

Fig. 1. H. Leglise-Bataille, "Silence, on tourne!",
gare du Nord, 27 mars 2007, photographie numérique, diffusée sur Flickr, licence CC.





André GUNTHERT

L'image parasite Après le journalisme citoyen

Au mois de mars 2006, une proposition gouvernementale visant à modifier le droit du travail des jeunes suscite une importante mobilisation universitaire et de nombreuses manifestations dans toute la France. Gilles Klein, journaliste indépendant et blogueur, note que *Libération* et *Le Monde* invitent leurs lecteurs à leur faire parvenir des photographies numériques des manifestations. Cette démarche fait partie des nouveaux réflexes de la presse lors d'un grand événement collectif: le 7 juillet 2005, au matin des attentats de Londres, le site BBC News lançait un appel similaire: « *We want your pictures*¹. »

À la date où Gilles Klein rédige son billet, le mouvement anti-CPE² a mis plusieurs centaines de milliers de personnes dans la rue, avec une forte participation de la jeunesse. Pourtant, il constate que les propositions des journaux ne rencontrent qu'un faible écho. « Les "jeunes" ne semblent pas avoir envie d'envoyer leurs photos à des journaux qu'ils ne lisent peut-être pas, commente-t-il. Ils les partagent plutôt

sur Flickr – tapez le mot "CPE" et ce matin vous avez près de 1 400 photos³. »

Les plates-formes visuelles, nouveaux supports d'information

Où est passé le "journalisme citoyen"? Depuis le modèle historique d'OhmyNews, l'agence de presse collaborative sud-coréenne décrite par Dan Gillmor⁴, créée en l'an 2000, l'évolution des technologies et des usages a rendu méconnaissable la participation privée à la création de l'information. À côté de dispositifs qui perpétuent la grille du journalisme classique, ses habitudes éditoriales ou son système de validation⁵, des formes plus sauvages de transmission se sont imposées. Elles ont pour caractéristique de reposer essentiellement sur l'image, par l'intermédiaire de plates-formes de partage de contenus visuels, telles Flickr⁶, Youtube ou Dailymotion. Photographies ou vidéos y sont la plupart du temps très peu éditorialisées, font l'économie de toute espèce de validation et parasitent des systèmes qui

Fig. 2.
“Manifs, AG...
Envoyez-nous
vos photos témoi-
gnages”, site
de libération.fr,
annonce
du 10 mars 2006,
copie d'écran.



n'ont jamais été prévus pour produire de l'information.

Revenons à l'invitation des journaux français. Sur le site de *Libération*, la formule est brève : « Manifs, AG... Envoyez-nous vos photos témoignages. Elles seront sélectionnées par la rédaction, publiées au fur et à mesure sur Libération.fr. » Mais cette sollicitation est suivie d'un texte beaucoup plus long, d'une vingtaine de lignes, qui énonce les conditions de publication : « Vous accordez à *Libération* le droit de publier gratuitement sur tous les supports de son choix les images que vous lui avez envoyées. [...] Vous certifiez bien être l'auteur de ces images et posséder les autorisations nécessaires de toutes les personnes photographiées. [...] Nous nous réservons le droit de couper et/ou recadrer les images et de modifier les légendes envoyées. »

Ces dispositions ne font que rappeler les diverses obligations légales qui s'appliquent aux photographies publiées, ainsi qu'un certain nombre

d'options à valeur contractuelle, que le quotidien ne peut omettre de stipuler. Mais elles marquent aussi très précisément la limite de l'exercice, la frontière du contrôle éditorial appliqué à des contenus soumis au bon vouloir d'une rédaction, à la façon de l'ancien courrier des lecteurs. Elles supposent de la part du destinataire le désir d'être publié sur le site du journal et la volonté de jouer le jeu journalistique.

Mais à quoi bon se soumettre à ces règles, dont

l'énoncé seul est déjà ennuyeux, sans garantie de voir ses propositions retenues ? À quoi bon se plier au regard de l'expert, au recadrage du maquettiste, alors même que leur position d'intermédiaire est tenue pour suspecte ? À quoi bon, si l'on dispose d'une alternative gratuite, fiable, simple d'emploi, peu contraignante, qui permet de maîtriser l'ensemble des choix : une plateforme comme Flickr, connue dans le monde entier, sur laquelle on a déjà pris l'habitude d'envoyer ses photos de famille ?

Peut-on encore parler de journalisme ? À vrai dire, ces contenus n'y prétendent pas. Ils relèvent de prime abord du fonctionnement normal des plates-formes, qui privilégient les usages personnels, de loisir ou de divertissement. Seules les circonstances – et un regard second – sont susceptibles de transformer ces images en support d'information.

Du tabassage de Rodney King en 1991 aux attentats de Londres en 2005,

le cheminement typique des contenus visuels relevant du "journalisme citoyen" est celui d'un témoignage spontané porté par les médias classiques à la connaissance du grand public. Dans ce schéma, la presse reste l'acteur essentiel, non seulement de la divulgation du contenu, mais de sa validation, autrement dit de la qualification du témoignage comme information. Cette figure peut être complétée par d'autres pratiques informationnelles : le jour des attentats de Londres, plusieurs centaines de photographies ont par exemple été envoyées sur Flickr, documentant les conséquences des explosions⁷. Cette activité parallèle ne modifie pas le schéma général du pilotage de la réception par les grands médias. En revanche, celui-ci s'altère lorsque, en l'absence d'un traitement médiatique approprié, les plates-formes visuelles sont sollicitées comme une source d'informations première. La recherche sur Flickr grâce au mot clé "CPE", telle qu'elle est décrite dans le billet de Gilles Klein, témoigne d'un comportement actif de l'utilisateur qui, sans le secours d'une instance de validation, est lui-même à l'origine de la qualification du contenu comme information.

La condition de cette évolution est d'abord d'ordre technique et économique. Succédant aux applications de stockage en ligne payantes, les plates-formes gratuites sont apparues en 2004-2005 comme le prolongement naturel des dispositifs participatifs du web 2.0⁸. Mais les images sont gourmandes en moyens logistiques. En raison de la taille des



Fig. 3. "Eyes of the World", billet de S. Butterfield sur Flickr blog, 24 mars 2006, copie d'écran.

fichiers mis en circulation et de la bande passante requise, le bon fonctionnement de ces outils engendre des coûts élevés. Ces sociétés ont choisi de prendre ces infrastructures à leur charge, en faisant reposer l'équation économique sur d'autres ressources, notamment publicitaires. La fréquentation des plates-formes devenait ainsi logiquement le facteur déterminant de leur valorisation. C'est pour cette raison que ces services ont développé un arsenal d'instruments visant à augmenter la consultation des contenus. Compteurs de vues, tags ou moteurs de recherche, options de notation ou de classement, "interestingness" (chez Flickr) ou "vidéo star" (chez Dailymotion): tous ces dispositifs ne sont pas que des moyens destinés à faciliter la circulation, mais aussi de puissants outils de création d'audience.

Présentée comme un jeu, cette logique de valorisation des contenus ne visait nullement à concurrencer les agences de presse. Elle créait pourtant les conditions d'un usage de ces plates-formes comme un média autonome. Dotés des outils de recherche susceptibles de répondre à une demande d'information, ainsi que des moyens de faire face à une fréquentation importante, ces services étaient prêts à être utilisés comme des producteurs d'information.

La structuration par la demande

Aux prises avec l'élaboration d'un rapport décrivant les principales caractéristiques de Flickr à destination de sa maison-mère, Yahoo!, Stewart Butterfield découvrait en mars 2006 que l'application qu'il avait inventée était devenue, sans qu'il l'ait prévu, un média

d'information. Illustrant son billet de plusieurs images de Hughes Leglise-Bataille et de Charlotte Gonzale, deux jeunes photographes ayant choisi de diffuser sur Flickr leurs vues des manifestations parisiennes, Butterfield expliquait: «Je [les] ai découvert en effectuant une recherche sur le tag "CPE", suivant un lien d'un billet intitulé: "France: la jeunesse ignore les sollicitations de la presse et se tourne vers internet pour publier les photos des manifestations"⁹.» Le blog consulté fournissait la traduction anglaise de l'article de Gilles Klein mentionné ci-dessus et livrait la signification de l'acronyme, clé pour accéder au corpus des images spontanément rassemblées¹⁰.

Ce n'est pas par hasard si le mouvement anti-CPE donne l'occasion au créateur de Flickr de prendre la mesure de cette nouvelle possibilité. Seules des circonstances exceptionnelles peuvent métamorphoser un service de loisir en média d'information. On peut distinguer deux cas de figure: celui d'un événement paroxystique bref, comme les attentats de Londres ou plus récemment la tuerie de Virginia Tech¹¹, qui ont pour effet d'intensifier l'offre comme la demande d'information, en occupant tous les canaux disponibles. Le second cas est un déficit du traitement de l'information par les médias classiques, qui se traduit par l'expression d'une demande qui s'adresse en priorité aux réseaux alternatifs. C'est ce type de contexte qui nourrit tout particulièrement les usages informationnels parasites.

