu, oui. Rétrospectivement [XXX] »

[Fin de l'interview RTL].

D. Histoire de Sygma – Chronologie

Cette chronologie a été établie grâce à la consultation des archives et fonds conservés à Garnay (entre 2009 et 2011) et par un travail commun avec Sébastien Dupuy, ancien rédacteur en chef des collections et photographes Sygma Initiatives à Corbis. Elle s'appuie aussi sur le travail journalistique de Michel Puech, qui a suivi l'évolution des agences de photographies sur son blog *À l'œil*⁸. Enfin, certaines informations, issues d'entretiens et d'ouvrages publiés par le milieu professionnel, complètent cet ensemble.

Janvier 1967 : création de l'agence GAMMA par Hubert Henrotte (photographe au

8 <http://www.a-l-oeil.info/blog/tag/corbis-sygma/>

Figaro), Raymond Depardon, Hugues Vassal, Léonard de Raemy, Jean Monteux (vendeur à l'agence des Reporters Associés) ; bientôt rejoints par le photjournaliste Gilles Caron.

1968 : Floris de Bonneville devient rédacteur à Gamma.

1969 : Ouverture d'un bureau Gamma à New York, dirigé par Eliane Laffont.

Mai 1973 : débuts de l'agence SYGMA à la suite d'une scission à Gamma. Certains photographes quittent l'agence Gamma avec une partie de leur matériel (ce qui ne revient pas à proprement parlé à un rachat d'une partie des fonds de Gamma) pour suivre H. Henrotte. Celui-ci rachète les fonds et les locaux de l'agence Apis. En rachetant Apis, il rachète à la fois un laboratoire et une organisation de l'archive.

1975 : Sygma déménage et l'agence s'installe dans des locaux rue des vignes à Paris, 16^{ème}.

À partir de 1976 : L'agence dispose d'une base documentaire informatisée qui sera transférée en 1991 sur Apis (nom du programme), toujours utilisée en 2002.

1977-78 : Mise en place du système des Points rouges pour la gestion de la couleur pour le news (puis le magazine). H. Henrotte raconte dans son livre que ce système a été inventé par Jean-Pierre Laffont par souci d'organisation des archives au bureau de New-York.

1978-80 : Parallèlement à la mise en place du système des points rouges pour les rédactions news et magazine, le people met en place le système des points bleus.

Jusqu'à la fin années 1970 : L'enregistrement des reportages est manuscrite, par Josette Chardan, dans les surnommés « cahiers verts ».

1982 : Sygma déménage Rue Lauriston.

1980-1990 : période prospère de l'agence.

Juillet 1987 : Robert Maxwell acquiert 25 % puis 30 % du capital.

1989 : Création de Corbis par Bill Gates.

Mars 1990 : Sygma cède 70% de son capital à Oros Communication.

1991-92 : Le film négatif couleur (avec PC couleur) commence à être utilisé pour les reportages professionnels.

À la faveur de la guerre du Golfe, le numérique fait son apparition avec l'usage de la première machine de transmission numérique : des photographes de Sygma vont scanner leurs images pour les transmettre par satellite.

1994-95 : Seconde grande étape de l'adoption du numérique par la numérisation de sa production par l'agence. Elle est initiée par Jean Favreau.

1995 : Rachat du fonds d'archives Otto Bettmann par Corbis, qui reprend beaucoup de son fonctionnement à l'archive Bettman avec son système de mots clé ou tags.

Août 1996 : Sygma, Oros Communication cède ses parts à Nicéphore Communication, une société anonyme à conseil d'administration, dont le président est Jean-Marc

Smadja.

1998 : Hubert Henrotte et de son épouse, Monique Kouznetzoff, quittent Sygma.

Le nouveau président, Jean-Marc Smadja, vend ses actions (51 % du capital) à Franck Pearl, président de Perseus, qui est propriétaire de Sygma.

Juin 1999 : Rachat officiel de Sygma et Kipa par Corbis. Bill Gates rachète l'agence à Perseus en juin 1999 par le biais de sa société Corbis.

2000 : déménagement à cours Saint-Émilion. Le fonds est constitué du fonds Sygma, du fonds Kipa (agence créée en 1971, spécialisée en photographies de plateau TV, cinéma et dont le fonds avait déjà été racheté par Sygma). Corbis possède aussi TempSport (qui collaborait avec Sygma) Saba, Outline et Stockmarket.

2000 : environ 200 salariés travaillent alors à Sygma. Un plan social réduit l'équipe à 100 employés. François Hébel, trois éditeurs et un rédacteur en chef, forment la petite équipe de direction après le PSE (Plan de sauvegarde de l'emploi ou Plan social). Les photographes n'ont pas des statuts de salariés : ils bénéficiaient de « minimums garantis » et à ce titre pouvaient être requalifiés. Ce qui explique les sommes négociées par Corbis pour éviter cela (requalifié en salarié signifiait payer, par exemple, tous les congés payés dudit photographe sur 10 voire 20 ans).

Octobre 2001 : début du plan social qui s'achèvera en 2002. 90 personnes dont 42 photographes sont touchées par un plan social et licenciées.

décembre 2001 : Arrêt de Sygma, en tant qu'agence en activité avec un staff de photographes qui prennent des images liées à l'actualité. Ils sont licenciés et les archives sont fermées. Corbis exploite le fonds d'images existant et génère de la production (avec Brian Storm à New York et Paris) mais pas dans les conditions économiques et contractuelles de Sygma. Les photographes « externalisés » sont pour la plupart invités à travailler avec Corbis. Une très large majorité refusera.

2002 : À partir de 2002, début du projet de numérisation des archives par Corbis qui prend le relais de la numérisation du fonds entamée par Sygma.

2002 : Fin du plan social. L'entreprise Corbis comprend assez vite qu'elle a racheté la structure de l'agence Sygma mais que, selon la législation française du droit d'auteur, les fonds photographiques sont restés la propriété des photographes. Il lui est donc nécessaire de négocier des contrats d'exploitation de leurs images avec chacun des photographes. Ces contrats sont exclusifs et portent sur l'ensemble du fonds d'archives. L'équipe d'éditeurs du fonds Sygma, dirigée par Françoise Riss puis Sébastien Dupuy, travaille à des éditions de chaque fonds de photographe, avec le photographe.

2002 : Signature du premier contrat d'exploitation de ses images avec un photographe.

2002-2005 : Les archives Sygma de New-York sont rapatriées, générant parfois des doublons de PC dans les archives.

2004 : Mise en place du projet « Sygma initiative » par Corbis avec un budget et une équipe qui lui sont alloués. Il implique la réorganisation des archives en vue de leur exploitation ainsi qu'un nouvel editing de l'intégralité du fonds.

octobre 2004 : Reclassement des archives par auteurs pour exploiter le fonds dans le

respect de la législation française.

2004-2009 : Numérisation du fonds Sygma avec nettoyage de la première base numérique du fonds, commencée par Sygma en 1994-95.

2005 : Sygma/Corbis adopte un système du code barre pour son propre editing du fonds.

2005 : Programme Sygma Initiative, Préservation and Access project.

2007 : annonce de la construction d'un centre de préservation de l'archive argentine.

Printemps 2009 : ouverture du centre d'archives à Garnay, conçu avec l'aide d'Henry Wilhelm et construit par la société Locarchives. Inauguration le 15 mai 2009.

Fin avril 2010 : Procès de Dominique Aubert (photographe à Sygma de 1987 à 1995) qui accuse Corbis Sygma de mauvaise gestion de ses images et de perte de certaines d'entre elles (le tribunal a reconnu 750 images perdues sur les 250.000 du photographe). Corbis Sygma, alors gérée par Stefan Biberfeld, est condamnée à payer 1,5 million d'euros au photographe.

Juillet 2010 : Dépôt de bilan, liquidation judiciaire de Corbis /Sygma. L'entité Corbis France est maintenue.

20 juin 2011 : Michel Philippot, Phillipe Ledru, Dominique Aubert, Moshe Milner et Derek Hudson, cinq photographes ayant travaillé pour Sygma, portent plainte contre Corbis/Corporation pour « organisation frauduleuse d'insolvabilité », « abus de confiance » et « abus de bien social ». Ils accusent Corbis d'avoir organisé la faillite de sa filiale Sygma afin de récupérer ses actifs mais pas ses dettes.

Mai 2012 : la cours de cassation conclut à un non-lieu.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. HISTOIRE DE MAI-JUIN 1968

A. Historiographie de mai-juin 1968

1. Ouvrages, revues, articles

- Serge AUDIER, *La Pensée anti-68. Essai sur une restauration intellectuelle*, Paris, La Découverte, 2008.
- Philippe ARTIÈRES, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008.
- Agnès CALLU, *Le Mai 68 des historiens, entre identités narratives et histoire orale*, Villeneuve d'Ascq, P.U du Septentrion, coll. Histoire et civilisations, 2010.
- Dominique DAMAMME, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI, and Bernard PUDAL (dir.), *Mai Juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2008.
- Christian DELACROIX, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « Le moment 1968 et ses traces », in *La France du temps présent, 1945-2005*, Belin, Paris, 2010, p. 367-445.
- Patrick DEMERIN, « Mai 68-Mai 88. Choses tues », *Le Débat*, 1988, vol. 51, no. 4, p. 173-178.
- Geneviève DREYFUS-ARMAND, Robert FRANK, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Les Années 68. Le temps de la contestation*, Complexe, Paris, 2000.
- François DOSSE, « Mai 68, les effets de l'histoire sur l'Histoire », *Politix*, 1989, vol. 2, no. 6, p. 47-52.
- Vincent DUCLERT, « Actualités de Mai 68 - La Gauche, la politique et l'histoire », Paris, Mediapart, 2008. Disponible sur : <http://www.mediapart.fr/files/ActualiteDeMai68-Duclert.pdf>.
- Frank GEORGI, « « Le pouvoir est dans la rue ». 30 Mai 1968 la « manifestation gaulliste » des Champs-Élysées », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 48, p. 46-60. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1995_num_48_1_4422.
- Boris GOBILLE, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2008.

Boris GOBILLE, « L'événement Mai 68 Pour une sociohistoire du temps court », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2008, /2 - 63e a, p. 321-349.

Boris GOBILLE, « Le travail de la signification en conjoncture de crise politique. Socio-

histoire du temps court et analyse de cadres. », 2005, p. 14-16.

Conférence disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00119898/>.

Boris GOBILLE, « La mémoire à demi mots. Analyse d'une commémoration impossible », *Genèses*, 1997, vol. 28, p. 95-110.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1997_num_28_1_1465

- Ingrid GILCHER-HOLTEY, « La Nuit des barricades », *Sociétés & Représentations*, n° 4, 1997, p. 165-184.

- Nicolas HATZFELD, « 68 : un élan historien », *Le Mouvement social*, 2008, vol. /2 n°2, p. 3-5.

- Bernard LACROIX, « D'aujourd'hui à hier et d'hier à aujourd'hui : mai 68 le chercheur et son objet », *Scalpel, Cahiers de Sociologie Politique de Nanterre*, 1999, vol. n°4-5, p. 147-168.

- Christian LAVAL, « Insistance de 68 », janvier 2008.

Disponible sur : <http://www.journaldumauss.net/?Christian-Laval-Insistance-de-68>.

- Jean-Pierre LE GOFF, « Mai 68 : de la commémoration au retour critique. Entretien avec François Gèze », *Le Débat*, vol. n°100, mai-août 1998, p. 134-147.

<http://www.cairn.info/revue-le-debat-1998-3-page-134.htm>.

- Emmanuelle LOYER, « Mai 68 et l'histoire : 40 ans après », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2009, n° 107, p. 13-22. <http://chrhc.revues.org/1321>.

- Vincent PORHEL, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 68' révolution dans le genre ? », *Clio*, n°29, 2009. Voir introduction au numéro, p. 7-15. <http://clio.revues.org/9174>.

- Isabelle SOMMIER, « Mai 68 : sous les pavés d'une page officielle », *Sociétés contemporaines*, 1994, vol. 20, p. 63-82.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/socco_1150-1944_1994_num_20_1_1365.

Isabelle SOMMIER, « « les années 68 ». Entre l'oubli et l'étreinte des années de plomb », *Politix* n°30/8, 1995, p.168-177.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1995_num_8_30_2068.

- Monique SUZZONI, « Chronologie générale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, vol. 11-13, p. 284-303.

- Jean-Pierre RIOUX, « À propos des célébrations décennales du Mai Français », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1989, n°23, p. 49-58.

- Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Bruxelles, Complexe, 2005.

- Danielle TARTAKOWSKY, « Mai-juin 1968 », in *Les Manifestations de rue en France 1918-1968*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 869 pages. p. 747-793.

Danielle TARTAKOWSKY, *Le Pouvoir est dans la rue. Crises politiques et manifestations en France*, Paris, Aubier, Collection historique, 1998.

Danielle TARTAKOWSKY, *Manifester à Paris (1880-2010)*, Paris, Champs Vallon, coll. Époques, 2010.

- Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Seuil, Paris, 2008.

Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « 1968 : histoire, mémoires et commémoration », *Espaces Temps*, 1995, vol. 59-60-61.

2. Colloques en 2008 archivés en ligne

- *Mai 68, le temps de l'histoire*, colloque organisé par Antoine de BAECQUE et Emmanuelle LOYER, à la Bibliothèque publique du Centre Pompidou, le Samedi 16 février 2008 à Paris : « Mai 1968, un lieu pour l'histoire » ; puis « Mai 68, le temps de l'histoire ».

http://webtv.bpi.fr/fr/doc/2746/Mai+68_+le+temps+de+l_+histoire+_+introduction

- *Mai 68 en quarantaine*, colloque organisé par l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008.