Un exemple typique: le samedi 11 mars 2006, vers neuf heures, j'apprends

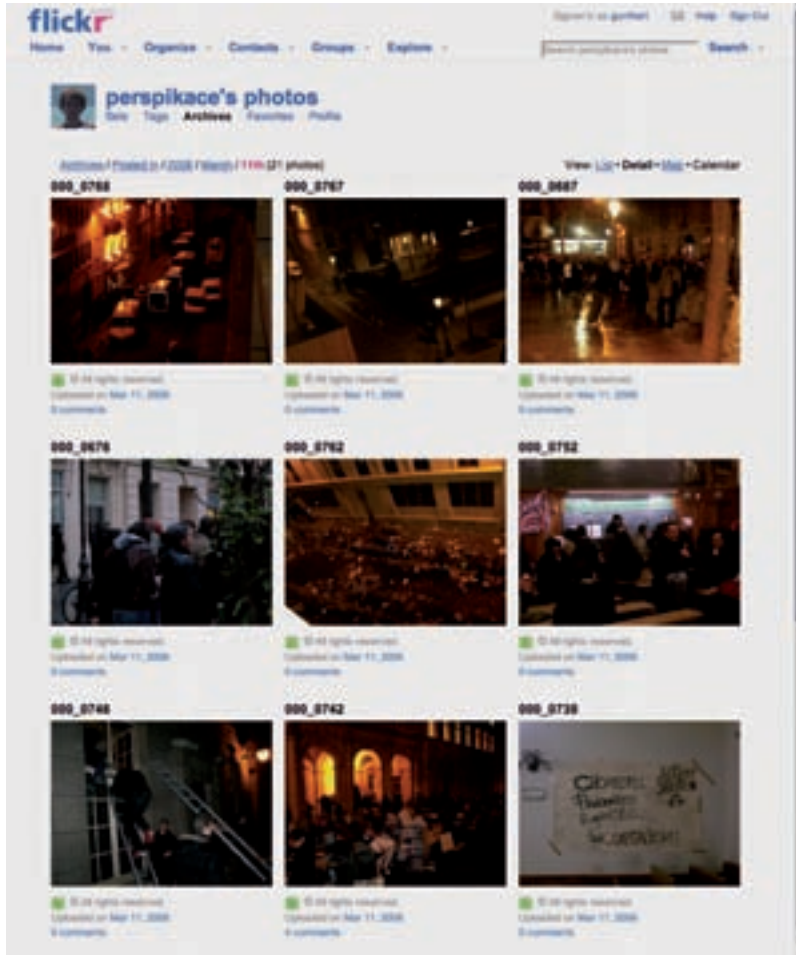


Fig. 4. N. Gosset, occupation de la Sorbonne, 10-11 mars 2006, photographies numériques, diffusées sur Flickr, copie d'écran.

par la radio l'évacuation de la Sorbonne par les forces de l'ordre, effectuée durant la nuit. Les quotidiens du matin ayant été imprimés avant ce dénouement, aucun ne peut me renseigner utilement. Ne disposant que de chaînes hertziennes, je sais qu'il me faudra attendre au mieux les bulletins télévisés de la mi-journée pour compléter mon information. Où trouver sans attendre des images de l'événement? Instruit par les précédents, c'est

alors que je tente une recherche sur Flickr, en tapant le tag "Sorbonne" dans le moteur de recherche. La plate-forme collaborative remplit son office: dès les premières heures du jour, un jeune étudiant, présent sur les lieux, a eu la bonne idée d'y télécharger un compte rendu en images, qui permet d'observer différentes phases de l'occupation¹². Vers dix heures du matin, Flickr a joué pour moi le rôle de média alternatif, en m'offrant les images que je

Fig. 5.
H. Leglise-Bataille,
manifestation
du 28 mars 2006,
Paris,
photographie
numérique,
diffusée sur Flickr,
licence CC.



cherchais d'un événement de l'actualité chaude.

Alors que les médias classiques sont structurés par le renouvellement régulier de l'offre, l'usage informationnel des plates-formes visuelles est tout entier conditionné par la demande. Pour autant qu'on puisse le constater, le motif principal du recours à ce système reste la recherche d'une information de complément, qui indique l'existence d'un manque ou d'un biais dans le traitement par les organes traditionnels.

Lorsque l'on observe les photographies des manifestations anti-CPE téléchargées par des particuliers sur Flickr, on est frappé de l'image souriante et apaisée qu'elles transmettent de ces rassemblements. Pendant la durée des événements, les grands médias, et tout particulièrement les journaux

d'information télévisés, avaient choisi de souligner les débordements violents des fins de manifestation. On retrouve du reste sur Flickr cette inclinaison pour les circonstances les plus dramatiques de l'action, lorsque les auteurs des images agissent au nom du "journalisme citoyen".

C'est le cas de Charlotte Gonzale et de Hughes Leglise-Bataille, dont les images ont rapidement fait le tour de la blogosphère, en raison de leur qualités formelles, proches d'un traitement professionnel. Ces photographies, qui mettent volontiers en avant la présence des forces de l'ordre ou les incidents paroxystiques, traduisent une vision de témoin, très différente de celle des acteurs. Pour celui qui participe au cortège, une manifestation est un moment d'expression citoyenne d'autant plus



Fig. 6.
V.-X. Lentz,
"La confédération
étudiante",
Paris,
18 mars 2006,
photographie
numérique,
diffusée sur Flickr,
licence CC.

satisfaisant qu'il est vécu à travers la mobilisation du groupe. C'est cette perception qui s'exprime majoritairement dans les photographies envoyées sur Flickr. C'est cette image refusée par les médias que sont allés y chercher les usagers du tag "CPE".

Cette demande d'une information alternative a également marqué la consultation des vidéos à caractère politique durant la campagne des élections présidentielles françaises de 2007. Durant le mois de janvier, alors que le traitement médiatique est particulièrement favorable à Nicolas Sarkozy, on peut constater un fort déséquilibre d'audience en faveur des candidats de gauche, en particulier Ségolène Royal, sur les plates-formes publiques.

Si l'on compare le résultat des requêtes "Sarkozy" et "Royal" au 31 janvier sur Dailymotion, on observe d'abord une sensible différence de corpus. Dans le premier cas, peu de déclarations ou d'interviews, mais beaucoup

de parodies ou de films de dénonciation. Dans le second, nettement plus d'interviews et de reportages, moins de satires. Si l'on se concentre sur les prises de parole proprement dites, pour Sarkozy, les trois vidéos les plus vues ("Vœux 2007", "Nouveaux adhérents", "SarkoSégo débat") totalisent 443 188 consultations. Dans le cas de Royal, l'échantillon équivalent ("Débat participatif Alsace", "Vœux 2007", "Pacte de Bondy") atteint 2 273 321 consultations, soit cinq fois plus. La campagne participative des socialistes bat son plein, mais cette nouvelle forme politique est négligée par la presse. La curiosité du public se reporte sur Dailymotion, où l'une des plus fortes audience est réalisée par l'austère enregistrement d'un débat participatif à Strasbourg, mis en ligne le 20 décembre, qui recueille 816 536 vues fin janvier.

À la fin du mois de mars, le clip militant "Le vrai Sarkozy", disponible en ligne depuis le mois de juillet 2006,



Fig. 7.
"Ségolène,
débat participatif,
Alsace",
vidéo en ligne,
envoyée
le 20 déc. 2006
sur Dailymotion,
copie d'écran.



Fig. 8.
"Le vrai Sarkozy",
vidéo en ligne,
envoyée
le 5 juillet 2006
sur Dailymotion,
copie d'écran.

dupliqué à des dizaines d'exemplaires sur plusieurs plates-formes, totalise 2,5 millions de clics. Il s'agit à ce moment de la vidéo la plus consultée de l'aire francophone, tous domaines confondus. Pourtant, ce document n'a pas éveillé beaucoup d'intérêt de la part de la presse, qui le cite de façon expéditive en le ramenant à un pur exercice de propagande. Alors que la plupart des contenus en ligne n'atteignent le haut de leur courbe de fréquentation que pendant une durée brève, quelques semaines au maximum, ce film figure de façon régulière parmi les premières audiences des vidéos à caractère politique, consulté plusieurs milliers de fois par jour neuf mois après sa mise en ligne.

Est-ce pour ses qualités cinématographiques que ce film draine la fréquentation? Il s'agit d'un document plutôt correctement réalisé, ce qui est un atout sur les plates-formes en ligne. Mais sans vouloir faire injure à son auteur, ce bref montage d'extraits télévisés n'a rien d'exceptionnel. À ce moment de la campagne, ce n'est plus tant son contenu que sa réception qui importe. Ce que ses spectateurs reconnaissent dans cette œuvre, nonobstant

son caractère propagandiste, c'est une image du candidat qui n'a alors pas cours dans les grands médias¹³. "Le vrai Sarkozy" exprime un message simple: le candidat de la droite fait peur. La fréquentation de la vidéo indique que cette représentation, effacée dans les supports classiques, reste bel et bien présente pour une partie du public.

La garantie de l'image source

Dans un contexte de concentration des médias et d'uniformisation du traitement de l'information, à l'occasion de circonstances mobilisantes, les plates-formes visuelles ont été détournées de leurs fonctions premières pour devenir un canal alternatif, producteur d'une information créée par une demande insatisfaite. Cette translation n'aurait pu s'effectuer à partir de n'importe quel contenu. L'une de ses conditions de possibilité est le consensus qui règne sur l'image d'enregistrement et sa crédibilité comme support d'information.

Le 8 novembre 2006, un diffuseur anonyme poste sur Dailymotion une séquence vidéo de 2 minutes reproduisant une proposition iconoclaste de Ségolène Royal: « la révolution des 35 heures » pour les professeurs de



collège. Au cours des jours qui suivent, le "buzz" autour de cette séquence va enfler dans des proportions jusqu'alors inconnues dans le paysage médiatique français. Le mardi 14 novembre, l'expression "Ségolène Royal vidéo" atteint la première place du classement des requêtes enregistrées par le moteur de recherche Technorati. Une semaine après sa mise en ligne, la séquence aura été visionnée un million de fois dans ses différentes copies sur Dailymotion : un score encore jamais atteint sur cette plate-forme, à plus forte raison à ce rythme¹⁴.

Le contexte de la compétition visant à désigner le candidat socialiste à l'élection présidentielle explique en majeure partie cette réception exceptionnelle. Mais les caractéristiques du document ont également joué un rôle important dans son interprétation. Par son style, reconnaissable entre tous, fait de mouvements de caméra incontrôlés, de dialogues inaudibles, de flous de mise au point ou de plans incongrus, cette vidéo renvoie à ce que notre culture visuelle nous a appris à identifier comme un enregistrement amateur.

Ce type de document occupe une position paradoxale dans le paysage

médiatique. Situé à l'opposé des contenus de qualité professionnelle que revendiquent les journalistes, il n'en bénéficie pas moins d'une forte crédibilité, issue de ses conditions de production supposées, dont le caractère non contrôlé est perçu comme une garantie de sincérité. Ces traits constituent les signes d'une esthétique distinctive, qui peuvent parfaitement être contrefaits. Une part majeure de l'iconographie de la presse dite "people" repose par exemple sur l'imitation des caractères apparents de la photographie amateur ou familiale.

Face à la croissance de l'utilisation des documents amateurs dans les contextes médiatiques, les professionnels insistent volontiers sur le critère qui fait tout le prix de leur activité : la validation de l'information. Mais la grille de lecture appliquée au contenu brut modifie les conditions de sa réception. Parce qu'il donne accès à la source primaire, le clic sur le lien hypertexte place l'internaute dans un rapport à l'événement qui est semblable à celui du journaliste. Alors que l'échange médiatique nous a habitué à une consommation passive de l'information, la découverte solitaire du document intégral

Fig. 9. "Profs: Ségolène en off", vidéo en ligne, envoyée le 8 nov. 2006 sur Dailymotion, copie d'écran.

Fig. 10. "Émeute gare du Nord", vidéo en ligne, envoyée le 28 mars 2007 sur Dailymotion, copie d'écran.

confronte à un autre type d'appréciation, qui requiert de chacun l'effort d'évaluer le contenu consulté. Dans des contextes d'interprétation flottante, chacun peut se faire son opinion à sa guise. «Je vais revoir la vidéo», écrit ainsi un internaute en commentaire d'un billet de Daniel Schneidermann sur le *Big Bang Blog* pour préciser une interprétation¹⁵.

Comme j'ai pu le montrer grâce à l'exemple des photographies de l'occupation de l'EHESS, la confrontation à ces documents non validés provoque spontanément une activité de critique sauvage des sources¹⁶. C'est la familiarité avec cette "esthétique de l'occasion"¹⁷, dont l'histoire remonte aux débuts de la photographie instantanée, qui fonde la confiance de l'internaute dans ses propres moyens d'interprétation des contenus proposés. Cette croyance dans la capacité de chacun à évaluer la sincérité d'un document visuel peut être illusoire. Il n'en reste pas moins qu'elle crée un rapport individuel très puissant au contenu. Le prix qui sera attaché à l'information tient précisément au fait que celle-ci a été élaborée et non simplement admise.

En revenant à la confrontation au document brut, les images électroniques diffusées par l'intermédiaire des plates-formes visuelles renouent avec les toutes premières motivations du recours au document iconographique dans les publications illustrées¹⁸. Les photoreporters qui tentent de défendre la production professionnelle au nom de la compétence et du bon goût n'ont pas encore compris à quel point les usages récents s'inscrivent à rebours de cette tradition du photojournalisme

qui a privilégié la qualité éditoriale au détriment du pouvoir du document¹⁹. L'image parasite n'est nullement une panacée – elle constitue une réponse partielle et provisoire à un certain état de la production de l'information. Après les affrontements de la gare du Nord, le 27 mars 2007, de nombreux témoins ont envoyé leurs enregistrements sur Dailymotion. Pourtant, ces séquences réalisées au téléphone portable, trop brèves, affreusement pixelisées, ne donnaient à peu près rien à voir d'un événement complexe. Ramenés à l'attestation d'un pur acte de présence, ces documents ne contenaient que très peu d'information visuelle et n'apportaient rien de plus que les extraits choisis des journaux télévisés. Mais le réflexe était acquis: plusieurs centaines de milliers d'internautes allaient consulter ces vidéos dans les jours suivants. Même si ce public n'a pas forcément trouvé les éléments d'information qu'il recherchait, sa réaction signalait que le traitement de l'événement par les médias autorisés n'avait pas été jugé satisfaisant.

André GUNTHERT
EHESS-Lhivic

NOTES

Une première version de cet article a été présentée le 24 mai 2007 dans le cadre du séminaire "Problèmes d'histoire visuelle" à l'EHESS. L'auteur remercie Rémi Douine pour son aimable collaboration.

Les adresses web citées ci-dessous ont été vérifiées à la date du 24 mai 2007.

1. La BBC aurait reçu plus d'un millier de photographies pour le seul jour du 7 juillet (cf. James HARKIN, "What are...Citizen Reporters?", *The Times online*, 16 juillet 2006, en ligne : <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,1072-1695602,00.html>).
2. Du nom donné au projet de contrat de travail : contrat première embauche (CPE).
3. Cf. Gilles KLEIN, "CPE: photos "amateurs" sur Liberation.fr et le Monde.fr", *Le Phare*, 19 mars 2006 (en ligne : http://gklein.blog.lemonde.fr/gklein/2006/03/photos_dactus_p.html).
4. Cf. Dan GILLMOR, *We the Media. Grassroots Journalism by the People, for the People*, Sebastopol, O'Reilly, 2^e éd., 2006, p. 125-129. Pour une version française de cet exemple, voir Thierry CROUZET, *Le Cinquième Pouvoir. Comment internet bouleverse la politique*, Paris, Bourin, 2007, p. 84-88.
5. L'équivalent français d'OhmyNews est le site collaboratif Agoravox, créé en mai 2005 par Carlo Revelli.
6. Flickr comprend deux formules d'abonnement, l'une étendue, d'un montant de 25 \$ par an, l'autre restreinte, gratuite. Il est à noter que jusqu'en 2006, l'abonnement gratuit permettait le téléchargement d'un nombre illimité d'images (ce nombre a été ensuite limité à 200).
7. Url du groupe "London Bomb Blasts Community": <http://www.flickr.com/groups/bomb/pool>. Cf. Louise STORY, "Witness Photos on Web Captured London Drama", *The New York Times*, 8 juillet 2006 (en ligne : <http://www.nytimes.com/2005/07/08/technology/08blog.html?ex=1179892800&en=31f1557a5b0d915c&ei=5070>).
8. Flickr a été créé en février 2004, YouTube et Dailymotion en février 2005.
9. «I came across it after browsing the CPE tag, after following a link from a blog post entitled "France: Youth ignore newspaper requests for protest photos; turn to Internet. The message of the article was that even the biggest French newspapers haven't been able to get readers to send in their photos, but a real time, street-level view of the protests in Paris was flowing into and out of Flickr», Stewart BUTTERFIELD, "Eyes of the World", *Flickr Blog*, 24 mars 2006 (en ligne : http://blog.flickr.com/flickrblog/2006/03/eyes_of_the_world.html).
10. Anon., "France: Youth ignore newspaper requests for protest photos; turn to Internet", *The Editors Weblog*, 20 mars 2006 (en ligne : http://www.editorsweblog.org/news/2006/03/france_youth_ignore_newspaper_requests_f.php).
11. Le 16 avril 2007, deux fusillades successives éclatent sur le campus de l'université de Virginia Tech (Blacksburg), faisant 33 victimes – la tragédie la plus meurtrière ayant jamais frappé un établissement d'enseignement américain. Rapidement présents sur place, les reporters de la chaîne câblée CNN ne peuvent filmer que des images d'ambiance: les bâtiments du campus, les allées et venues des services de police, les témoignages oraux des personnes présentes. Par chance, un étudiant a eu le réflexe d'enregistrer la deuxième fusillade sur son téléphone portable, un Nokia N70. En peu de temps, Jamal Albarghouti télécharge la vidéo sur son ordinateur, puis l'envoie sur le site de CNN I-Report, dédié au *citizen journalism*. Le film ne montre que peu de choses. En une minute quinze d'images flageolan