Vidéos des interventions visibles sur : <http://colloque-mai68.ens-lsh.fr/spip.php?rubrique15>.

B. Histoire et mémoire. Historiographie

- Vincent AUZAS, *La Commémoration du 11 novembre à Paris, 1919-2012*, thèse de doctorat en histoire contemporaine sous la direction de Bogumil Jewsiewicki et d'Henry Rousso, soutenue le 10 décembre 2013.

- Roland BARTHES, « L'écriture de l'événement », *Communications*, 1968, vol. 12, Mai 68. *La Prise de parole*, p. 108-112.

- François BEDARIDA, Paul RICOEUR, « Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli », *Revue historique*, 2001, vol. 619, p. 731 à 739.

- Alban BENSA, Eric FASSIN, « Les Sciences sociales face à l'événement », in *Terrain* n°38, mars 2002, numéro thématique « Qu'est-ce qu'un événement? » dirigé par Odile Welfelé, p. 5-20. <http://terrain.revues.org/1888>

- Roger CHARTIER, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitude et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009.

- Évelyne COHEN, Pascale GOETSCHER, « Historial et Mémorial : deux lieux de mémoire et d'histoire consacrés au général de Gaulle », *Sociétés & Représentations*, 2008/2 n°26, p. 219-231. <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-219.htm>.

- Alain CORBIN, « Les historiens et la fiction », *Le Débat*, 2011, vol. 165, no. 3, p. 57_61.

- Christian DELACROIX, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « L'Atelier de l'historien », in *La France du temps présent, 1945-2005*, Ouvrage dirigé par Henry Rousso Paris, éditions Belin, 2010, p. 521-575.

- François DOSSE, « Historiciser les traces mémorielles », conférence prononcée à Tallinn, novembre 2005. Disponible sur : <http://crheh.hypotheses.org/195>.

François DOSSE, « Le moment Ricoeur de l'opération historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°69, janvier-mars 2001, p. 137-152.

François DOSSE, « Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, 1998, septembre, p. 5-24.

Georges DUBY, « Ego-Histoire. Première version inédite, mai 1983 », *Le Débat*, 2011, vol. 165, no. 3, p. 101-120.

- Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Seuil, coll. Point histoire, Paris, 1989.

- Patrick GARCIA, « Politique de la mémoire », Conférence prononcée à Tallinn, novembre 2005. Disponible sur : <http://crheh.hypotheses.org/179>.

Patrick GARCIA, « «Les lieux de mémoire" une poétique de la mémoire? », *Espaces Temps*, 2000, vol. n°74-75, p. 122-142.

Patrick GARCIA, « Entendez-vous dans nos communes ? La signification des pratiques mémorielles », *Espaces Temps*, 1995, vol. 59-60-61, p. 157-166.

- Carlo GINZBURG, Carlo PONI, « La Micro-histoire », *Le Débat* n°17 décembre 1981/10, p. 133-136. <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>.

- Pierre NORA, « Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, 2011, vol. 165, no. 3, p. 6-12.

Pierre NORA, « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, 2002, vol. 122, no. 5, p. 24_31.

Pierre NORA, « L'événement monstre », *Communications*, 1972, vol. 18, p. 162-172.

Pierre NORA, « Introduction. » « L'Ère des commémorations », in *Entre mémoire et Histoire - La Problématique des lieux*, p. XVII -XLII + 977-1012, 1984-1992.

Pierre NORA, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, t.I, Paris, Gallimard, 1974.

Pierre NORA, « La loi de la mémoire », *Le Débat*, n°78, janv.-fév. 1994, p.190. Numéro thématique, « Mémoires comparées : lieux, commémoration, patrimoine ». Qui fait suite à la publication des derniers tomes des *Lieux de mémoire*, en 1993.

Pierre NORA, Christian DELPORTE, Isabelle VEYRAT-MASSON, « Entretien avec Pierre Nora : la fièvre médiatique des commémorations », *Le Temps des Médias*, 2005, vol. /2 n°5, p. 191-196.

- Mona OUZOUF, « Récit des romanciers, récits des historiens », *Le Débat*, 2011, vol. 165, no. 3, p. 13-25.

- Louis PINTO, « La doxa intellectuelle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 90, no. 1, p. 95-103.

Louis PINTO, « *Tel Quel*. Au sujet des intellectuels de parodie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, no. 1, p. 66-77.

- Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985.

- Henry ROUSSO, « Analyse de l'histoire. Analyse de l'historien », *Espaces Temps*, 2002, vol. 80-81, p. 126-134.

- Paul VEYNE, « Entretien avec François Flahault, Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer », *L'Homme* n°175-176, « Vérités de la fiction », Éditions de l'EHESS, 2005, p. 233-250. <https://lhomme.revues.org/1927>.

C. Mai 68 et les médias ; études

- Odile AUBOURG, « La presse contaminée. *France-Soir, Le Monde, L'Humanité* et *Le Figaro* face au conflit social », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n°11-13, 1988, pp. 242-251.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_1988_num_11_1_403864.

- Claire BLANDIN, « Le Figaro et le gaullisme en Mai 68 », *Les Empreintes de Mai 68, Médiamorphoses* Hors-série Mai 2008, sous la direction d'André Gattolin et Thierry Lefbèvre, Paris, Armand Colin/Ina, 2008, p. 145-149.

- Christian CHEVANDIER, « Les Photographies de printemps des policiers parisiens », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde édition, 2011, p. 71-88.

- Christian DELPORTE, Denis MARÉCHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveaux mondes éditeurs, 2011. Actes du colloque du mois d'avril 2008.

Christian DELPORTE, « Mai 68, de l'image à l'icône », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 335-353.

- David FAROULT, Hélène FLECKINGER (dir.), « Mai 1968. Tactiques politiques et esthétiques du documentaire », *La Revue documentaire* n°22-23, 2010.
- André GATTOLIN, Thierry LEFBVRE (dir.), « Les Empreintes de Mai 68 », *Médiamorphoses* Hors-série Mai 2008, Ina/Armand Colin, 2008.
- Alexandra GOTTELY, « D'où photographies-tu? Mai 68 et Elie Kagan, le parcours d'un photographe engagé », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 55-70.
- Laurent GERVEREAU, « Les affiches de 'mai 68' », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, vol. n°11-13, p. 160-171.
- Antoine HENNIQUANT, « L'absence de commémoration médiatique? Autour du 10ème anniversaire de Mai 68 », in Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 323-331.

Antoine HENNIQUANT, « Images médiatiques et construction de la mémoire de Mai 68 », Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines/ Université de St-Quentin en Yvelines, mémoire de master 2 sous la direction de Christian Delporte.

- Serge JULY, « Tous les médias sont issus des années soixante », entretien, *MédiaMorphoses* « Les Empreintes de Mai 68 », hors-série 2008, sous la direction d'André Gattolin et Thierry Lefbèvre, Paris, Armand Colin/INA, 2008. p. 89-93.
- Eric LAGNEAU, Sandrine LÉVÊQUE, « Les Journalistes dans la tourment », in Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti, Bernard Pudal, *Mai Juin 1968*, Paris, Les éditions de l'atelier/éditions ouvrières, 2008. p. 357-369.
- Sébastien LAYERLE, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

Sébastien LAYERLE, « En l'autre bord. Filmer les forces d'opposition à Mai 68 », *Le Mouvement Social*, 2008, vol. /2-n°223, p. 7-12.

- Vincent LEMIRE, Yann POTIN, « Les correspondants photographes de *L'Humanité* : un regard différé sur les années 1968 », in *68, Une Histoire collective [1962-1981]*, Paris, La Découverte, 2008. p. 165-172 et le cahier central de photographies.
- « Les photographies des correspondants de «L'Humanité» : des négatifs en quarantaine ? », intervention au colloque *Mai 68 en quarantaine* organisé par l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines à Lyon, les 22, 23 et 24 mai 2008.

<http://colloque-mai68.ens-lsh.fr/spip.php?article76>

- « Un regard différé sur Mai 68. Le legs photographique des correspondants du journal *L'Humanité* », intervention au colloque *Mai 68, le temps de l'histoire* organisé par Antoine de Baecque et Emmanuelle Loyer, à la Bibliothèque publique du Centre Pompidou, le Samedi 16 février 2008 à Paris.

<http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/86FCC0EB5AE23082C12573B5004F0A8E?OpenDocument>

Tout particulièrement :

<http://ssbib.ck.bpi.fr/cgi-bin/bestn?id=&act=15&rec=14&auto=0&nov=1&t0=lemire&i0=1&s0=5&v1=0&v2=0&v3=0&sy=0&ey=0&scr=2&line=3>.

- Vincent LEMIRE, Yann POTIN, « "ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS.» Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) », *Genèses*, 2002, 2002/4, p. 140-162.
- Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « La légende de l'écran noir : l'information à la télévision en mai-juin 1968 », *Réseaux* n°90, juillet août 1998, p. 95-117.
- Marc MARTIN, « La grève de l'ORTF vue à travers la presse hebdomadaire locale », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, vol. 11-13, p. 230-237.
- Antigoni MEMOU, « Photography and Memory: Rethinking May '68 », *Philosophy of photography*, 2011, vol. 2, no. 1, 2011.
- Alain MOINARD, *Les Photographies des événements de Mai 68 dans la presse régionale quotidienne*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Prost et Danièle Tartakowsky, université Paris I, 1986.

D. Imprimerie et ouvriers du Livre

- Bernard BOLLER, *Lutte sociale dans l'industrie graphique (Les imprimeries du groupe Néogravure) (1973-1980)*, mémoire soutenu à l'EHESS en 1981, sous la direction d'Alain Touraine (rapporteurs : J. Julliard et P.H. Chombart de Lauwe).

Patrick CHAUVET, *Un Centenaire historique dans le livre, Syndicat général du livre*, Paris, 1981. (à l'occasion du centenaire de la Fédération Française du Livre).

- Madeleine REBÉRIOUX, *Les Ouvriers du livre et leur fédération. Un centenaire, 1881-1981*, Messidor/Temps Actuel, 1981.
- Michel VOLLE, « L'Imprimerie de labeur 1966 », *Économie et statistique*, 1969, vol. 4, p. 52-58.
- Presse syndicale :

Impact n°144, « Réflexions sur le syndicalisme/Mai 68 » décembre 2008/Janvier-février 2009, FILPAC/CGT, exemplaire transmis par Daniel Légerot.

II. HISTOIRE DE LA PRESSE,

DU JOURNALISME, DES MÉDIAS

A. Histoire de la presse et du journalisme

- Jean-Pierre BACOT, « La naissance du photojournalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », *Réseaux*, 2008, vol. /5 n°151, p. 9-36.

- Jean-Marie CHARON, *La Presse magazine*, éditions La Découverte, collection Repères, Paris, 2008 (1^{ère} édition, 1999).

- Jean-Marie CHARON, « L'éthique des journalistes au XX^{ème} siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 200-210.

Jean-Marie CHARON, « La presse magazine. Un média à part entière ? », *Réseaux*, vol. /1 n°105, 2001, pp. 53-78. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_105_0053.

Jean-Marie CHARON, *Les Medias en France*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003.

- Daniel CORNU, *Ethique de l'information*, PUF Que sais-je ? 1997

Daniel CORNU, *Journalisme et vérité. Pour une éthique de l'information*, Labor et Fides, 1994, réactualisée en 2009.

- Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011.

- Patrick EVENO, *La Presse*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 2010.

Patrick EVENO, « La presse en France depuis la Libération », in de Philippe Mezzasalma (dir.), Benjamin Prémel, Dominique Versavel (collabor.), *La Presse à la Une. De la Gazette à Internet*, Paris, BNF, 2012. p. 124-129.

- Thomas FERENCZI, « L'éthique des journalistes au 19^{ème} siècle », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 190-199. • Thomas FERENCZI, *Le Journalisme*, Paris, PUF, Que sais-je ? 2005.

- Gilles FEYEL, « Aux origines de l'éthique des journalistes. Renaudot et ses premiers discours éditoriaux (1631-1633) », *Le Temps des médias*, 2003/1 n°1, Paris, Nouveau Monde éditions, p. 175-189.

Gilles FEYEL, *La Presse d'information en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999.

Gilles FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre aux limites floues : le magazine », *Réseaux* n°105, 2001, p. 19-51.

http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_105_0019.

Gilles FEYEL, « Presse et publicité en France, XVIII-XIXe », *Revue historique*, 2003, vol. /4 n°628, p. 837-868.

- Jean GUISNEL, « La nouvelle presse : de Hara-Kiri à Libération », p. 600-606, in Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Mai 68, une histoire collective [1962-1981]*, La Découverte, Paris, 2008.

- Nicolas HUBÉ, « "La forme, c'est le fond". La "Une" comme outil marketing de "modernisation" de la presse quotidienne », *Questions de communication* n°17, 2010, p. 253-272.

<http://questionsdecommunication.revues.org/389>.

- Éric LAGNEAU, « L'objectivité sur le fil. La production des faits journalistiques à l'Agence France-Presse », thèse de doctorat, IEP de Paris, 2010. <http://www.sudoc.fr/148389805>.

Résumé : <http://www.histoiredesmedias.com/L-objectivite-sur-le-fil-La.html> ;

<http://figuresmediatiques.hypotheses.org/185>

- Cyril LEMIEUX, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Collection Leçons de choses, Éditions Métailié, 2000.

Cyril LEMIEUX, « Problématiser » in Serge Paugam (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, 2010, p. 27-51.