tes, on aperçoit quelques policiers accourant vers le bâtiment. On entend surtout une série de coups de feu. Mais il s'agit du seul enregistrement vidéo disponible, réalisé pendant le déroulement d'un événement de première ampleur. C'est pourquoi CNN va diffuser en boucle cet extrait, ramené à 41 secondes, pendant une grande partie de la journée. Rapidement dupliqué par plusieurs internautes, ce programme sera recopié sur diverses plates-formes de partage de vidéos. Environ cinq heures après sa diffusion, à 15 heures, heure locale, CNN annonce que la version originale disponible sur I-Report a été consultée plus de 900 000 fois.

12. Cf. André GUNTHERT, "L'occupation de la Sorbonne est sur Flickr", *Actualités de la recherche en histoire visuelle*, 11 mars 2006 (en ligne: <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/03/11/127>).

13. Le numéro spécial de l'hebdomadaire *Marianne* intitulé "Le vrai Sarkozy", qui véhicule une image semblable, ne paraîtra que le 14 avril 2007.

14. La séquence qui occupait jusque-là la première place, un extrait de la série d'animation *Southpark*, avait été consultée près de 900 000 fois en 10 mois.

15. Commentaire de Kawouede sur le billet de Daniel SCHNEIDERMAN, "Vidéo Royal, suite : les ségolistes accusent le sénateur "strausskiste" Daniel Raoul", *Big Bang Blog*, 11 novembre 2006 (en ligne: http://www.bigbangblog.net/article.php3?id_article=474).

16. Cf. A. GUNTHERT, "Les photographies de l'EHESS et le 'journalisme citoyen'", *Études photographiques*, n° 18, mai 2006, p. 120-137.

17. Cf. *id.*, "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre", *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 65-87.

18. Cf. Thierry GERVAIS, "D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration*", *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 56-85.

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



Notes de lecture

Études ————— 187
Catalogues ————— 195

Rédigées par : François Brunet,
Myriam Chermette, Jean-Pierre
Criqui, Dominique de Font-Réaulx,
Kristen Gresh, Céline Guénot,
André Gunthert, Jean Kempf.

ÉTUDES

Éric DE CHASSEY,
*PLATITUDES. UNE HISTOIRE
DE LA PHOTOGRAPHIE PLATE*,
Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes,
2006, 250 p., 72 ill., ind., 29,50 €.

Connu comme le spécialiste français du modernisme américain, l'historien de l'art Éric de Chassey développe ici plusieurs travaux antérieurs sur la photographie en une « histoire de la photographie plate », publiée par Gallimard dans la même collection que son livre précédent sur l'abstraction américaine.

La lecture de cet ouvrage tend à démentir aussi bien la facétieuse modestie du titre que l'ambition du sous-titre : ce livre n'est pas plat, et son propos est moins historique que critique. La proposition avancée ici sur un ton légèrement provocateur est simple et claire : contrairement à une lecture traditionnelle qui voit le propre de la photographie dans la profondeur spatiale et sémantique de l'image, c'est, selon Éric de Chassey, la recherche de la platitude qui, dès le XIX^e siècle et jusqu'à la période actuelle, en a constitué la lignée formelle la plus marquante – au point que cette quête de platitude apparaisse comme la voie royale d'une exploration du "médium". Éric de Chassey préfère à la notion plus orthodoxe de *planéité* celle, plus large, de *platitude*, à laquelle il donne une triple acception : « plat » signifie ici « frontal et sans profondeur, sans durée, sans intérêt ni narratif ni symbolique » (p. 211). La photographie plate, c'est ainsi non seulement celle qui aplatit toute perspective ou profondeur au profit d'une création réflexive de l'image comme image, sans point de fuite, souvent sans hors-champ ;

c'est aussi celle qui, explicitement ou non, refuse tout discours informatif ou symbolique sur le monde, ses beautés ou ses scandales, pour se cantonner dans la présentation ou la répétition de l'ordinaire, de l'infra-mince, et pour finir de l'abstrait. Comme on peut s'y attendre, les principaux jalons de la photographie plate se trouvent – après quelques aperçus sur Talbot et O'Sullivan et un prologue consacré à l'anthropométrie de Bertillon – dans la filière "documentaire", de Paul Strand et surtout Walker Evans, véritable maître du plat, à Lewis Baltz, Andreas Gursky, Jean-Marc Bustamante, Thomas Ruff et Philippe Gronon, en passant par Martha Rosler et surtout Bernd et Hilla Becher, dont l'entreprise d'archivage architectural est peut-être le cœur de cible de *Platitudes*. Éric de Chasse reconnaît lui-même que ce corpus est fragmentaire. Et l'on pourra sans doute s'étonner que des œuvres conceptuelles comme celles de Bustamante ou de Gronon servent de point d'orgue à la démonstration, dans la mesure où elles peuvent sembler répéter des démarches "indicielles" montées en épingle à la fin des années 1970. C'est que le but principal de cette histoire strictement formaliste et "décontextualiste" semble bien être d'intégrer la photographie – ou plutôt une certaine lignée d'auteurs définis comme des régimes biographico-formels – à une généalogie étendue du modernisme, en la soustrayant du même coup, d'une part à la problématique des usages sociaux (ce qui, s'agissant au moins de Walker Evans, ne manque pas de faire question au regard des travaux d'Olivier Lugon ou de Jean Kempf), d'autre part à l'américanocentrisme qui a été traditionnellement associé dans

l'historiographie spécialisée à une lecture moderniste du médium. Evans et Baltz, les principaux Américains du livre, sont ici vidés de tout contexte national. Plus généralement, la « demande de profondeur », incarnée aux débuts de la photographie par un Samuel Morse, n'est pas loin d'apparaître comme une idéologie américaine, face à laquelle l'esthétique de la platitude proposerait une critique « social-démocrate », implicitement présentée comme européenne, favorisant « la médiation et la confrontation libre » (conclusion, p. 210). Cette "thèse" reste cependant surtout implicite, tant il est vrai que c'est avant tout une généalogie formelle, opposée à toute lecture référentielle de l'image, qui fait la cohérence du propos. Ce propos, on l'aura compris, est donc à l'opposé de toute histoire sociale, culturelle ou institutionnelle et manifeste à nos yeux les limites bien connues de la critique formaliste. Mais il n'en constitue pas moins l'engagement intéressant d'un historien de l'art français dans une histoire de la photographie aujourd'hui encore tiraillée entre exégèses trop confidentielles et platitudes trop confortables.

F. B.

Laurent MANNONI,
HISTOIRE DE LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE,
Paris, Gallimard, 2006, 507 p.,
ill. NB, 42 €.

L'histoire de la Cinémathèque française que nous offre Laurent Mannoni dans cet ouvrage a été longtemps attendue des cinéphiles comme des historiens. Car si les nombreuses péripéties qu'a connues ce haut lieu du cinéma

mondial depuis sa création en 1936 ont fait couler beaucoup d'encre, jamais encore un tableau approfondi et véritablement historique n'en avait été dressé. Libéré de la mythologie langloisienne et des règlements de comptes (qui font toutefois partie de l'histoire de la Cinémathèque et qu'il parvient à retracer avec clarté et précision), Laurent Mannoni a su s'appuyer sur des archives largement inédites et jusqu'alors très peu exploitées pour retracer l'histoire d'une institution phare de la culture cinématographique, de ses débuts chaotiques à l'initiative de quelques cinéphiles autodidactes et passionnés, à sa récente installation rue de Bercy par le ministère de la Culture. En six chapitres chronologiques qui retracent les développements et les déboires, il nous livre une histoire à la fois intime et contextualisée de la Cinémathèque, de ses défenseurs et de ses adversaires. Les grands moments de cette histoire, comme le sauvetage des films pendant l'Occupation ou la fameuse "affaire Langlois" en 1968, retrouvent ainsi leur sens dans une continuité, une vision globale de cette institution qui ont longtemps manqué.

Directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du CNC, fin connaisseur des archives de la Cinémathèque conservées à la Bibliothèque nationale dont il participe à l'inventaire, Laurent Mannoni était bien placé pour réussir ce pari : proposer à la fois une histoire de la Cinémathèque vue de l'intérieur (dans les derniers chapitres du livre, l'auteur fait d'ailleurs partie des acteurs évoqués qui œuvrent au classement et à la diffusion du patrimoine conservé par

la Cinémathèque) et un regard éclairé et distancié sur les querelles, les trahisons, les engagements et les personnalités controversées d'Henri Langlois et Mary Meerson, qui ont longtemps retardé la parution d'un tel ouvrage. C'est certainement ce qui en rend la lecture passionnante pour qui a à cœur de comprendre le rôle de la Cinémathèque dans la sauvegarde et la diffusion du patrimoine cinématographique, l'émergence de la Nouvelle Vague, ou encore l'apparition d'une muséographie du septième art et les débuts des études cinématographiques. Car cette *Histoire de la Cinémathèque française* vaut à plusieurs niveaux : histoire du cinéma, des relations entre culture et État, histoire intellectuelle de plusieurs générations traversées par Langlois – en particulier la Nouvelle Vague –, elle rend justice à la Cinémathèque et à ceux qui se sont battus pour qu'elle continue à vivre dans l'esprit de sa création, comme lieu de partage d'une passion commune, lieu de création et d'expérimentation autant que d'hommage aux maîtres du passé.

Il est révélateur qu'un tel ouvrage paraisse aujourd'hui, signe que la Cinémathèque est entrée dans une nouvelle ère. Si, comme l'écrit Laurent Mannoni dans son dernier chapitre, le récit des « années Costa-Gavras » ou de la « révolution Païni » ne fait pas encore tout à fait partie de l'histoire, l'auteur propose néanmoins avec délicatesse les premières pierres d'un récit de la période post-Langlois. Trente ans après la mort de son fondateur, l'ouvrage de Laurent Mannoni contribue à tourner une page, sans nier les défis à venir ou les luttes d'influence, ni renoncer à

l'héritage du fondateur mythique de la Cinémathèque et de ses collaborateurs passionnés. Gardien du trésor que constituent les archives et les collections de la Cinémathèque, Laurent Mannoni, en nous les faisant partager, ouvre aussi une voie riche de promesses pour les historiens du cinéma.

C. G.

Gilles MORA, Beverley W. BRANNAN, *LES PHOTOGRAPHIES DE LA FSA. ARCHIVES D'UNE AMÉRIQUE EN CRISE. 1935-1943*, Paris, Seuil, 2006, 360, p. 460 ill. bichromie, 90 €.

Gilles Mora publie le quatorzième volume de sa collection "L'Œuvre photographique" au Seuil avec un ouvrage, dont il est le co-auteur, sur les célèbres photographies de la Farm Security Administration. Après des monographies sur Walker Evans (Mora et Hill, 1993) et Dorothea Lange (Borhan, 2002) voici venu le temps de louer un grand moment collectif devenu, au fil des ans, un des repères les plus massifs de l'histoire de la photographie: la production de milliers d'images sur les États-Unis de la seconde moitié des années 1930 et du début de la Seconde Guerre mondiale par une agence chargée du secours aux populations rurales durement éprouvées par les crises climatiques et économiques de la fin des années 1920.

L'ouvrage se présente sous la forme de trois grandes sections chronologiques (1935-1937, 1937-1942, 1942-1943) précédées d'un cadrage historique de Beverley Brannan, conservatrice à la Bibliothèque du Congrès et très

fine connaisseuse technique de la collection, sur laquelle elle a déjà publié plusieurs ouvrages, et ponctuées par un essai de Gilles Mora sur la notion d'esthétique du documentaire. Chaque section est organisée par photographe, les auteurs ayant retenu pour chacune des périodes entre quatre et six photographes "représentatifs" pour lesquels ils proposent une série ou un reportage, puis une sélection de clichés remarquables. Une chronologie biographique des photographes et une bibliographie terminent l'ouvrage.

Pour aller à l'essentiel, il s'agit d'un ouvrage grand public, et ce peut-être plus que d'autres volumes monographiques de la collection (tel l'excellent Walker Evans), qui constitue une sorte de compendium de l'œuvre de la Section historique de la FSA (le vrai nom de l'unité de production d'images). En tant que tel, le livre a des vertus, sans pour autant constituer un modèle du genre. On passera sur un prix prohibitif, que ni l'augmentation du prix du papier ni les droits de reproduction (les images étant ici libres de droit) ne peuvent expliquer. On gardera un silence pudique sur des "défauts" de fabrication, difficiles à excuser chez un éditeur de cette réputation et un produit de cette gamme. Plus gênant est le principe même d'organisation des parties historiques, qui privilégie la notion d'auteur, faussant pour le public non spécialiste une bonne appréhension de la nature profonde de la Section historique. Enfin, la volonté compréhensible de choisir souvent l'image la moins connue d'une série, conduit à passer à côté des "hauts lieux" de l'œuvre. Pour un ensemble cohérent, comme le reportage de

Marion Post sur la cueillette du tabac, combien de manques importants (citons par exemple le reportage de la même Marion Post en Floride ou celui de Russell Lee à Chicago) qui donneraient de l'archive de la FSA une vision plus problématique. Ces ensembles et ces hauts lieux sont des points d'entrée nécessaires pour ceux qui voudraient découvrir ou redécouvrir ce morceau d'histoire de la photographie. Il reste l'introduction historique très efficace de Beverley Brannan qui replace bien les événements principaux et donne un bon rendu événementiel de l'opération.

Dans son essai sur l'esthétique documentaire de la FSA, Mora revient inlassablement à l'obsession centrale de tout son travail critique : l'œuvre (le grand) et le génie (romantique) du photographe, et voit dans la FSA une matrice pour la photographie américaine de l'après-guerre. Cette lecture, qui pouvait apporter beaucoup à la compréhension intime de la création chez Walker Evans, est ici inopérante et va même, me semble-t-il, à contresens du travail effectué pendant presque huit ans par la Section historique. Mora n'utilise qu'assez peu les avancées théoriques de la recherche pour privilégier une poétique de son sujet. Je n'en veux pour preuve que l'absence du livre d'Olivier Lugon dans les propos et même la bibliographie. Or, Lugon répond en large part aux questions dont Mora déclare, dans son paragraphe conclusif, qu'elles restent à traiter. Au total un livre et une occasion manqués de faire ce que Roy Stryker appelait de ses vœux : un grand livre populaire et savant à la fois.

J. K.

Michel POIVERT,
L'IMAGE AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION.
PHOTOGRAPHIE, SURRÉALISME, POLITIQUE,
Cherbourg, Le Point du jour,
2006, 19 €.

Avec ce livre bref et dense qui rassemble cinq essais publiés au fil des douze dernières années (dont trois dans *Études photographiques*), auxquels s'ajoute le texte inédit d'une conférence sur "Walter Benjamin et le repère surréaliste", Michel Poivert dresse le bilan de l'un des plus importants chapitres de l'histoire de la culture visuelle moderne. Reconfigurant certains éléments centraux de son champ d'investigation, il ouvre en même temps de nouvelles perspectives à l'étude du surréalisme. Celui-ci, on le sait, n'avait pas pour seule ambition de transformer l'art : c'est la vie elle-même qu'il aspirait à bouleverser de fond en comble. Fol espoir résumé alors sous le mot de « révolution », présent ici dès le titre. Ce serait en effet ne rien comprendre aux plus marquantes des propositions surréalistes, et à leur force de déflagration supérieure, que de ne pas voir qu'elles procédèrent toujours d'un désir de nature politique autant qu'esthétique. L'auteur y insiste d'emblée dans la préface qu'il donne à son recueil, intitulée "L'au-delà de l'usage", où la photographie, par son ancrage à embranchements multiples au sein de la culture et, en un mot, parce qu'elle « n'était pas de l'art » (p. 8), apparaît comme le médium le mieux adapté à incarner cette double dimension. Déplaçant sur le terrain de l'art, à la suite de Dada, des images dont les raisons et les fins lui étaient parfaitement étrangères, les surréalistes firent

de la photographie l'instrument d'une conversion du regard qui, dans toute sa portée, constitue sans doute leur legs le plus « révolutionnaire ».