Cyril LEMIEUX, « Faux débats et faux-fuyants. À propos de la responsabilité des journalistes dans l'élection du 21 avril », dans Christophe Prochasson, Vincent Duclert, Perrine Simon-Nahum (dir.), *Il s'est passé quelque chose : le 21 avril 2002*, Paris, Denoël, 2003, p. 19-41

Cyril LEMIEUX, « Rendre visibles les dangers du nucléaire. Une contribution à la sociologie de la mobilisation », in Bernard Lahire, Claude Rosental (dir.), *La Cognition au prisme des sciences sociales*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2008. p. 131-159.

- Laurent MARTIN, *La Presse écrite en France au XXème siècle*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, Inédit Histoire, 2005.

- Nicolas PELISSIER, « Journalisme et études culturelles : de nouveaux positionnements de la recherche française ? », *Questions de communication*, n°17, 2010. p. 273-290.

<http://questionsdecommunication.revues.org/391>.

- Nathalie SONNAC, « Médias et publicité ou les conséquences d'une interaction entre deux marchés », *Le Temps des médias*, 2006, vol. 6, no. 1, p. 49-58.

Nathalie SONNAC, « L'Économie des magazines », *Réseaux*, 2001, vol. n°105, p. 79-100.

http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_105_0079.

- Karine TAVEAUX GRANDPIERRE, « De la transformation de la presse en industrie

culturelle par la diffusion, », *Communication et langages*, 2001, vol. 130, no. 1, p. 86-99.

- *Abrégé du droit de la presse*, 4ème édition entièrement revue et complétée, coll. Les guides du CFPJ, 1994.

CFPJ, Les Droits et les devoirs du journaliste. Textes essentiels, 1992.

B. Le magazine illustré *Paris-Match*

- Myriam AKOUN, *L'Image des manifestations dans Paris Match de 1949 à 1968*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Antoine Prost et de Danielle Tartakowsky, université Paris 1, 1989.

- Alain CHENU, « Des sentiers de la gloire aux boulevards de la célébrité. Sociologie des couvertures de *Paris Match*, 1949-2005 », *Revue française de sociologie*, 2008, vol. /1 n°49, p. 3-52.

- Jean DURIEUX, Patrick MAHÉ, *Les Dossiers secrets de Paris Match*, Paris, Robert Laffont, 2009.

- Guillaume HANOTEAU, *La Fabuleuse aventure de Paris-Match*, Plon, Paris, 1976.

- Marc MENTRE, « *Paris Match* : le magazine "institution nationale" », *Media Trend*, 22 avril 2009.

<http://www.themediatrend.com/wordpress/?p=799>.

- Nicolas de RABAUDY, *Nos Fabuleuses années Paris Match*, Paris, Scali Document, 2007 (préfacé par Astrid Théron).

- Alain GENESTAR (dir.), *Le XX^{ème} Siècle de Paris Match*, Levallois-Perret : Filipacchi, Paris, 2000 (Philippe Sollers pour le texte sur la décennies 1960-70, p. 133-135).

- « 1949-2009 : presse et photographie. Les mutations du photojournalisme et des magazines illustrés », Colloque international organisé à l'occasion des soixante ans de *Paris Match* par l'UVSQ (Saint-Quentin en Yvelines), MSH Paris XIII Saint-Denis Nord, 29-30 avril 2009.

C. Sources : publications presse consultées

- *Paris Match* (1949-2015) : Toutes les Unes depuis 1949 avec feuilletage ponctuel de numéros ; ceux des années 1960 notamment ; consultation dans leur intégralité des numéros des années 1968, 1978, 1988, 1998, 2008 ainsi que 1973, 1983, 1993 2003, 2013.
- *L'Express*, consultation dans leur intégralité des années 1968, 1978, 1988, 1998, 2008 ainsi que 1973, 1983, 1993 2003, 2013 ; consultation ponctuelle des numéros des années 1960.
- *Le Nouvel Observateur*, consultation dans leur intégralité des années 1968, 1978, 1988, 1998, 2008 ainsi que 1973, 1983, 1993 2003, 2013 ; consultation ponctuelle des numéros des années 1960.
- *Life magazine*, 1968-1973 notamment et n° des années 1960. Consultables sur Google books.
- La presse quotidienne en 1968 : *L'Humanité*, *Le Figaro*, *L'Aurore*, *Le Parisien*, *Combat*, *Minute*...
- La presse magazine de 2008 et ses hors-série : *Le Monde 2*, *L'Humanité*, *L'Humanité dimanche*, *Le Magazine littéraire*, *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, *L'Histoire*, *Historia*, *Images magazine*, ... Quelques quotidiens : *Libération*, *Le Monde*, *L'Humanité*,...
- L'ensemble de la documentation réunie par la Fondation Caron, notamment en presse spécialisée et en presse étrangère, après classement et inventaire de ces éléments.

III. HISTOIRE CULTURELLE, HISTOIRE VISUELLE, CULTURAL STUDIES

- Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, « Les tranchées, barricades de la Grande Guerre ? », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 447-453.
- André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, éditions du Cerf, 1981.
- Laurence BERTRAND-DORLEAC, Christian DELAGE, André GUNTHERT (dir.), « Image et histoire », numéro spécial n°72, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, octobre-décembre 2001.
- Rémy BESSON, Audrey LEBLANC (dir.), « La Part de fiction dans les images documentaires », *Conserveries Mémoires* n°6, 2009/Bulletin de l'IHTP/CNRS n°89. <https://cm.revues.org/331>.
- Luc BOLTANSKI, « La rhétorique de la figure » in Pierre BOURDIEU (dir.), *Un art*

moyen. *Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 174-198.

- Marie-Ève BOUILLON, « Le Marquis de Tombelaine : récit et construction médiatique d'une figure du tourisme au tournant du XX^{ème} siècle », *Photogenic*, Culture visuelle, 19 mars 2011.
- Jean-Claude CARON, « Aux origines du mythe : l'étudiant sur la barricade dans la France romantique (1827-1851) », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 185-196.
- Roger CHARTIER et Henri Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française*, vol. III. Le temps des éditeurs, Paris, Fayard Cercle de la librairie, 1990.
- Pascale GOETSCHER, « Les usages de l'image en histoire », *Vie sociale* n°1, 2005, p. 21-41.

Évelyne COHEN, Pascale GOETSCHER, « La BDIC » Autour d'une rencontre avec Geneviève Dreyfus-Armand, Conservateur général, directrice de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine et du musée (9 janvier 2009), *Sociétés & Représentations*, 2009/1 n° 27, p. 193-203. <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-1-page-193.htm>

• Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Flammarion, coll. Champs histoire, 1995.

Alain CORBIN, Jean-Marie MAYEUR (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Alain CORBIN, « Préface », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 7-30.

- Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France. De la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2003 (édition mise à jour en 2010).
- Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivité*, Paris, Presses du Réel, 2012 (trad.). Édition originale *Objectivity*, New-York, Zone Books, 2007.
- Christian DELAGE, *La Vérité par l'image – de Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.
- Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI (dir.) *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- Lise DEVREUX, Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris, Guide BNF, 2011.
- Régis DURAND, Michel POIVERT et al. (dir.), *L'Évènement – Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Éditions Hazan – Éditions Jeu de Paume, 2007. Catalogue de l'exposition du 16 janvier au 1^{er} avril 2007 au Jeu de Paume, Paris.
- Vincent GOULET, *Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations*, INA Éditions, Bry-sur-Marne, 2010.

Vincent GOULET, Philippe PONET, « Journalistes et sociologues. Retour sur des luttes pour 'écrire le social' », *Questions de communications*, 2009, vol. 16, p. 7-26.

- André GUNTHERT, « Omission impossible », *Études photographiques* n°11, Mai 2002, p. 2-3.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index292.html>.

- André GUNTHERT, « La Lune est pour demain. La promesse des images », in A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS, T. GOLSENNE (dir.), *La Performance des images*, éd. de l'université de Bruxelles, 2010, p. 169-178. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/470>.

André GUNTHERT, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, n° 2, octobre 2011, p. 136-149 Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/2191>.

André GUNTHERT, « Images pieuses », *Atelier des icônes*, Culture visuelle, 19 juin 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/883>.

André GUNTHERT, « Culture populaire, culture involontaire? », *Atelier des icônes*, Culture visuelle, 4 août 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/997>.

André GUNTHERT, Patricia PRUD'HOMME, « Le dinosaure, figure des pouvoirs de la science », *Atelier des icônes*, Culture visuelle, 14 avril 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/518>.

André GUNTHERT, « De la retouche avant la photographie », *Totem*, Culture visuelle, 23 novembre 2009. <http://culturevisuelle.org/totem/213>.

André GUNTHERT, « Métamorphoses de l'évolution. Le récit d'une image », *Atelier des icônes*, Culture visuelle, 8 décembre 2009. <http://culturevisuelle.org/icones/207>.

André GUNTHERT, « L'image partagée. Comment internet a changé l'économie des images », *Études Photographiques* n°24, 2009, p. 182-209. <http://etudesphotographiques.revues.org/2832>.

- Francis HASKELL, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995 (éd. originale, 1993, Yale University).

Francis HASKELL, « Réorientation du goût à Florence et à Paris », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 72, 2001, p. 5-16.

- Richard HOGGART, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Sens commun, 1970. [The Uses of Literacy, Aspects of Working Class Life, Chatto and Windus, 1957].

- Mireille HUCHON, « Petite histoire du mot barricade », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 43-53.

- Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Dominique KALIFA, « L'historiographie française du culturel aujourd'hui », *Histoire*,

économie & société, 2012, vol. 2, p. 61-70.

Dominique KALIFA, Alain VAILLANT, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle », *Le Temps des Médias*, 2004, vol. n°2, p. 197-214.

- Patricia LEGRIS, « L'écriture des programmes d'histoire en France (1944-2010). Sociologie historique de la production d'un instrument d'une politique éducative », Paris I Panthéon Sorbonne, 2010. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00579269/>.

- Cyril LEMIEUX, « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire*

intellectuelle 2007/1 (n° 25), p. 191-212.

<http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-191.htm>.

- Lawrence W. LEVINE, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, La Découverte/Textes à l'appui, 2010 (1988).

- Antoine LITLI, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

- Emmanuelle LOYER, « Introduction. Mai 68 dans le monde. Jeux d'échelles. », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n°6, septembre-décembre 2008.

<http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-3-page-1.htm>.

- Éric MACÉ, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

- Éric MACÉ, Éric MAIGRET (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

- Éric MACÉ, Éric MAIGRET, Hervé GLEVAREC, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

- Louis MARIN, « Préface à L'Instant rêvé Albert Londe », in André Gunthert, *L'Instant rêvé. Albert Londe*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p. 11-19.

Louis MARIN, *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994.

Louis MARIN, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1993.

Louis MARIN, *Opacité de la peinture, essais sur la représentation au Quattrocento* (1989), Paris, Éditions de l'École des Études en Sciences sociales, 2006.

Louis MARIN, « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in Vita Fortunati, ed. *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*. Bologna, Università/Ravenna, Longo Editore, 1992, vol. II, p. 123-130. Repris dans *L'Écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF, 1999, « Collège international de philosophie ». p. 127-136.

En ligne : http://www.louismarin.fr/spip.php?article25&var_recherche=transparence.

- Magdalena MAZARAKI, « Boleslaw Matuszewski : photographe et opérateur de cinéma », 1895 n°44, 2004, p.47-65. <http://1895.revues.org/301>.

Magdalena MAZARAKI, compte-rendu de l'ouvrage Daniel Benda, José Moure, *Le Cinéma naissance d'un art (1895-1920)*, Paris, Flammarion, coll. Champs art, 2008 pour la revue *Études photographiques* n°22, 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/index957.html>.

- Laureline MEIZEL, « Le Trésor artistique de la France. Un cas exemplaire du « livre-specimen » au tournant des années 1870-1880 », *Études photographiques* n°30, décembre 2012.

<https://etudesphotographiques.revues.org/3330>.

- Johann MICHEL, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurrien d'identité narrative aux sciences sociales », *Index de la Revue européenne des sciences sociales (1995-2002)*, XLI-125, 2003. p. 125-142. <http://ress.revues.org/562>.

- Nicholas MIRZOEFF, « What is Visual Culture? », in *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 2009 p. 1-13.

- WJT. MITCHELL, *What do pictures want ? The Lives and Loves images*, Chicago, University Chicago Press, 2004

- Marie-Josée MONDZAIN, *Images, icônes, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2000.

- Patrick PECCATTE, « Pour une diplomatie des images numériques », Du bruit au signal (et inversement), 02/09/2009. <http://blog.tuquoque.com/post/2009/09/02/Pour-une-diplomatique-des-images-num%C3%A9riques>.

- Michel POIVERT, « La tentation d'une photographie d'une histoire », in *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001. p. 336-340

- Claire REVERCHON, Pierre GAUDIN, « Une image renversée : les photographies des barricades de la Commune », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 337-340.

- Ariane, Sarah RICHARDS, *Mai 68 : l'évolution de la mémoire culturelle et des icônes à travers la photographie*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Edward Welch et Catherine Dousteysier-Khoze, soutenue en 2013, Durham University. <http://etheses.dur.ac.uk/6366/>.

- Frédéric ROUSSEAU, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2009.

- Jean-François SIRINELLI, « Le moment 68, un objet pour la World History ? », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, n°6, septembre-décembre 2008.

<http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=06&rub=dossier&item=65>.

Jean-François SIRINELLI, Jean-Pierre RIOUX (dir.), « L'Ombre portée de Mai 68 », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°98, avril-juin 2008.

Jean-François SIRINELLI, *Mai 68. L'Événement Janus*, Paris, Fayard, 2008.

- Danielle TARTAKOWSKY, « 1919-1968_Des barricades? », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 455-467.