« Ce regard d'anthropologue que le surréalisme jette sur les images et, à travers elles, sur notre civilisation, forme la clé des usages qu'il leur réserve », écrit ainsi Poivert (p. 12). Usages, et "mésusages", qui s'exercèrent au premier chef sur un matériau déjà là : la remise en circulation de photographies existantes – qui vaut comme une véritable relecture – compte parmi les opérations cardinales du surréalisme, et c'est l'un des traits distinctifs de cet ouvrage, qui en détaille diverses occurrences, que d'y revenir à nouveaux frais. On mentionne souvent la surdetermination du sens de la vue propre aux œuvres surréalistes, cette sorte d'érection de l'œil campée sur le mode fétichiste par nombre d'images et de textes – avec pour corollaire obligé d'une telle hystérisation du monde visuel (et Poivert rappelle à point nommé que Breton et Aragon, en 1928, formulèrent le projet de célébrer « le cinquantenaire de l'hystérie ») la crainte de la cécité, de l'aveuglement, autrement dit de la castration, que manifeste entre autres, de façon fort éloquente, la sculpture de Giacometti baptisée *La Pointe à l'œil*. Mais on saisit à la lecture de ces pages combien la suspension du regard entraine également dans une stratégie de régénération de celui-ci. De même que Goethe, à propos du *Laocoon*, avait pu conseiller de baisser d'abord les paupières, puis de les relever soudainement pour voir le marbre s'animer, les surréalistes, renversant le procédé de l'appareil photo (ouvrir,

puis obturer), fermèrent maintes fois les yeux afin de mieux les rouvrir sur des apparences métamorphosées. Poivert analyse à cet égard le photomontage publié en décembre 1929 dans le n° 12 de *La Révolution surréaliste*, qui montre les principaux protagonistes du mouvement les yeux clos tout autour d'un nu féminin peint par Magritte ("Je ne vois pas la [...] cachée dans la forêt"), ainsi que cet autre dû à Dali, "Le phénomène de l'extase" (*Minotaure*, n° 3-4, 1933), qui s'organise en spirale autour du visage d'une femme au regard dérobé (mais à la bouche entrouverte). Dans les deux cas, l'interruption est la condition d'une visualité neuve, revivifiée.

Après les travaux de Rosalind Krauss et de Georges Didi-Huberman, qui mirent l'accent sur le rôle éminent, mais jusque-là peu commenté, de Georges Bataille dans la pensée de l'image au temps du surréalisme, Poivert entreprend un indispensable réexamen de l'apport propre à Breton et démontre comment une conscience critique de la photographie alla de pair chez celui-ci avec la valorisation de l'automatisme. Rapprochant écriture automatique et rayogramme, il souligne à quel point l'un et l'autre, à l'instar du recours aux photographies trouvées, participaient d'un rêve du geste artistique en tant que pure virtualité, la projection et l'enregistrement (du verbe ou de l'objet) se confondant en une seule et même action dépourvue d'intermédiaire technique. Le tout, de surcroît, et de manière quelque peu extravagante, au confluent de l'occultisme et de la politique : « La tentative de construction conceptuelle de l'automatisme psychique par André

Breton s'inscrit dans une voie bien particulière : le choix de la culture médiumnique comme modèle révolutionnaire. On peut dès lors observer, à travers la réception des œuvres de Man Ray, comment la photographie contribue à établir la notion d'automatisme comme processus de création, et comment elle accompagne, tout au long des années 1920, le médiumnisme comme combat contre "le règne de la logique" » (p. 54). En 1928, dans *Nadja* (où la photo occupe une place déterminante), Breton, afin de qualifier « une femme adorable » entrevue sur la scène d'un théâtre, évoquait « ce rien de "déclassé" que nous aimons tant ». C'est sans doute quelque chose de semblable qui le retenait aussi dans l'image photographique. Le chapitre IV de Poivert, "Politique de l'éclair. André Breton et la photographie", très riche et très argumenté, permet de prendre pleinement la mesure de ce sujet aussi passionnant que complexe.

S'il fallait récapituler d'un terme ce qui fonde la photographie aux yeux du surréalisme, c'est peut-être le titre du livre écrit conjointement par Breton et Éluard en 1930 qui fournirait la moins mauvaise approximation. *L'Immaculée Conception*, l'un des grands textes de la littérature moderne, ne comporte aucune illustration mais tout s'y accorde au régime de vision prôné par les usages surréalistes de l'image photographique : l'automatisme, le sens de la rencontre, du détournement et du montage, le goût du rire sacrilège et de l'inquiétante étrangeté, l'alliance du merveilleux et du quotidien. Quant au dogme religieux de l'immaculée conception, il date de l'ère de la photo-

graphie. Le pape Pie IX le proclama en 1854, soit quinze ans après le brevet de Daguerre, et quatorze avant que le pape suivant, Léon XIII, ne chante dans un poème en latin, *Ars photographica*, les louanges de cette « claire image produite par les rayons du soleil » (*expressa solis spiculo nitens imago* – le souvenir de l'œuvre modeste de Léon ne survit guère que grâce aux *Dubliners* de Joyce, où l'un des personnages y fait une allusion désintéressée). Qui ne verrait là une manigance du hasard objectif, à laquelle il serait inutile de se soustraire ? Quoi qu'il en soit, il y a encore beaucoup à apprendre et à méditer de l'expérience que les surréalistes firent de la photographie. *L'Image au service de la révolution* en apporte brillamment la preuve.

J.-P. C.

Paul-Louis ROUBERT,
*L'IMAGE SANS QUALITÉS. LES BEAUX-ARTS
ET LA CRITIQUE À L'ÉPREUVE
DE LA PHOTOGRAPHIE, 1839-1859*,
Paris, Monum, 2006, 176 p., ill. coul.,
ind., bibl., chronol., 39 €.

Il faut le dire sans détour : *L'Image sans qualités* est un grand et beau livre. Un de ceux, trop rares, qui marquent une spécialité. Et pour une fois, commençons par là, l'iconographie est à la hauteur du projet, magnifiquement traitée. Donner une illustration de catalogue à un essai est une idée qu'on avait déjà vu appliquée, mais jamais aux débuts de la photographie. C'est une réussite : on peut parcourir comme une promenade le dialogue des chefs-d'œuvre de la toute première photographie

avec les tableaux du romantisme ou du réalisme. On apercevra ainsi maintes surprises, dont les moindres ne sont pas de nous donner à redécouvrir certaines icônes, magnifiées par la qualité de reproduction. On voudrait que tous les livres d'histoire de l'art se présentent désormais ainsi.

Cette présentation nous guide vers ce qui est l'apport essentiel de l'ouvrage : intégrer, de manière ferme et précise, la première histoire de la photographie à l'histoire de l'art, et réciproquement. La démonstration est aussi brillante qu'inédite. Ce renouvellement tient en premier lieu à la méthode choisie : en proposant une très rigoureuse étude de la réception des vingt premières années du médium, Paul-Louis Roubert crée d'abord un nouveau corpus de référence, constitué par les articles de presse et les critiques de Salon. Ce faisant, il restitue dans toute sa profondeur la réalité d'un débat jusqu'à présent ignoré par l'historiographie spécialisée. En rééquilibrant le dialogue entre la photographie et l'art, l'ouvrage nous fait découvrir l'existence d'un troisième acteur : le critique d'art, médiateur essentiel auprès des cercles artistiques de la sensibilité qui se construit avec la pratique de l'enregistrement technique. La critique d'art est bien, dès cette époque, le principal site du débat sur la photographie. Pour la première fois, nous comprenons en détail l'économie de ce débat et les arguments sur lesquels il repose – auquel le fameux texte de Baudelaire ouvrirait jusqu'à présent seul accès. En déployant une analyse patiente et érudite, d'une remarquable sensibilité aux effets de contexte et aux variations sé-

mantiques, l'auteur isole les termes d'une discussion sourde et répétitive qui porte sur les fondements mêmes de l'esthétique, où le daguerréotype est utilisé avec obstination comme un outil de mesure pour situer les limites du territoire de l'art. De nombreux acteurs jusque-là négligés, comme Hubert, Delécluze, Töppfer, Ingres, Vernet, Meissonnier viennent rejoindre sur le devant de la scène Daguerre, Baudelaire, Delacroix ou Courbet.

L'étude apporte également des précisions importantes au chapitre de la chronologie du débat, qui émerge plus rapidement qu'on ne le pensait, pour s'installer ensuite dans une relative stabilité. À l'évidence, la photographie n'est pas le seul facteur qui contribue à l'évolution contemporaine de la perception d'une "décadence de l'art", à la déchéance de l'imitation ou au processus d'idéalisation de la figure de l'artiste. L'auteur décrit avec précision les influences et les interactions du système romantique, du genre troubadour ou des outils de représentation mécaniques. Mais en tenant compte de ces multiples causes, il démontre aussi le rôle central et le caractère décisif de la photographie dans ces transformations. Autre apport essentiel de l'ouvrage, l'identification de l'opérateur qui a fait pivoter le débat. Appuyée sur l'expérience visuelle du daguerréotype, relayée par la critique, c'est la sensibilité du public qui force les artistes à réviser leurs conceptions et leur pratique. Contribution essentielle à l'histoire des débuts de la photographie, *L'Image sans qualités* offre aussi une puissante thèse d'histoire de l'art du XIX^e siècle, qui démontre simultanément

l'ampleur de l'interaction entre les domaines, mais aussi l'impératif, pour les spécialistes de la période, d'intégrer pleinement l'histoire de la photographie à l'analyse des mutations de l'art. À ce titre, l'ouvrage est aussi un programme, susceptible de rouvrir à des horizons inédits la vieille et lancinante question des rapports de l'art et de la photographie. De cette nouvelle histoire, Paul-Louis Roubert vient d'écrire le premier chapitre.

A. G.

CATALOGUES

Jean-Michel BOUHOURS (dir.),
LUMIÈRE, TRANSPARENCE, OPACITÉ,
cat. exp., Skira/Nouveau Musée
national de Monaco, 2006,
ill. quadri., 39 €.

Le propos de l'exposition qui s'est tenue à Monaco à l'automne 2006 était ambitieux. Initiée par la redécouverte, puis la restauration des vues d'optique de François du Périer du Mourier, elle s'est articulée autour des enjeux de l'utilisation de la lumière, de ses effets de transparence et d'opacité dans l'art, du XVIII^e siècle à nos jours, des lanternes magiques qui effrayèrent, de façon si délicate, les cours de Louis XIV et de Frédéric III du Danemark aux caissons lumineux de Jeff Wall. Une telle ambition et une telle diversité d'intérêts, exprimées par les nombreux auteurs du catalogue, est à souligner. Rares en effet sont les expositions et les ouvrages associant ainsi peintures, vues d'opti-

que, photographies, plus rares encore sont les projets qui embrassent tant les portées d'un art noble – le renouveau de la peinture de paysage par Pierre-Henri de Valenciennes à la fin du XVIII^e siècle ou la notion de sublime dans la peinture de paysage allemande – que la présentation de loisirs populaires, aïeux du cinéma mais aussi de l'art forain. Étudier les tentatives de maîtrise de la lumière, ses effets d'ombre comme de projection, permet en effet d'analyser et de mettre en regard, au sein d'un même espace et d'un même ouvrage, la transformation de la peinture, l'invention de la photographie et celle du cinéma, jusqu'aux postulats de l'art contemporain. Appréhender ainsi la période considérée par le biais de la recherche sur la lumière et ses manifestations offre la possibilité de briser les frontières entre les disciplines et de révéler, à la suite de travaux récents mais encore sporadiques, les parentés communes entre la peinture de la fin du XVIII^e siècle, les spectacles illusionnistes et la naissance de la photographie, puis du cinématographe. La maîtrise de la lumière est au cœur des créations et des inventions de Jacques Louis Mandé Daguerre, peintre, décorateur de théâtre et d'opéra, homme de spectacle, inventeur du daguerréotype, comme l'évoque Paul-Louis Roubert. On regrette à la lecture du catalogue de n'avoir pas eu l'occasion de voir l'exposition et de manquer ainsi le fil lumineux de la présentation des collections qui y furent rassemblées, de n'avoir pu s'abandonner au jeu illusionniste de leur scénographie.

Les seize essais du catalogue cer-
nent, avec sérieux et brio, différentes
facettes du sujet, des aspects les plus
attendus, mais non les moins remar-
quables dans leur exposé – comme
l'étude sur les lanternes magiques de
Laurent Mannoni – aux plus nouveaux
– ainsi, l'analyse de Clément Chéroux
d'une généalogie d'une photographie
transparente, nourrie de ses travaux
précédents sur les accidents de la pho-
tographie, la *fautographie*, ou sur les
épreuves spirites. Grâce à l'essai de Xa-
vier Barral y Altet, les bornes chrono-
logiques données à l'étude sont ample-
ment dépassées; il suggère en effet,
avec pertinence et persuasion, un lien
spirituel et métaphysique entre trans-
parence et transcendance, associant les
créations des verriers des cathédrales
avec les œuvres récentes d'Aurélié
Nemours ou Pierre Soulages.

Son propos, ainsi, renvoie à l'ex-
trême richesse polysémique, briève-
ment illustrée par Jean-Michel Bou-
hours dans son introduction, des trois
termes juxtaposés au sein du titre de
l'exposition. Leur portée, bien sûr, dé-
passe les seuls enjeux techniques ou
inventifs de leur apparition, reproduc-
tion ou effacement. Transparence et
opacité forment une dualité esthéli-
que mais aussi morale et religieuse,
spirituelle et transcendente, au cœur
de l'œuvre et de la réflexion des pein-
tres romantiques allemands, héritiers
de Goethe et des Lumières, comme
des manifestes de Duchamp, à l'issue
du trou noir que fut le premier conflit
mondial du xx^e siècle. L'étude théori-
que des enjeux philosophiques de la
lumière et de ses manifestations artis-
tiques aurait mérité un développement

plus important, au-delà des inciden-
ces factuelles abordées dans les essais;
on regrette que, au regard des brillan-
tes études sur les différents sujets
abordés par les auteurs du catalogue,
« les débats qui ont agité le début du
xix^e siècle, où l'on tentait de dresser
une ligne de partage entre art et véri-
té, reproduction et imitation, effets
de trompe-l'œil » n'aient pas été plus
directement abordés. Transparence et
opacité, clair-obscur et illumination
nourrissent les analyses esthétiques
mais aussi les créations littéraires,
poétiques et théâtrales du début du
xix^e siècle – de Hoffmann à Aloysius
Bertrand, Hugo et Gautier, pour ne
citer que ceux-là –, voire même les
postulats muséographiques; ainsi, la
scénographie théâtrale du musée des
Monuments français d'Alexandre Le-
noir inspire-t-elle une génération
d'historiens, de poètes et de philoso-
phes qui puisent dans la présentation
dramatique de l'ancien couvent des
Petits Augustins, un répertoire de for-
mes nouvelles, en rupture avec l'idéal
néoclassique, mais aussi les sources
d'un récit historique ponctué par les
surgissements et les révélations, sus-
penses scéniques orchestrés par Le-
noir grâce à la lumière et ses ombres.
Leur évocation, notamment, comme
celle de la création littéraire et des
spectacles théâtraux contemporains,
auraient renforcé la justesse et la
continuité d'un propos original.

D. F.-R.

Laure BEAUMONT-MAILLET *et al.*,
1945-1968. *LA PHOTOGRAPHIE HUMANISTE.*
AUTOUR D'IZIS, BOUBAT,
BRASSAI, DOISNEAU, RONIS...,
cat. exp., Paris,
Bibliothèque nationale de France,
2006, 183 p., 39 €.

L'exposition "1945-1968. La photographie humaniste. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis..." a donné lieu à la publication d'un catalogue, abondamment illustré, qui permet de jeter un regard nouveau sur la photographie dite "humaniste", aux contours encore mal définis. Ce livre broché contient diverses contributions suivies d'une centaine d'images provenant de la riche collection de la BnF. L'ouvrage aux multiples contributions tente à la fois de mieux cerner la mouvance humaniste, de nous révéler certains aspects encore inconnus et de nous faire découvrir des photographes tombés dans l'oubli.

Dans son introduction, Laure Beaumont-Maillet s'appuie sur des témoignages de photographes pour replacer la photographie humaniste dans son contexte historique. L'auteur avance que, prises dans leur ensemble, ces images "humanistes" produisent une imagerie nationale. Ce retour aux sources reste néanmoins limité et ne renseigne pas, par exemple, sur l'origine de cette appellation : "photographie humaniste". Peter Hamilton évoque, quant à lui, la fascination mondiale pour la photographie française et le développement de son marché, ce qui élargit les questions traitées dans l'exposition. Il examine l'importance de la diffusion mondiale de l'œuvre de Cartier-Bresson dès

1930, relayée pour une part par la presse étrangère. En retour, il nuance les racines françaises de ce courant en rappelant le rôle essentiel joué par tous les photographes étrangers, installés en France pour le développement du mouvement.

À ces articles sur le mouvement s'ajoute une présentation des différents aspects de la photographie "humaniste" en France. Françoise Denoyelle recense avec précision la publication de ces photographies dans la presse nationale. Dominique Versavel rappelle le rôle du Salon national de la photographie, salon annuel de la BnF organisé de 1945 à 1961. L'auteur dévoile ainsi la fonction du Salon et son rôle fondamental dans l'essor de la photographie "humaniste", notamment par le biais du Groupe XV ou par les choix thématiques du Salon. Enfin, Véronique Figini enrichit cette réflexion en examinant les liens entre ce mouvement, la chanson et la littérature.

Les images du catalogue, publiées pour la plupart dans la presse, présentent cinq thèmes : une introduction aux « reporters illustreurs » dits « photographes polygraphes » (terme de Willy Ronis), une section d'images de Paris et de la France évoquant la nostalgie de l'après-guerre (Paris des rêves, France aux visages), une évocation de la solidarité de ces photographes qui documentent à la fois l'espoir et les luttes de leurs frères et sœurs (« le miroir fraternel »), une ouverture sur le monde entier en montrant des visages européens et quelques visages d'ailleurs (« l'infiniment humain »). Enfin, la section « l'imaginaire d'après nature », d'après une formule d'Henri Cartier-Bresson,

présente une série d'images qui, grâce au regard des photographes, semblent faire de la vie quotidienne un théâtre.