Danielle TARTAKOWSKY, « Les Images font-elles encore image? La marche européenne des chômeurs: avril-juin 1997 », *Sociétés & Représentations*, 2001/ 2 n°12, p. 161-174.

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-2-p-161.htm>.

Danielle TARTAKOWSKY, « Images du premier mai dans le peuple et la vie ouvrière : 1919-1939 », *Sociétés & Représentations*, 2000/ 2 n°10, p. 323-336.

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-323.htm>.

- Laurent VERAY, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, 2d. SCEREN, CNDP/CRDP, coll. Patrimoine, 2011.

IV. HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE

A. Histoire de la photographie

- Quentin BAJAC, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Découverte Gallimard, 2010.

- Walter BENJAMIN, « Petite Histoire de la photographie », *Études Photographiques*, 1996, vol. 1.

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

- Nathalie BOULOUCHE, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études Photographiques*, 2007, vol. 21, p. 106-122.

Nathalie BOULOUCHE, « Couleur versus noir et blanc », *Études Photographiques*, 2005, vol. 16, p. 140-151.

Nathalie BOULOUCHE, « Peindre avec le soleil ? Les enjeux du problème de la photographie des couleurs », *Études Photographiques*, 2001, vol. 10, p. 50-75.

Nathalie BOULOUCHE, « Albert Londe positions autochromistes », *Études Photogra-*

phiques, 1999, vol. 6, p. 1-12. <https://etudesphotographiques.revues.org/187>.

- Marta BRAUN, « Aux limites du savoir. 1845-1900 : La photographie et les sciences de l'observation » (chapitre 3) in *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 140-177.

- Anne CARTIER-BRESSON, Françoise PLOYE, *L'Objet photographique*, Arles, Actes Sud, Photo Poche coll., 2012. D'après une exposition à la Maison européenne de la photographie du 20 avril au 19 juin 2011.

Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Marval, Paris, 2007.

- Thierry GERVAIS, « D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859) », *Études photographiques*, n°13, juillet 2003. p. 56-85. <http://etudesphotographiques.revues.org/index347.html>.

- Léon GIMPEL, « Mes grands reportages », *Études photographiques* n°19, décembre 2006, p. 120-139. <http://etudesphotographiques.revues.org/935>.

- Daniel GIRARDIN, Christian PIRKER (dir.), *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles / Lausanne, Actes Sud / musée de l'Élysée, 2008.

- Tom GUNNING, « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie », *Études Photographiques* N°19, 2006, p. 96-119.

<http://etudesphotographiques.revues.org/1322>.

- André GUNTHER, « L'Institution d'une culture photographique. 1847-1861 : une aristocrate de la photographie » (chapitre 2) in *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007. p. 65-101.

André GUNTHER, préface de la publication de la thèse de doctorat soutenue en 1936 et reproduite en fac-similé de Gisèle FREUND, *La photographie en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2011. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/2063>.

André GUNTHER, « "La Rétine du savant". La fonction heuristique de la photographie », *Études photographiques* n°7, Mai 2000, p. 28-48. <http://etudesphotographiques.revues.org/index205.html>.

André GUNTHER, « L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique », *Études photographiques*, n°12, novembre 2002, p. 37-63.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index317.html>.

André GUNTHER, « L'École française et le daguerréotype », *Études photographiques*, n°14, janvier 2004, p. 122-129. <http://etudesphotographiques.revues.org/index378.html>.

André GUNTHER, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999.

Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/blog/4354>.

André GUNTHERT: « L'illusion de la relique. Les malentendus de l'enregistrement photographique », séminaire du 2 février 2012.

Références et supports de cours : <http://culturevisuelle.org/mim/650>.

André GUNTHERT, « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », *Études photographiques* n°5, Novembre 1998.

<http://etudesphotographiques.revues.org/163>.

André GUNTHERT, « Au revoir, Monsieur Pierce », *L'Atelier des icônes*, 12 février 2012.

<http://culturevisuelle.org/icones/2313>.

André GUNTHERT, « Photographie et temporalité, histoire culturelle du temps de pose », *Images Re-vues* n°1, 2008. <http://imagesrevues.revues.org/743>.

André GUNTHERT, « La Révolution de la photographie vient de la conversation », *L'Atelier des icônes*, 14 juillet 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2456>.

André GUNTHERT, « La légende du cheval au galop », *Romantisme* n°105 « L'imaginaire photographique », 1999. p. 23-34.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1999_num_29_105_4346.

André GUNTHERT, « L'inventeur inconnu - Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française », *Études Photographiques* n°26, 2005, p. 6-18.

<http://etudesphotographiques.revues.org/713>.

André GUNTHERT, « L'image conversationnelle. Les Nouveaux usages de la photographie numérique », *Études photographiques*, 31, Printemps 2014.

<http://etudesphotographiques.revues.org/3387>.

André GUNTHERT, *L'Image partagée. La Photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

André GUNTHERT, Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007. Introduction p. 7-9. Disponible sur :

<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/08/27/1039-la-photographie-un-accelereur-du-visuel>.

- Jean KEMPF, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n°105, 2005/3, p. 110-124.

<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm>.

- Olivier LUGON, « L'Esthétique du document. 1890-2000, le réel sous toutes ses formes » (chapitre 7) in *L'Art de la photographie – des origines à nos jours*, André Gunther, Michel Poivert (dir.), Paris, Citadelles et Mazenod, 2007. p. 358-421.

Olivier LUGON, *Le Style documentaire – D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

- Sylvain MARESCA, « Photographes : sociologie d'une profession mal connue », *La*

Vie sociale des images, 30 mars 2010. <http://culturevisuelle.org/viesociale/783>.

- Cécile NEDELEC, *André Jammes, collectionneur et historien de la photographie*, master 2, Lhivic/EHESS, sous la direction d'André Gunthert, 2010. <http://issuu.com/lhivic/docs/nedelec10>.

B. Photographie de presse et photojournalisme

1. Études

- Sur Culture Visuelle, le travail sur la notion d'illustration et usage illustratif, tag « Illustration » : <http://culturevisuelle.org/blog/tag/illustration>.
- *Études photographiques* n°26, novembre 2010, « Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme », consacré au renouveau du photojournalisme.

Études photographiques, n°20, juillet 2007, « La Trame des images. Histoires de l'illustration photographique », consacré aux rapports de la presse avec la photographie (actes de colloque).

Études photographiques n°15, novembre 2004 : ce numéro consacre plusieurs articles à « L'institution du photoreportage ».

- Pierre ALBERT, Gilles FEYEL, « Photographie et Médias. Les mutations de la presse illustrée », in Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1994 (réédition de 2001), p. 358-369.
- Pierre-Jean AMAR, *Le Photojournalisme*, Paris, Nathan/HER, 2000
- Walter BENJAMIN, « Rien contre les illustrés », traduction par André Gunthert, sur L'Atelier des icones, Culture Visuelle, 31 octobre 2009. <http://culturevisuelle.org/icones/22>.
- Joëlle BEURIER, *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007.

Joëlle BEURIER, « L'apprentissage de l'événement. « Le Miroir » et la Grande Guerre », *Études photographiques*, n°20, juin 2007. p. 68-83.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index1162.html>.

- Joëlle BEURIER, KARINE TAVEAUX-GRANDPIERRE (dir.), avec la collaboration de J.P. BACOT et M. MARTIN, *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, PU de Rennes, 2014.
- Christian CAUJOLLE, Mary PANZER, *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, Londres, Chris Boot, 2005.
- Garance CHABERT, « Le Festival Visa pour l'image », *Études photographiques*, n°15,

2004, p. 104-123. <http://etudesphotographiques.revues.org/396>.

- Myriam CHERMETTE, « Donner à voir », *La photographie dans Le Journal : discours, pratiques, usages (1892-1944)*, Thèse de doctorant d'histoire, Université de Saint Quentin en Yvelines, 2009.

Myriam CHERMETTE, « Le succès par l'image. Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », *Études photographiques*, n°20, juin 2007. p. 84-99. <http://etudesphotographiques.revues.org/index922.html>.

Myriam CHERMETTE, « Du *New-York Times* au *Journal*. Le transfert des pratiques photographiques américaines dans la presse quotidienne française », *Le Temps des médias* n°11, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008/2, p. 98-109.

Myriam CHERMETTE, *Le Temps des médias*, 2011/1 (n° 16), compte-rendu de l'ouvrage coordonné par Gianni Haver, *Photo de presse, usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, 2009.

Myriam CHERMETTE, « Transmettre les images à distance. Chronologie culturelle de la téléphotographie dans la presse française », *Études photographiques*, n°29, mai 2012. p. 136-169. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3291.html>.

- Clément CHÉROUX (dir.), *Paparazzi ! Photographes, stars et artistes*, Paris, Flammarion/Centre Pompidou, 2014. Catalogue de l'exposition au Centre G. Pompidou Metz, du 26 février au 9 juin 2014. Commissaire : Clément Chéroux ; commissaires associés : Quentin Bajac et Sam Stourdzé.

- Clément CHÉROUX, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013. Catalogue de l'exposition « Henri Cartier-Bresson », du 12 février au 9 juin 2014, Centre Pompidou, Paris.

Clément CHÉROUX, *Diplopie – L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009.

Clément CHÉROUX, « Le déjà-vu du 11-Septembre Essai d'intericonicité », *Études Photographiques* n° 20, 2007, p. 148-173.

Clément CHÉROUX, « Mythologie du photographe de guerre », in Thérèse BLONDET-BISCH, Laurent GERVEREAU, Robert FRANCK, André GUNTHERT (dir.), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001. p. 306-311.

Clément CHÉROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, Paris, Marval, 2001.

- A.D. COLEMAN, « Robert Capa on D-Day », Photocritic international. A. D. Coleman on Photography and New Technology. Récapitulatif des billets publiés autour de Capa : <http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/major-stories/major-series-2014/robert-cap-a-on-d-day/>.

Et sa revue de presse française, « With Both Barrels », 13 août 2013 :

<http://www.nearbycafe.com/artandphoto/photocritic/2015/08/13/alternate-history-robert-cap-a-on-d-day-27/>.

- Marion FONTAINE, « L'œil intelligent. Le choix des photos politiques dans *Le Nouvel Observateur* », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001/2, p. 307-320.

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_012_0307.

- Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, Coll. Point histoire, 1974.

Gisèle FREUND, *La Photographie en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 2011 ; publication de sa thèse de doctorat soutenue en 1936 en fac-similé.

- Alexie GEERS, « Un magazine pour se faire belle. *Votre Beauté* et l'industrie cosmétique dans les années 1930 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* n°40, 2014. <http://clio.revues.org/12177>.

Alexie GEERS, « D'un corps de classe à un corps de genre. Les stars, modèles de féminité dans *Marie-Claire* », *Études photographiques* n°32, printemps 2015. <http://etudesphotographiques.revues.org/3500>.

Alexie GEERS, « Publicité et contenu éditorial dans la presse féminine », *Appareil des apparences*, 3 novembre 2010. <http://culturevisuelle.org/apparences/2010/11/03/338/>.

- Thierry GERVAIS, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisation, EHESS, 2007. <http://culturevisuelle.org/blog/4356>.

Thierry GERVAIS, « La Photographie au service de l'information visuelle (1843-1914) », in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. p. 851-864. p. 853.

Thierry GERVAIS, « *Le plus grand des photographes de guerre. Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle* », *Études photographiques* n°26, novembre 2010, p. 10-35. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3110.html>.

Thierry GERVAIS, « L'Interview photographique d'Eugène Chevreul : une entreprise journalistique avant-gardiste », in Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, 2009. p. 11-24.

Thierry GERVAIS, « De part et d'autre de la "garde-barrière". Les errances techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal *L'illustration* (1880-1900) », *Études photographiques* n°23, mai 2009, p. 30-50. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index2663.html>.

Thierry GERVAIS, « L'Invention du magazine - La photographie mise en page dans « *La Vie au grand air* » (1898-1914), in *Études Photographiques* n°20, juillet 2007, SFP, Paris. <http://etudesphotographiques.revues.org/index997.html>.

Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.

- André GUNTHERT, *L'Atelier des icônes*, Culture Visuelle, Médias social d'enseignement et de recherches : <http://culturevisuelle.org/icones/tag/illustration>.

André GUNTHERT, « L'illustration ou comment faire de la photographie un signe », *L'Atelier des icônes*, 12 octobre 2010. <http://culturevisuelle.org/icones/1147>.

André GUNTHERT, « Les icônes du photojournalisme, ou la narration visuelle inavouable », in Daniel Dubuisson, Sophie Raux (dir.), *À Perte de vue. Les Nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Presses du Réel, 2013. Disponible sur : <http://culturevisuelle.org/icones/2609>.

André GUNTHERT, « Notes la décontextualisation », L'Atelier des icônes, Culture visuelle, 28 avril 2013. <http://culturevisuelle.org/icones/2720>.

André GUNTHERT, « Quand la photographie illustre l'actualité, la narratologie de l'information », L'Atelier des icônes, *Culture visuelle*, 29 avril 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2371>.

André GUNTHERT, « Le Détail fait-il la photographie ? », L'Atelier des icônes, 7 mars 2010, <http://culturevisuelle.org/icones/447>.

André GUNTHERT, « Iconographie mystère », L'Atelier des icônes, 5 juillet 2012. <http://culturevisuelle.org/icones/2449>.

André GUNTHERT, « Naissance d'une illustration », Totem, 23 janvier 2010.

<http://culturevisuelle.org/totem/383>.

André GUNTHERT, « "Sans retouche", histoire d'un mythe photographique », *Études photographiques* n°22, septembre 2008, p. 56-75.

<http://etudesphotographiques.revues.org/index1004.html>.

André GUNTHERT, « Le Croc du diable, ou le terrorisme illustré », ARHV, mardi 25 novembre 2008. <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/11/25/874-le-croc-du-diable>.

André GUNTHERT et Thierry GERVAIS, « Les Images publiques ont une histoire », *Études Photographiques*, « La Trame des images. Histoire de l'illustration photographique », n°20, juin 2007, p. 2-3. <http://etudesphotographiques.revues.org/index894.html>.

André GUNTHERT, « Rattraper la révolution », L'Atelier des icônes, 21 janvier 2011 – à propos du traitement médiatique de la révolution tunisienne. <http://culturevisuelle.org/icones/1338>.

André GUNTHERT, « "Sans retouche". Histoire d'un mythe photographique », *Études Photographiques* n°22, septembre 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>.

André GUNTHERT, « Usages sociaux de l'image dans la société de l'information », École doctorale, Porquerolles, 2009.

André GUNTHERT, « L'Image parasite. Après le journalisme citoyen », *Études Photographiques* n°20, juin 2007, p. 174-186. <http://etudesphotographiques.revues.org/996>.

André GUNTHERT, « Les photographies de l'EHESS et le "journalisme citoyen" », *Études Photographiques* n°18, mai 2006, p. 120-137. <http://etudesphotographiques.revues.org/939>.

André GUNTHERT, « L'image numérique s'en va-t'en guerre. Les photographies d'Abou

Ghraib », *Études Photographiques* n°15, novembre 2004, p. 124-134.

<http://etudesphotographiques.revues.org/398>.

- Valentina GROSSI, *Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie*, master, Lhivic/EHESS, sous la direction d'André Gunthert ? 2011.

<http://culturevisuelle.org/icones/2022>.

- Juliette HANROT, *La Madone de Bentalha. Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

- Robert HARIMAN et John Louis LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, And Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007. Blog associé : <http://www.nocaptionneeded.com/>.

- Gianni HAVER (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2009.

- Jason E. HILL, Vanessa R. SCHWARTZ, *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, New York, Bloomsbury, 2015.

Jason E. HILL, « De l'efficacité de l'artifice. », *Études photographiques*, n° 26 novembre 2010, p. 51-70. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3111.html>.

- Jean-Luc ISELI, « Maîtriser l'image : du clic à la rotative », in Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2009, p. 261-269.

- Vincent LAVOIE, *Photojournalisme. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.

Vincent LAVOIE, « La rectitude photojournalistique. Codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse », *Études Photographiques*, n° 26, novembre 2010, p. 3-24. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3123.html>.

Vincent LAVOIE, « Le mérite photojournalistique : une incertitude critériologique », *Études Photographiques*, n°20, juin 2007, p. 120-133. <http://etudesphotographiques.revues.org/1192>.

Vincent LAVOIE, *Images premières – Primal images. Mutation d'une icône nationale – Transmutations of a National Icon*, Centre culturel canadien, Paris, collection Esplanade, 2006. Publication liée à une exposition au Centre culturel canadien à Paris du 10 novembre 2004 au 29 janvier 2005 dans le cadre du Mois de la photo à Paris 2004 ; puis au musée McCord, à Montréal du mois de juin 2005 au mois d'août 2006.

Vincent LAVOIE, *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire*, Dazibao, 2001.

Vincent LAVOIE, « Le dernier tabloïd. Image de presse et culture médiatique dans l'œuvre d'Andy Warhol », *Études Photographiques*, n°4, mai 1998. <http://etudesphotographiques.revues.org/160>.

- Yves MICHAUD, « Critiques de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité », *Études Photographiques* n°12, novembre 2002, p. 110-125.

<http://etudesphotographiques.revues.org/321>.

- Gaëlle MOREL, *Le Photoreportage d'auteur – L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Histoire, 2006.

Gaëlle MOREL, « Esthétique de l'auteur - Signes subjectifs ou retrait documentaire », *Études Photographiques* n°20, juin 2007, p. 134-147. <http://etudesphotographiques.revues.org/1202>.

Gaëlle MOREL (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.

Gaëlle MOREL, « La figure de l'auteur L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985) », *Études Photographiques* n°13, juillet 2003, p. 35-55.

<http://etudesphotographiques.revues.org/350>.

Gaëlle MOREL, « Du peuple au populisme. Les couvertures du magazine communiste *Regards* (1932-1939) », *Études photographiques*, n°9, mai 2001, p. 44-63.

<http://etudesphotographiques.revues.org/242>.

- Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études Photographiques* n°22, septembre 2008.

<http://etudesphotographiques.revues.org/1005>.

Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La construction sociale d'un marché : le cas du marché des tirages photographiques », in François Eymard-Duvernay, *L'Économie des conventions, méthodes et résultats*, Paris, La Découverte, 2006.

- Patrick PECCATTE, « Les photos du D-Day de Robert Capa – une autre histoire, de nouvelles interprétations », *Déjà Vu*, 24 juin 2015. <http://dejavu.hypotheses.org/2298>.

- Raynal PELLICER, *La Photographie de presse retouchée*, Paris, La Martinière, 2013.

- Lucía ULANOVSKY, « Entre l'appareil et les rotatives : photoreporters, usages des photos et organes de presse (Argentine, 1969-1984) », thèse de doctorat, sous la direction de Sylvain Maresca (université de Nantes) et Susan Sel (université de Buenos Aires), soutenue le 24 octobre 2014 (jury: Sylvain Maresca, Susan Sel, André Gunthert, Julio Menajovsky).

Carnet de recherches, « Imagen prosaica : apuntes » : <http://culturevisuelle.org/apuntes/>.

- Gilles SAUSSIÉ, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, 2001, n°71, p. 307-331.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2090.

- Vanessa SCHWARTZ, « Grand angle sur la plage. Les origines du paparazzi et le festival de Cannes », *Études Photographiques* n°26, novembre 2010.

<http://etudesphotographiques.revues.org/3119>.

- Cynthia YOUNG (dir.), *The Mexican Suitcase. The Rediscovered Spanish Civil War Negatives of Capa, Chim and Taro*, New York, ICP, New York/Steidl Publishers, Göttingen, 2010.

Version française: *La Valise mexicaine. Capa, Chim, Taro. Les négatifs retrouvés de la guerre civile espagnole*, Arles, Actes Sud, 2011 ; à l'occasion de l'exposition de la présentation aux Rencontres d' Arles (4 juillet-18 septembre 2011) de l'exposition éponyme.

Cynthia YOUNG, *Capa in Color*, New York, International Center of Photography and DelMonico Books / Prestel, 2014. Catalogue de l'exposition « Capa in color », du 31 janvier au 4 mai 2014, ICP, New York. Commissaire : Cynthia Young. <http://www.icp.org/museum/exhibitions/capa-color>.

- Guy WESTWELL, « Accidental Napalm Attack and Hegemonic Visions of America's War in Vietnam », in *Critical Studies in Media Communication*, London, Routledge, 2011, p. 1-17. <http://dx.doi.org/10.1080/15295036.2011.577790>.
- Barbie ZELIZER, *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford University press, 2010.

2. Sources

- National Press Photographers Association : <https://nppa.org/>.
- Sébastien CALVET, Images au quotidien : <http://sebastiencalvet.canalblog.com/>. Puis à partir de 2010 : <http://photoactu.blogs.liberation.fr/>.
- Patrick CHAUVEL, Antoine NOVAT, *Rapporteurs de guerre*, Paris, MK2Doc, 1998, moyen-métrage, 54mn.

Patrick CHAUVEL, *Rapporteur de guerre*, Paris, J'ai lu, 2003. • Olivia COLO, Wilfrid ESTEVE, Mat JACOB, *Photojournalisme à la croisée des chemins*, Paris, Marval, 2005.

- Raymond DEPARDON, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.
- Robert FISK, « The Heroic Myth and the Uncomfortable Truth of War Reporting », *The Guardian*, 3 march 2012.

<http://www.independent.co.uk/voices/commentators/fisk/robert-fisk-the-heroic-myth-and-the-uncomfortable-truth-of-war-reporting-7499735.html>.

- Alain GENESTAR, « Le photojournalisme a besoin d'imagination plus que de lamentations », *Le Monde* du 31 août 2009.
- Michel GUERRIN, *Profession photoreporter – Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, Centre Georges Pompidou/Beaubourg, 1988.
- Alexandre JANVIER, *Les Grands reporters du mythe à la (parfois) triste réalité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Yan MORVAN, *Photojournalisme*, Paris, Victoires Editions, 2000.

- Michel PUECH, « Un patron photographe à l'agence Gamma-Rapho », À l'œil, 25 avril 2010. <http://www.a-l-oeil.info/blog/2010/04/25/un-patron-photographe-a-lagence-gamma-rapho/>.
- « Le grand bain », France Inter, 4 août 2011 ; émission consacrée à « La crise du photojournalisme ». <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-bain-la-crise-du-photojournalisme>.

C. Agences de photographies

1. Études

- Collectif, "Collections parisiennes," Bulletin des conservateurs et des personnels scientifiques de la ville de Paris, 2000, vol. n°5, p. 106 (pages).
- Marie-Ève BOUILLON, « Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont-Saint-Michel à la fin du XIX^{ème} siècle », *Études photographiques* n°30, décembre 2012, p. 155-174. <http://etudesphotographiques.revues.org/index3334.html>.

Marie-Ève BOUILLON, « Utilisation des photographies d'agence dans l'édition touristique : exemple du Mont Saint-Michel. », *Photogenic*, 30 novembre 2011.

<http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/31>.

Marie-Ève BOUILLON, « Tourisme, faïence et industrialisation de l'image photographique : Neurdein frères et la manufacture de Sarreguemines », *Photogenic*, 24 juin 2012. <http://culturevisuelle.org/photogenic/archives/107>.

- Estelle BLASCHKE, « Photography and the Commodification of Images : The Bettmann Archive and Corbis (1924 – 2010) » [*La photographie et l'industrialisation de l'image. Le fonds Bettmann et Corbis (1924-2010)*], thèse de doctorat de l'EHESS, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, 2011.

Estelle BLASCHKE, « Du fonds photographique à la banque d'images. L'exploitation commerciale du visuel via la photographie. Le fonds Bettmann et Corbis », *Études photographiques* n°24, novembre 2009, p. 150-181. <http://etudesphotographiques.revues.org/index2828.html>.

Estelle BLASCHKE, « Corbis, ou la démesure de l'archive », *Post-Photographic Archive, Culture Visuelle*, 22 mars 2010. <http://culturevisuelle.org/postphoto/2010/03/22/corbis-ou-la-demesure-de-larchive-2/>.

- Clara BOUVERESSE, « Le Ransom Center écrit une nouvelle page de l'histoire des archives photographiques », *Transatlantica* n°1, 2013. <http://transatlantica.revues.org/6434>.
- Matthias BRUHN, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit* [L'éco-

nomie de l'image. Gestion et exploitation du visible], Weimar, VDG, 2003.

- Aurore DELIGNY, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 78-103. <http://etudesphotographiques.revues.org/396>.

- Paul FROSCHE, *The Image Factory. Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*, Oxford, Berg 2003.

- Françoise DENOYELLE, *La Lumière de Paris* (t. I, *Le Marché de la photographie, 1919-1939* ; t. II, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*), Paris, L'Harmattan, 1997.

Françoise DENOYELLE, *La Photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, éditions du CNRS, 2003.

- Fanny LAUTISSIER, *Histoire visuelle. Les archives photographiques face aux enjeux de la transition numérique*, Lhivic/EHESS, mémoire de Master 2 sous la direction d'André Gunthert, 2009.

- Anne ROEKENS, « Les Archives photographiques de l'Agence Siphon. Un fonds bien plus complexe qu'il n'y paraît... », *Bulletin du CEGES* n°40 (Centre d'études et de documentation Guerre et Sociétés contemporaines), Juin 2007, Bruxelles, Belgique, p. 37-41.

2. Sources

- Michel PUECH, *À l'œil. Journalisme et photographie*. <http://www.a-l-oeil.info/blog/>.

Sur Mediapart : <http://blogs.mediapart.fr/blog/michel-puech>.

Michel Puech, journaliste, réalise un travail de collecte sur cette période du photojournalisme.

Voir notamment : tag « Sygma » : <http://www.a-l-oeil.info/blog/?s=Sygma>

Et tag « agence de presse » : <http://blogs.mediapart.fr/mot-cle/agence-de-presse> ;

GAMMA

- Jean-Louis GAZIGNAIRE, Hubert HENROTTE (dir.), *Le Monde dans les yeux – Gamma-Sygma l'âge d'or du photojournalisme*, Hachette Littératures, Paris, 2005.

- Michel CABELLIC, Christian PARIS, Geneviève SCHURER, *Gamma. 30 ans de photo-reportage*, Paris, Larousse-Bordas, 1997.

- Gamma/Nikon. *Les Secrets des grandes photos*, Fernand Nathan, 1978. (112 p.)

- Gamma. *Un an de photojournalisme. Un témoignage sur l'actualité à travers une rétrospective de l'année 1980*, Editions Clétrat/Gamma, Paris, 1980. (entre 80 et 100p.)

- Raymond Depardon, *Reporters*, Pari Films, 1981.

- Michel SETBOUN, Sylvie DAUVILLIER, *Génération SIPA. Quarante ans de photojournalisme*, Paris, La Martinière, 2012.

SYGMA

- « Le photojournalisme en danger de mort », entretien de Hubert Henrotte et Guy-Pierre Bennet, *Médias* n°6, septembre 2005.

<http://www.revue-medias.com/Le-photojournalisme-en-danger-de,123.html>

- Stéphanie BISPING, *Sygma. Gros plan : le pouvoir des images*, Düsseldorf, Feymedia/Richter, 2010.
- Michel SETBOUN, Marie COUSIN, *Génération SYGMA. Quarante ans de photojournalisme*, Paris, La Martinière, 2013.

MAGNUM

- Chris BOOT, *Magnum Stories*, Londres, Phaidon. Magnum Histoires, 2005.
- Jean LACOUTURE, William MANCHESTER et Fred RICHTIN, *Magnum, 50 ans de photographies*, cat. exp., Paris, Nathan, 1989 ; réédité par La Martinière, 1995. In *Our Time, the world as seen by Magnum Photographers*, New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1989.
- Kristen LUBBEN (dir.), *Magnum Contact Sheets*, New York, ICP, 2011.
- *Magnum, soixante ans*, Paris, Magnum Photos, 2007.
- Russell MILLER, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*, New York, Grove Press, 1997.
- Fred RITCHIN, *Magnum Photos*, collection Photo Poche, Nathan, 1997 ; réed. Arles, Actes Sud, 2007.

D. Gilles Caron**1. Études**

- Claude COOKMAN, « Gilles Caron and the May 1968 Rebellion in Paris », in *History of Photography*, volume 31, Autumn 2007 (volume 3), Editions Routledge. p. 239-259.

Claude COOKMAN, « Gilles Caron's coverage of the Crisis in Biafra », *Visual Communications Division*, AEJMC midwinter convention, Feb. 22, 2007 (publiée ensuite in *Visual Communication Quarterly*, Winter 2008).

- Gaëlle MOREL, « Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960 ? », *La Revue de l'art* n°175/2012-1 « Photographies », Paris, Éditions Ophrys, p. 59-66.

- Michel POIVERT, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*, Paris, Photosynthèses, 2013. Exposition au musée de L'Élysée à Lausanne, du 30 janvier au 12 mai 2013.

- Éditions des Cahiers de la Fondation Caron en partenariat avec les éditions Filigranes et la Fondation Bru. Le n°1, dirigé par Michel Poivert et publié en juin 2015, a été consacré à la couleur.

<http://www.filigranes.com/livre/les-cahiers-de-la-fondation-gilles-caron/>.

- Colloque consacré à Gilles Caron, le 3 juillet 2009, organisé à l'INHA par Michel Poivert. Archives sonores en ligne : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/1877/home.asp>

Présentation du colloque : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2009/12/19/354-colloque-en-ligne-gilles-caron-photographe>

Programme : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=3&id=96&lang=fr>

Billet SFP : <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2009/06/29/326-colloque-gilles-caron-retour-vers-le-futur>

- Colloque « Quelle histoire pour le photojournalisme ? », organisé par Michel Poivert et Clara Bouveresse, en partenariat avec la Fondation Caron à l'occasion de l'exposition au Jeu de Paume/château de Tours, le 18 octobre 2014 au Jeu de Paume, Paris. <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2290>.

- Table ronde « La Couleur de l'histoire : photoreportage en couleur, esthétique et éthique », organisée par Michel Poivert, la Fondation Caron et la Fondation Bru, 6 juin 2015, Palazzetto Bru-Zane, Venise.

2. Sources

- Fondation Gilles Caron : <http://www.fondationgillescaron.org/>.

Notamment une bibliographie détaillée qui reprend toutes les mentions du travail de Gilles Caron dans les publications : <http://www.fondationgillescaron.org/bibliographie/index.html>.

Scrapbook Gilles Caron, Lienart, Montreuil-sous-bois, 2012 (publié par la Fondation).

Gilles Caron. *J'ai voulu voir. Lettres d'Algérie*, Paris, Calman-Levy, 2012 (publié par la Fondation).

- Hervé GUIBERT *La Photo inéluctablement, recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Paris, Gallimard, 1999. Article pour la rubrique Photo du quotidien *Le Monde* en 1978. p. 62-65.

- « Gilles Caron reportages », BNF, département des Estampes et de la Photographie (ISBN 2-7177-1423-5). Fascicule édité à l'occasion de l'exposition de photographies de Gilles Caron à la Galerie Louvois du 2 mai au 3 juin 1978 ; 6 feuillets typographiés à la machine, sans image.

Entretiens.

- Jean-Claude GAUTRAND, « Gilles Caron. Un témoin de choc. », *Photo Tribune*, juin 1969, p. 5-14. Avec enregistrement sonore. Archives Fondation Gilles Caron.
- Jean-Pierre ÉZAN, « Gilles Caron. À côté de moi, un type est tombé mort les mains dans les poches ! », *Zoom* n°2, mars-avril 1970, p. 112-127.

Anonyme, « Le numéro un du reportage français, Gilles Caron », *Photo* n°32, mai 1970.

Publications/Livres (ordre chronologique)

- Philippe LABRO, *Les Barricades de mai*. Photographies de l'agence Gamma (Jean-Pierre Bonnotte, Henri Bureau, Gilles Caron, Jean Lattès). Paris, Editions Solar, 1968.
- *Mort du Biafra*, Paris, Éditions Solar, 1968. Photographies de Gilles Caron. Présentation par Floris de Bonneville.
- *Trois ans d'actualité photographiés par cinq grands reporters de l'agence Gamma. Henri Bureau, Gilles Caron, Raymond Depardon, Christian Simonpiétri, Hugues Vassal*, Catalogue de l'exposition Nikon, Paris, 1970.
- *Gilles Caron reporter*, Paris, Éditions du Chêne, 1977. Texte de Raymond Depardon.
- Patrick POIVRE D'ARVOR, *Mai 68, mai 78*. Avec des photographies de l'agence Gamma, en particulier de Gilles Caron. Paris, Editions Seghers, 1978.
- *Sous les pavés la plage, Mai 68 vue par Gilles Caron*. Textes de Jean-François Bizot, Daniel Cohn-Bendit, Jean Daniel, Raymond Depardon, Michel Jobert, Bernard Kouchner, Philippe Labro, Jacques Lanzmann, Louis Malle, Gérard Manset, Marie-France Pisier, Paco Rabanne, Françoise Sagan, Alain Touraine, Michel Tournier, Anne Wiazemsky, présenté par François et Max Armanet, Yves Bigot et Contact Press Images, Paris, Editions La Sirène, 1993.
- *Gilles Caron*, Photo Poche n° 73, Arles, Actes Sud, 1998.
- *Paroles de Mai*. Paroles rassemblées par Michel Piquemal, photographies Gilles Caron et Jo Schnapp, sérigraphies de Gérard Fromager, affiches de l'atelier populaire des Beaux Arts. Paris, Editions Albin Michel, 1998.
- Dominique LACOUT *Mai 68, le journal*, Paris, Editions Calmann Levy, 1998.
- *Plutôt la vie*, Arles, Éditions Actes Sud-La Manufacture des Œillets, 1998. Catalogue de l'exposition Gilles Caron à la Manufacture des Œillets d'Ivry sur Seine.
- *Gilles Caron pour la liberté de la presse* n°21 Reporters Sans Frontières, Paris, Éditions RSF, 2006. Textes de Bernard Kouchner, Robert Pledge, Patrick Poivre d'Arvor.
- *Mai 68 Gilles Caron*, Paris, Editions Copyright, 2008. Coffret de 21 photos sur Mai 68 présenté avec le film de Jean-Luc Godard *La Chinoise*.

Expositions

[d'après le site de la fondation]

- *Trois ans d'actualité photographiés par cinq grands reporters de l'agence Gamma*, Henri Bureau, Gilles Caron, Raymond Depardon, Christian Simonpiétri, Hugues Vassal. Galerie Nikon. Paris. 1970.
- *Photo-journalisme*, fondation nationale de la photographie – festival d'automne de Paris. Musée Galliera, 4 novembre au 5 décembre 1977.
- *Gilles Caron reportages*, Réalisée par Jean-Claude Lemagny. Petite Galerie de la Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la photographie, du 2 mai au 3 juin 1978. Paris. Catalogue de six feuillets typographié à la machine, sans image.
- *Hommage à Gilles Caron. Rétrospective* organisée par Charles-Henri Favrod. Musée de l'Élysée. Lausanne. Suisse. 1990.
- Exposition des photos de mai 68 numérisées et colorisées par l'artiste vidéaste François Pain présentées aux côtés des tirages originaux, Fnac, Paris, 1993.
- *Gilles Caron 1969*. Exposition présentée par Robert Pledge aux 25^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 1994.
- *Plutôt la vie*. Exposition conçue par Robert Pledge. Manufacture des Œillets. Ivry sur Seine, 1998.
- *Gilles Caron, mai 68*. Exposition à la Galerie Carla Sozzani, Milan, Italie, 1998.
- *Chant-Contrechant : Gilles Caron-Don McCullin 1967-1970*, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, 2006.
- *Mai 68 au jour le jour*, Bruno Barbey, Gilles Caron, Jean Dieuzaide, Base sous-marine de Bordeaux, 2008.
- *Gilles Caron. Mai 68*. Promenades photographiques de Vendôme, 2008.
- Galerie Marlat à Paris « Irlande 1969 », du 23 juin au 4 octobre 2009.
- « Gilles Caron. Le conflit intérieur », exposition conçue par Michel Poivert, Musée de L'Élysée de Lausanne, du 30 janvier au 12 mai 2013. Puis au musée de la photographie, Charleroi, Belgique, du 25 janvier au 18 mai 2014. Puis au Jeu de Paume, Château de Tours, du 21 juin au 2 novembre 2014 (...).

Documentaires

- Séverine LATHUILLIÈRE, *Gilles Caron, le conflit intérieur*, documentaire produit par Naïa Productions La Fondation Gilles Caron et Le Musée de L'Élysée d'après l'exposition et les textes de Michel Poivert, DVD édité aux Éditions Montparnasse, 41 mn, 2015. Trailer : <http://vimeo.com/58093896>.
- Sam CARO, « Enquête d'art : étudiant pourchassé par un CRS, rue du Vieux Colombier. Paris. Nuit du 6 mai 1968 », de Gilles Caron ». Documentaire de 26 mn, 2007. Diffusion notamment le dimanche 21 avril 2013 à 05h33 sur France 5.
- Johann FEINDT, *Un reporter a disparu*. Film documentaire de 59 minutes sur les cor-

respondants de guerre, Arte, 2003.

(cf. présentation à Lussas : http://www.lussasdoc.org/film-un_reporter_a_disparu-1,18016.html).

V. PUBLICATIONS ET MANIFESTATIONS CULTURELLES AUTOUR DE MAI 68

A. Livres de photographies, images

- *Les Barricades de mai*, photographies de l'agence Gamma, présentation de Philippe Labro, éditions Solar, 1968 [annoncé dans *Combat*, numéro du 18 juin 1968].
 - « Mai 68 », *Liaisons, le magazine de la Préfecture de police*, numéro Hors-Série, Paris, La Documentation française, mai 2008.
 - *Mai 68*, Denoël, Paris, 2008 [préface de Daniel Cohn-Bendit]
 - Bruno BARBEY, *Mai 68 ou L'imagination au pouvoir : trente-huit photographies de Bruno Barbey, deux cent soixante-dix-huit affiche*, Paris, La Différence, 1998.
- Bruno BARBEY, *68*, éditions Cajasol / obra social et Creaphis, Madrid, 2008 (catalogue de l'exposition au service culturel de l'ambassade de France à Madrid).
- Janine CASEVECCHIE, *Mai 68 en photos*, collection Roger-Viollet, éditions du Chêne, Hachette Livre, Paris, 2008.
 - Laurent CHOLLET, *Mai 1968. La révolte en images*, Paris, Hors Collection, 2007.
 - Raymond DEPARDON, *1968 – Une année autour du monde*, Points, Paris, 2008
 - Serge JULY, Jean-Louis MARZORATI, *La France en 1968*, Hoëbeke-AFP, Paris, 2007 (photographies de l'AFP).
 - Elie KAGAN, *Mai 68 d'un photographe*, préface de Daniel Bensaïd, éditions du Layeur / BDIC, Paris, 2008. Étude iconographique d'Alexandra Gottely et Laure Lacroix, responsables du fonds Élie Kagan.
 - Patrick MAHÉ (dir.), *68, Nos années choc*, Paris, Plon, 2008.
 - Patrick POIVRE D'ARVOR, *Mai 68 Mai 78*, photographies Agence Gamma, Paris, Seghers, 1978.
 - Göksin SIPAHIOGLU, *Photographe*, Paris, Éditions de l'œil/MEP, 2008.
- Göksin SIPAHIOGLU, *Mai 68. L'histoire en photos*, Paris, Scali, 2008.

- Jean VIGREUX (historien), Gorges AZENSTARCK (photographe), *Mai 1968, un mois très occupé*, IHS-CGT, Cultures et Diffusion, Paris, 2008. [Exposition de photographies du 25 mai au 28 juin 2008 – proposée par Marc Antoine Vinardy, Centre d’animation Jean Verdier, Paris 10^{ème}].

B. Expositions (sélection)

- *Les Années 68. Un monde en mouvement. Nouveaux regards sur une histoire plurielle (1962-1981)*, BDIC, exposition virtuelle. Commissaires : Caroline Apostopoulos, Robi Morder. <http://www.bdic.fr/expositions/mai68/>.
- *Esprit de Mai 68*, BNF, du 11 juillet au 7 septembre 2008. Commissaire : Frédéric Manfrin, aidé d’Annie Gay. <http://expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>.
- *Mai 68 – Instantanés d’Humanité*, Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Bobigny. du 22 mai au 27 octobre 2008. Commissaires, conception scientifique : Guillaume Nahon, Sylvie Zaidman et Laure Boyer. Crédits photographiques : Georges Azenstarck, Maurice Cantacuzène, Serge Gautier, Jacques Maris, Mémoires d’Humanité, Robert Robolo, Michel Smolianoff, Tayan, Jean Texier.

C. Filmographie (sélection)

- Bernardo BERTOLUCCI, *Les Innocents [The Dreamers]*, Arte video, 2004. Série Mai 68 Télérama, 5/7
- Sergei M. EISENSTEIN, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925, Bach Films, Les chefs-d’œuvre du cinéma russe, DVD.
- Sergei M. EISENSTEIN, *La Grève*, 1925, Bach Films, Les chefs-d’œuvre du cinéma russe, DVD
- Milos FORMAN, *Au feu, les pompiers (1967)*, DVD MK 2, 2004. Série Mai 68 Télérama, 2/7
- Gébé, Jacques DOILLON, *L’An 01 (1972)*, DVD MK 2, 2008. Série Mai 68 Télérama, 4/7
- Philippe GARREL, *Les Amants réguliers (2005)*, DVD MK 2, 2006. Série Mai 68 Télérama, 7/7
- Romain GOUPIL, *Mourir à 30 ans*, DVD, MK 2, Paris, 1982

- *Mai 68 – Les images de la télévision*, DVD, INA, Paris, 2008
 - Jacques KRIER, Marcel TRILLAT, Paul CEBAN et un collectif de grévistes chez Dausault, *Ciné-Archives, Mai 68, Un monde en luttés*. Supplément au numéro spécial de *L'Humanité* de mai 2008
 - Louis MALLE, *Milou en mai* (1989), DVD Arte video France, 2005. Série Mai 68 Télérama, 1/7.
 - Chris MARKER, *Le Fond de l'air est rouge*, 1989, DVD Arte vidéo.
- Chris MARKER, Pierre LHOMME, *Le Joli Mai*, 1963, Potemkine films (2h16).
- Chris MARKER, *L'Héritage de la chouette, épisode 3 : Démocratie ou la cité des songes*, 1989, 26'.
- Ciné-tracts*, 1968. Collectifs et anonymes (de 1 à 3 mn), mai-juin 1968.
- 11 juin 1968*, 1970, 20', collectif de cinéastes et travailleurs de Sochaux.
- Classe de lutte*, 1969, 37', du Groupe Medvedkine de Besançon.
- Ces titres : « Cinéma de notre temps : Je est à nous, chronique d'un geste collectif. Chris Marker et les groupes Medvedkine, 2013, 70', programme proposé par Sébastien Juy, Beaubourg, 17 novembre 2013.
- Jean-Pierre MOCKY, *Solo* (1970), DVD Pathé distribution, 2008. Série Mai 68 Télérama, 6/7
 - Gillo PONTECORVO, *La Bataille d'Alger*, 1966, Éditions Cannes Classics DVD.
 - Alain TANNER, *La Salamandre* (1971), DVD Éditions Montparnasse, 2006. Série Mai 68 Télérama, 3/7

D. Récits : romans, BD, essais, témoignages

- Françoise ARMANET, *Enragé*, Denoël, coll. Pocket, Paris, 2003
- Étienne DAVODEAU, *Les Mauvaises gens – Une histoire de militants*, Delcourt, Paris, 2005
- Chansons de Dominique GRANGE mises en images par TARDI, *1968-2008... n'effacez pas nos traces*, Casterman, Paris, 2008
- Christine FAURÉ, *Mai 68, jour et Nuit*, Paris, Découvertes Gallimard Histoire, 1998 (nouvelle édition en 2008).
- Maurice GRIMAUD, « Mai 1968, vingt ans après. L'état face à la crise », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1988, vol. 11-13, p. 66-73.

- Jacques GUILHAUMOU, « Mémoires d'un étudiant en mai 1968 : le flux des manifestations et le protagoniste de l'événement », *Le Mouvement social*, 2010, vol. 233, no. 4, p. 165-181.
- Hervé HAMON, Patrick ROTMAN, *Génération tome 1. Les Années de rêve* Paris, Le Seuil, 1987 ; *Génération tome 2. Les Années de poudre*, 1988.
- Jean-Bernard POUY, *Mes Soixante huitres*, Folies d'encre, Paris, 2008
- WOLINSKI, CABU, GÉBÉ, SINÉ, CAVANNA, *Mai 68*, Michel Laffont, Paris 2008. Préface de Daniel Cohn-Bendit.

SOMMAIRE DÉTAILLÉ

Sommaire.....	3
Remerciements.....	5
Résumé.....	7
Introduction.....	9

PARTIE 1

HISTOIRE CULTURELLE, IMAGES DE MAI 68 et PHOTOJOURNALISME..21

Chapitre 1

Construction de l'objectivité (photo)journalistique et histoire culturelle...22

A. La presse d'information : objectivité et déontologie professionnelle	22
1. La prégnance d'un récit professionnel.....	22
2. La Déontologie.....	23
3. Série de lois pour baliser les droits et les devoirs des journalistes.....	25
4. L'objectivité journalistique : s'inspirer du nouvel idéal épistémique du XIX ^{ème} siècle.....	27
5. La photographie, document au service de l'objectivité journalistique....	29
B. Construction culturelle et histoire de la photographie.....	30
1. « cadres interprétatifs » et processus historiques : lecture de la photographie comme phénomène objectif.....	30
a. La construction de l'objectivité scientifique.....	31
b. L'attribution de l'authenticité à la photographie.....	35
2. Une lente domestication du médium photographique en presse : étapes et audaces éditoriales.....	41
3. Histoire culturelle versus redite des récits professionnels	45
C. Revendiquer une place structurelle de l'image photographique dans les publications presse.....	52

1. Renouveau historiographique sur la presse.....	52
a. Approche culturelle du journalisme.....	52
b. L'image reste le parent pauvre de l'histoire de la presse.....	55
2. Histoire de la photographie de presse : une narration parallèle, reléguée et fragmentaire.....	57
3. Le photojournalisme de la seconde moitié du XXème.....	71
a. Le poids du récit professionnel.....	71
b. Le bannissement de la retouche : l'authenticité de l'image photographique au service de la déontologie professionnelle.....	74

Chapitre 2.

Le Cas exemplaire de Mai 68 en France..... 80

A. Mai 68 : rupture et héritage ?.....	83
1. L'importance des événements de Mai 68 : une rupture historique ?.....	83
2. La « querelle des interprétations».....	87
a. Une vulgate dominante pour histoire : les lieux communs de Mai 68..	87
b. 2008 : réaffirmer Mai 68 comme objet historique.....	91
3. Le Poids historiographique des commémorations et l'univers médiatique ⁹⁴	
a. Des événement « plus commémorés qu'historicisés » qui posent la question de l'histoire.....	95
b. Un trop plein de mémoire associé à l'espace médiatique : la borne du vingtième anniversaire.....	98
4. Médiatisations et/ou images médiatiques de Mai 68.....	103
B. Renouveau du photojournalisme en France : Mai 68 et la réactualisation des grands mythes de la profession.....	108
1. « Paris, capitale du photojournalisme » au tournant des années 1960-1970.....	108

2. Mai 68 : l'incarnation des mythes porteurs de la profession.....	110
a. Mai 68, un conflit sur le sol français.....	111
b. La figure mythique du photoreporter de guerre.....	112
c. Une nouvelle génération de photographes.....	121
d. Les Icônes de Mai 68.....	124
3. La réaffirmation du document photographique à la fin des années 1960.....	129

Chapitre 3.

Questions méthodologiques et sources. Matérialité des images photographiques. Fonds consultés.....135

A. La presse au printemps 1968 : l'affirmation des « news à la française »	137
1. La presse quotidienne en 1968.....	137
2. Trois magazines d'actualité aux habitudes éditoriales différentes en 1968..	140
3. Suprématie de Paris-Match.....	147
B. Questions méthodologiques.....	151
1. Feuilletage des publications et témoignages de professionnels.....	151
a. Feuilletage et conservation de la presse.....	151
b. Témoignages professionnels.....	157
c. Les entretiens et enquêtes anthropologiques.....	160
2. L'objet photographique : la matérialité des images comme marqueur historique	163
3. L'histoire mal connue des agences de photographies au XX ^{ème} siècle....	166
a. Avant les années 1960.....	166
b. Au tournant de 1960 et 1970 : les trois A : Gamma, Sipa, Sygma...	172

C. Conditions de consultation de certains fonds photographiques Mai 68, matériel consulté et entretiens.....	176
1. Fonds d'agences ou de photographes.....	176
a. Fonds des agences Sygma, Apis, Reporters Associés et Gamma, exploités par Corbis.....	176
b. Fonds de l'agence Sipa Press.....	183
• Une agence de photographies en activité.....	183
• Visite rapide des archives.....	185
• Accès aux fonds et matériel consulté.....	186
• Le fonds Mai 68 de Göksin Sipahioglu.....	192
c. Fondation Gilles Caron 196	
d. Fonds de la photographe et théoricienne de la photographie Gisèle Freund (1908-2000), conservé à l'IMEC de Caen.....	198
• Matériel consulté.....	200
• Importance de la bibliothèque de Gisèle Freund pour l'histoire de la photographie.....	200
• Conservation, patrimonialisation et exploitation de la photographie.....	201
• Photographe de presse : corps de métier et documents professionnels...	203
2. Fonds iconographiques de magazine.....	204
a. La photothèque de Paris Match.....	204
• L'organisation de la photothèque de Paris Match : indexation et bases de données.....	205
• Fonds Mai 68 et editing des images.....	207
b. Le Nouvel observateur et L'Express.....	210
3. Fonds d'institutions : le fonds iconographique du Général de Gaulle aux Archives Nationales.....	212
a. Photographies et portraits d'agences	212
b. Photographies du service interne de l'Élysée	213

PARTIE 2
LE PHOTOJOURNALISME COMME ÉLABORATION DU RÉCIT DE
L'HISTOIRE DE MAI 68 EN 1968.....219

Chapitre 4.

Les agences de photographies, acteurs du récit médiatique224

A. L'organisation ou structure de l'agence Sygma et son fonctionnement ..	226
1. La prise de vue : les photographes.....	230
2. La rédaction : rédacteurs et éditeurs photo.....	236
a. L'équipe de rédaction et les choix de reportages.....	236
b. Le rôle des éditeurs photo : la sélection des images diffusées.....	239
c. La rédaction des textes : mettre en récit ; répondre à une demande des rédactions presse.....	241
3. La vente et la diffusion des images : vendeurs, service export et iconographes.....	249
4. Services techniques.....	256
5. L'indexation : manuelle puis informatique.....	256
B. Le classement du fonds Sygma : commercialiser des photographies	261
1. Le noir et blanc argentique : un classement numérique constant et stable.....	262
2. La couleur : prédominance de la diapositive et hésitations dans le classement.....	264
a. Un conditionnement pratique pour la diffusion mais contraignant pour sa gestion.....	264
b. Des « points rouges » pour l'editing.....	272
c. Plusieurs classements successifs : thématique ou numérique.....	275
d. Fin des années 1980 : film couleur négatif.....	277
3. Constituer un fonds à exploiter : reproduire ou récupérer des images	

pour la vente.....	277
4. L'exploitation du fonds Sygma par Corbis et sa réorganisation.....	283
a. Rachat de Sygma par Corbis : état du fonds.....	283
b. Un nouvel editing du fonds.....	284
• D'éditeur d'agence à éditeur d'archives.....	285
• Un editing résultat de contraintes multiples.....	285
• Éditer les images mises en vente sur le site de Corbis.....	288
c. Purger les points rouges et réorganiser le fonds couleur.....	289
d. Un reclassement du fonds par photographe et, de facto, numérique..	292
e. Classement par auteur : les contrats d'exploitation individuels par photographe.....	293
f. La conservation de ces fonds à Garnay.....	297
C. L'écriture de Mai 68 par les fonds photographiques d'agences : sélections successives de l'image.....	300
1. La prise de vue.....	301
a. Une archive photojournalistique couleur de Mai 68.....	303
b. Une lecture uniformisée des événements : tous aux mêmes endroits.	309
c. Un style d'image médiatique.....	315
2. Le choix de l'image : le rôle de l'éditeur, du rédacteur et du vendeur....	320
a. L'éditeur	320
b. L'éditeur d'archive n'est pas historien, exemple dans le fonds Sipa...	325
c. Le rédacteur.....	327
d. Le vendeur	327

Chapitre 5.

Le magazine comme écriture de l'histoire : revendication documentaire versus usage illustratif de la photographie.....335

A. Élaboration d'un récit médiatique : des images pour raconter l'histoire.....336

1. L'image photographique est un élément graphique.....336

2. La photographie en presse support de narration.....342

a. De l'actualité à la rétrospective : traitement des événements par PM n°996 à 1000.....342

b. Deux narrations médiatiques d'un même événement : l'exemple de la manifestation du 13 mai.....346

c. L'usage illustratif de la photographie : l'exemple de la mèche de de Gaulle.....348

d. La succession des pages et l'élaboration de structures visuelles narratives.....353

e. La succession des reportages et la forme magazine : l'histoire d'une reconquête359

3. La narratologie de l'information363

a. Le choix de récit : le spectacle d'une révolte étudiante364

b. La « bonne photographie » : l'exemple du premier usage de la photographie « l'étudiant pourchassé » de Gilles Caron.....367

c. Qualification chorale des événements et objectivation du récit médiatique par l'image.....369

B. La collision des événements de Mai 68 avec leur médiatisation photojournalistique : l'histoire par le magazine.....373

1. La presse magazine à l'épreuve de Mai 68 : les grèves dans les imprimeries.....373

a. Les habitudes éditoriales bouleversées.....374

b. Grève à la Néogravure/Chaix-Desfossés, succursale d'Issy-les-Moulineaux, imprimerie du groupe presse Prouvost378

2. Paris Match n°998 du 15 juin 1968 : convertir la contrainte technique en atout éditorial	381
a. La forme du numéro spécial.....	381
b. Le principe de la rétrospective.....	386
3. Mai 68 en noir et blanc ou la couleur de l'Histoire.....	388
a. La Maquette de Une	388
b. Une photographie noir et blanc en couverture	391
c. Reléguer Mai 68 à l'Histoire par la forme magazine	398

Chapitre 6.

Les images célèbres de Mai 68 : des images pour l'Histoire ou par l'Histoire ?.....402

A. Publications des images célèbres de Mai 68 en 1968.....	404
1. L'absence « d'icône » de la « nuit des barricades ».....	404
2. Trois images célèbres de Mai 68 en 2008.....	410
3. La jeune fille au drapeau vietnamien, 13 mai 1968, Paris, par Jean-Pierre Rey.....	413
a. Un événement symbolique : la première manifestation unitaire du 13 mai	413
b. Publications et usages dans la presse magazine française d'actualité en 1968.....	414
4. Daniel Cohn-Bendit face à un CRS, 6 mai 1968, Paris, par Gilles Caron..	419
B. Analyses et théories : pour une approche culturaliste des icônes.....	426
1. L'histoire de l'art appliquée aux chefs d'œuvre du photojournalisme.....	427
2. De l'histoire de la presse à l'histoire des médias.....	432
3. Sciences de l'information et de la communication : théories des images médiatiques.....	435

a. R. Hariman et J.L. Lucaites : « No Caption needed », « pas besoin de légende », 2007.....	435
b. Barbie Zelizer : « About to die images », « sur le point de mourir », 2010.....	435
• Un trope visuel.....	435
• Défini par 5 caractéristiques.....	436
• Typologie : 3 catégories de « about to die images ».....	438
• Du « As is » au « As if » qui implique la contribution du récepteur.....	439
c. Bilan de ces deux propositions théoriques.....	440
4. Démarche historique et approche culturaliste des images médiatiques : André Gunthert, pour un Atelier des icônes (2009 - 2014)	442
a. Démarche historique : matérialité de l'image et quotidien d'une pratique.....	443
b. Approche culturaliste du photojournalisme.....	444
C. Circulations postérieures de ces images.....	447
1. Devenir La Marianne de Mai 68.....	447
a. 1978 : Marianne révolutionnaire ou Marianne légaliste?.....	448
b. 1988 : sans drapeau ni référent historique et par la verbalisation de la citation, le surnom de La Marianne de Mai 68.....	454
c. 1988-98 : La Marianne révolutionnaire était une aristocrate.....	458
d. 2008 : Paris-Match a fait (chuter) la Marianne de Mai 68.....	462
2. « L'Étudiant pourchassé » par Gilles Caron.....	468
a. Une photographie qui circule dès mai 1968.....	468
b. La valorisation de l'image par la profession.....	469
• L'anecdote du photographié, Thierry Verret.....	469
• La photographie : un instantané exemplaire.....	470
• Gilles Caron, photographe de Mai 68.....	473

PARTIE 3

«COMMÉMORER MAI 68». LA CONSTRUCTION CULTURELLE DES ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES PAR LE PHOTOJOURNALISME.....481

Chapitre 7.

La valorisation culturelle du photojournalisme pour histoire : Gilles Caron «LE photographe de Mai 68 ».....482

A. Le discours professionnel confronté aux publications d'époque.....	485
1. Gilles Caron : une couverture remarquable des évènements de Mai 68.....	485
2. La vulgate professionnelle démentie par les occurrences éditoriales..	488
B. Du discours professionnel à l'histoire de la photographie.....	494
1. 1967-1970 : Gilles Caron, un photojournaliste reconnu par ses pairs....	494
2. La Promotion culturelle de l'agence Gamma.....	504
a. 1977 : Célébrer les dix ans de Gamma.....	504
b. 1978 : Célébrer les dix ans de Mai 68.....	506
c. L'institutionnalisation du médium photographique en France à la fin des années 1970.....	511
3. 1987-1988 : la fixation du récit dans l'histoire par la réaffirmation du document photojournalistique.....	518
a. De la presse spécialisée à la presse générale.....	518
b. La cristallisation du récit dans l'histoire du photojournalisme.....	522
C. Le rituel médiatique des anniversaires : l'image de Mai 68 ou l'histoire culturelle à l'œuvre.....	526
1. Processus culturel et objectivation du récit (1990-2008) : Caron, l'image de Mai 68.....	526
a. Institutionnalisation de Gilles Caron au cours des années 1990.....	528
b. Caron : l'image des 30 ans de Mai 68.....	533
c. Valorisation de la prise de vue en presse générale.....	534

d. L'archive photojournalistique mise au service du récit culturel.....	546
e. Un récit visuel fermé des événements.....	547
f. Les 40 ans de Mai 68 écrits par le photojournalisme.....	549
2. Circularité des autorités et phénomènes de patrimonialisation.....	559
a. Circulation d'autorités : l'exemple de la valorisation culturelle du fonds Göksin Sipahioglu a posteriori des événements.....	559
b. La patrimonialisation de Gilles Caron.....	571

Chapitre 8 :

L'autorité de l'archive photographique dans l'économie médiatique : mise en forme et objectivation du récit par le rituel des anniversaires.....584

A. La célébration décennale comme produit éditorial médiatique.....	587
1. Rentabilisation économique des fonds iconographiques : générer des ventes d'images.....	587
a. Vendre des photographies.....	587
b. Commercialiser son fonds de commerce : photothèque et indexation....	588
c. Valoriser un fonds par un récit culturel : rentabilité du fonds Gilles Caron sur Mai 68.....	592
2. Favoriser et induire la réutilisation des fonds iconographiques déjà produits : le calendrier médiatique des anniversaires.....	600
a. Les dates anniversaires : rituel médiatique ?.....	600
b. L'anticipation de ce produit éditorial en agence de photographie.....	601
c. « Commémoration historique » et « images d'archive » dans le cadre médiatique.....	607
3. L'absence de patrimonialisation des entreprises du photojournalisme : une question d'histoire culturelle.....	610
B. Circulation des images, circularité des récits.....	618
1. Des emprunts médiatiques à la répétition des structures narratives visuelles. L'exemple de Paris Match et Life en 1968.....	619.

a. Recycler des mises en page	625
b. Répétition des structures narratives et circularité des récits.....	626
2. Transfusion des editing dans l'espace culturel.....	633
a. Les répétitions et la circulation des légendes de l'editing.....	633
b. L'éditeur d'archives ou valoriser son fonds d'images : récit des événements fonction des images du fonds et principe du scoop.....	635
C. Construction culturelle : l'ambiguïté de l'archive photojournalistique au service d'une mise en forme médiatique en noir et blanc de Mai 68 et l'objectivation d'un récit historicisé des événements.....	637
1. L'implicite culturel d'une archive photojournalistique noir et blanc perpétué : l'exemple emblématique du hors série du magazine Télérama d'avril 2008 « Mai 68. L'héritage ».....	640
a. Les représentations de Mai 68 à l'aune de la doxa photojournalistique....	641
b. Des habitudes culturelles de lecture et le présupposé documentaire comme implicites.....	644
• Déséquilibre de traitement entre les textes et les images : créditer n'est pas sourcer.....	644
• L'Implicite documentaire au service de l'usage illustratif des photographies	646
c. Le malentendu de l'image document mobilisée comme archive ou la construction culturelle de l'image de Mai 68.....	651
2. La pratique de la couleur frappée du sceau de l'inédit par le discours professionnel. Mai 68 en noir et blanc en 2008 : la couleur inédite en 1968	655
a. Des photographies d'époque publiées majoritairement noir et blanc	655
b. Une mise en forme noir et blanc et rouge dominante en 2008.....	658
c. Le discours d'une pratique inédite de la couleur en 1968.....	659
d. Paris Match : valoriser un événement par le traitement couleur.....	664
e. Mémoire du métier et amnésie professionnelle.....	667
3. Une matrice mémorielle en noir et blanc : l'impact du Paris Match n°998 du 15 juin 1968.....	671

a. Un effet d'attente paradoxale.....	671
• Chez les professionnels : « une moisson exceptionnelle de photographies » à montrer.....	671
• Chez le public : « on n'a pas vu Mai 68 ».....	674
b. La cristallisation d'une forme médiatique historicisante et insurrectionnelle en noir et blanc.....	677
c. Un récit médiatique répliqué et l'objectivation d'une mise en forme.....	680
Conclusion.....	687

ANNEXES.....	701
--------------	-----

I_ENTRETIENS, RENCONTRES, VISISTES.....	703
---	-----

A. Photographes.....	703
----------------------	-----

1. Entretien téléphonique avec Henri BUREAU (12 janvier 2010), photographe à Gamma en 1968.....	703
--	-----

2. Entretiens téléphoniques avec Jean-Pierre FIZET (13 et 22 juillet 2011), photographe aux Reporters Associés en 1968.....	706
--	-----

3. Entretien avec Richard MELLOUL (6 mai 2010), tireur à Gamma en 1968.....	710
--	-----

B. En agences.....	726
--------------------	-----

1. Entretien avec Hubert HENROTTE (27 janvier 2011), fondateur puis directeur des agences de photographies Gamma (1967) et Sygma (1973).....	726
---	-----

2. Entretien avec Dominique LECOURT (19 septembre 2012), responsable éditorial de l'agence de documentation photographique Roger Viollet.....	735
--	-----

3. Entretiens multiples avec Sébastien DUPUY (2009-2010), rédacteur en chef des collection et photographes Sygma Initiatives à Corbis.....	742
---	-----

4. Entretiens avec Béatrice GARRETTE (directrice, administration), Mete ZIHNIÖGLU (directeur général adjoint) et Ferit DUYZOL (éditeur du fonds Göksin Sipahioglu) de Sipa Press.....	742
---	-----

C. En presse.....	742
1. Entretien avec Dominique BRUGIÈRE (1 ^{er} octobre 2009), laborantin à Paris Match (1965-1971).....	742
2. Entretien avec Yvo CHORNE (10 juin 2010), responsable de la photothèque de Paris Match, Lagardère Active - Hachette Filipacchi Presse.....	753
3. Entretien avec Bernard PERRINE (23 septembre 2009), ancien rédacteur en chef du magazine Le Photographe, rédacteur au Journal de la photographie...	753
4. Entretien Jean-Louis SWINNERS (10 octobre 2009), ancien rédacteur en chef Terre d'images.....	753
D. Imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure.....	754
1. Échanges épistolaires avec Bernard BOLLER (Février-Printemps 2010), ancien secrétaire du CCE des imprimeries Chaix-Desfossés-Néogravure.....	754
2. Témoignage écrit de René MAHAUD, imprimeur et responsable syndical CGT Chaix-Desfossés-Néogravure à Issy les Moulineaux en mai 1968.....	757
3. Témoignages écrits de Mai 68 dans le Livre.....	759
a. Daniel LEGEROT, Président de l'IHS [Institut d'Histoire Sociale] du livre parisien.....	759
b. Yan VOLLANT, militant des NMPP.....	761
E. Échanges sans suite. Rencontres avortées.....	766
1. Questions à Jean-Christophe et Philippe REY, fils et ayant droit du photographe indépendant Jean-Pierre Rey en 1968.....	766
2. Questions à Pierre LANGLADE (juillet 2010), responsable du service photo au Nouvel Observateur papier.....	769
3. Échanges avec Nicole NOGRETTE, Responsable service photo à L'Express....	772
II_ARCHIVES ET FONDS CONSULTÉS: INVENTAIRES, NOTES,.....	773
A. Archives de l'imprimerie Chaix-Desfossés-Néogravure (2010).....	773
1. Archives du Comité Central d'Entreprise de la Neogravure (1946-1979).....	773
2. Fonds de l'imprimerie Chaix, 1849-1982 (5 S).....	773

B. Inventaire du fonds iconographique De Gaulle aux Archives Nationales, année 1968 (juillet 2011).....	774
1. Cote 5 AG 1 [Supp.5] [côte provisoire] : portraits de De Gaulle, provenant essentiellement d'agences.....	774
2. Cote 5 AG 1. 1057 : photographies du service interne de l'Élysée.....	775
C. Archives de la Fondation Gilles Caron (2010).....	777
1. Inventaire du matériel consulté et remarques générales.....	777
2. Inventaire des films indiqué par la Fondation.....	781
3. Inventaire des fiches de droits d'auteur.....	782
4. Interview RTL de Gilles Caron et Raymond Depardon, décembre 1968.....	784
D. Histoire de Sygma – Chronologie.....	788
SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	793
I. Histoire de mai-juin 1968.....	794
A. Historiographie de mai-juin 1968	794
B. Histoire et mémoire. Historiographie.....	796
C. Mai 68 et les médias ; études.....	798
D. Imprimerie et ouvriers du Livre.....	800
II. Histoire de la presse, du journalisme, des médias.....	801
A. Histoire de la presse et du journalisme.....	801
B. Le magazine illustré Paris-Match.....	803
C. Sources : publications presse consultées.....	804
III. Histoire culturelle, histoire visuelle, cultural studies.....	804
IV. Histoire de la photographie.....	809

A. Histoire de la photographie.....	809
B. Photographie de presse et photojournalisme.....	812
C. Agences de photographie.....	819
D. Gilles Caron.....	821
V. Publications et manifestations culturelles autour de Mai 68.....	825
A. Livres de photographies, images.....	825
B. Expositions (sélection).....	826
C. Filmographie (sélection).....	826
D. Récits : romans, BD, essais, témoignages.....	827