À ces contributions et ces images s'ajoutent d'excellents documents de référence comme une "bio-bibliographie" des photographes présentés, un répertoire des photographes ayant participé au Salon national de la photographie de la Bibliothèque nationale ainsi qu'un tableau synthétique indiquant les photographes ayant publié dans la presse nationale (1945-1970). Au total, cet ouvrage fournit une bonne introduction au rôle fondateur de la France pour la photographie "humaniste" et est un solide outil de référence pour approfondir davantage ce mouvement, à travers notamment des images peu connues que l'ouvrage permet de découvrir. En revanche, certaines questions sur le contexte international restent en suspens. Une contribution sur le rôle spécifique de la France dans l'élaboration du mouvement nous aurait permis, par exemple, de mieux percevoir les particularités de la photographie humaniste française.

K. G.

Mary PANZER, Christian CAUJOLLE, *THINGS AS THEY ARE, PHOTOJOURNALISM IN CONTEXT SINCE 1955*, cat. exp., Londres, Chris Boot, 2005, 383 p., ill. NB et coul, 49,95 €.

Le World Press Photo a choisi de fêter son cinquantième anniversaire par la publication d'un ouvrage, *Things as they are*. Cette association qui soutient la photographie de presse souligne ainsi le rôle essentiel de la page imprimée pour

la diffusion des images. Elle ne se contente pas d'un recueil des lauréats de son concours, ni même d'une compilation des images fortes qui ont marqué la fin du XX^e siècle et affiche une ambition plus grande: raconter l'histoire du photojournalisme grâce à une sélection de publications, essentiellement des magazines américains ou européens. À cette fin, elle s'adjoint la collaboration d'une historienne, Mary Panzer, et d'un professionnel de la photographie, Christian Caujolle, directeur de l'agence et de la galerie Vu.

Organisé en cinq chapitres chronologiques, du prétendu "âge d'or" des magazines dans les années 1950-1960 aux mutations du genre dans les dernières années, en passant par des ensembles thématiques comme la guerre du Viêt-nam, l'ouvrage propose plus de 350 pages d'illustrations, en noir et blanc et en couleurs, extrêmement variées. Les reportages sélectionnés illustrent de grands événements comme l'assassinat du président Kennedy, témoignent de la condition humaine de par le monde, mais s'ouvrent également sur d'autres domaines comme la photographie de mode ou les images scientifiques. Cette diversité permet de nuancer le "mythe du photoreporter" et rappelle que l'histoire du photojournalisme ne s'est pas constituée uniquement autour de noms prestigieux comme Nick Ut ou Sebastião Salgado.

Pour éviter que le lecteur ne se perde dans la profusion des documents, l'introduction de Mary Panzer retrace l'histoire du photojournalisme avant 1955 et propose une réflexion sur l'évolution de la profession et de sa production depuis cette date, donnant ainsi les

clés de lecture des images publiées. Chaque chapitre s'ouvre sur une double page où le contexte historique est présenté et les reportages sont introduits par quelques lignes qui mettent en avant leur particularité : situation politique ou économique, conditions de prise de vue, notoriété des clichés... Enfin, en guise de conclusion, la postface de Christian Caujolle présente les bouleversements de la photographie de presse liés aux nouvelles technologies et à l'évolution des médias.

L'ambition affichée est donc en partie atteinte : la richesse iconographique de l'ouvrage est remarquable et la réflexion des auteurs sur le statut de la photographie de presse différencie cet ouvrage de nombre de recueils d'images sur le dernier demi-siècle. Les auteurs rappellent à juste titre qu'une image publiée est le fruit d'une collaboration entre différentes professions (photographes, maquettistes, secrétaire de rédaction), aux intérêts parfois divergents, qu'elle véhicule un point de vue et n'est certainement pas une fenêtre ouverte sur le monde grâce à l'appareil photographique. Il est pourtant regrettable que cette approche n'ait pas donné lieu à une analyse plus précise des mises en forme de l'image dans la presse ou de l'évolution de la production iconographique, qui, si elle est affirmée, n'est pas précisément définie, comme en témoigne le découpage des chapitres qui n'apparaît pas toujours convaincant. Pourtant, sur un terrain riche mais encore peu exploité, cet ouvrage apparaît comme un défrichage pertinent et ce d'autant plus qu'il se définit avant tout comme une publication grand public.

M. C.

Olivier LOISEAUX (dir.),
TRÉSORS PHOTOGRAPHIQUES
DE LA SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE,
Paris, BnF/Glénat, 2006. 240 p.,
254 ill., bibl., ind. des personnes,
ind. des lieux, 39 €.

Ce beau et grand volume, le huitième de la collection "Les albums de la Société de géographie" que co-édite Glénat avec la BnF, accompagne une exposition présentée à l'automne 2007 à la Galerie de photographie de la BnF, qui dévoile pour la première fois à l'échelle souhaitable l'extraordinaire fonds photographique de la Société de géographie (SG). Fondée en 1821 par le même géographe, Edmé-François Jomard, qui créa quelques années plus tard à la BN le Dépôt de géographie (futur Département des cartes et plans, lequel abrite le fonds depuis 1942), cette Société est aujourd'hui l'une des plus vénérables associations savantes françaises, et – on le savait assez peu jusqu'à ce livre et cette exposition – l'un des plus riches conservatoires publics français de photographie ancienne. L'album, et surtout l'essai d'Olivier Loiseaux sur l'histoire du fonds, permettent de prendre la mesure et de retracer la genèse de cette exceptionnelle collection photographique, riche de près de 100 000 épreuves sur papier et de quelque 43 000 plaques de verre (dont un grand nombre de positifs transparents pour projection). Cette collection débuta relativement tard, puisqu'à l'exception d'un ou deux dons isolés sous le Second Empire (dont un lot de photographies du Yucatan offert par Désiré Charnay dès 1861), ce n'est guère

avant 1875, année de l'exposition qui accompagna à la BN le Congrès international de géographie, que commencent à affluer les dons spontanés – beaucoup de ces premiers dons provenant des explorateurs des États-Unis, alors engagés dans une course au prestige. Vers le même moment commencent, grâce à Jules Molteni puis à son neveu Alfred, les projections photographiques qui firent longtemps le succès des conférences de la SG, laquelle se dota aussi d'un photographe officiel, Alexandre Quinet; en même temps, Alphonse Davanne devint membre de la SG et noua des liens durables entre celle-ci et la Société française de photographie. La collection géographique, toutefois, ne fut vraiment organisée et systématisée qu'au début des années 1880, sous l'impulsion de l'archiviste d'origine anglaise James Jackson, qui rassembla en treize ans d'activité, grâce à des appels répétés à dons et à un solide entregent, plus de 15 000 vues et plusieurs milliers de portraits de géographes et voyageurs. Il est à noter que parmi ces milliers de vues reçues après 1880 et jusqu'à la fin du siècle figurent de nombreuses séries d'images plus anciennes, y compris des albums et pièces de Du Camp, Beato, Bourne, Robertson, Charnay, etc., qui méritent assurément l'appellation de "trésors" du point de vue de la bibliophilie. C'est cependant leur intérêt documentaire et, plus encore peut-être, leur utilité pour la vulgarisation, grande entreprise de la III^e République, qui justifie l'attention portée à cette collection et à son enrichissement par de grands noms de la science populaire comme

Élisée Reclus ou Gaston Tissandier. Cet enrichissement se poursuivra pendant les premières décennies du XX^e siècle, culminant en 1925 avec le legs de la collection de Roland Bonaparte, forte de 17 000 clichés (et de nombreux ouvrages), principalement anthropologiques, amassés à partir des années 1880; la collection Bonaparte, à elle seule, mériterait des investigations approfondies. Comme le montre cet exemple, et comme l'illustre l'album dirigé par O. Loiseaux, la collection de la SG ne se borne pas au paysage ni à la géographie physique et comprend au contraire de nombreux clichés à caractère événementiel (construction de chemins de fer, etc., objet de l'essai de Jean-Robert Pitte sur « un monde qui change ») ainsi que de considérables ensembles ethnographiques, inspirés par « la passion de l'inventaire » (voir l'essai de Jean-Louis Tissier et Jean-François Staszak); ceux-ci seraient à comparer avec les collections qu'amassa dans la même période le Cabinet d'anthropologie du Muséum (aujourd'hui musée du Quai Branly). En résumé, cet ouvrage très richement illustré et magnifiquement mis en pages (en quadrichromie avec de nombreuses pleines pages qui, au format ample choisi, rendent bien la majesté des originaux) est une exploration bienvenue de ce fonds trop méconnu et une invitation à poursuivre des investigations qui promettent de nombreuses découvertes.

F. B.



Résumés

Entre fac-similé et haute gravure. L'image dans la presse française des années 1830

STEPHEN BANN est professeur d'histoire de l'art à l'université de Bristol (G.-B.), et Fellow de la British Academy. En 2001 il publia *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*. Il prépare un symposium sur l'art et les albums photographiques au XIX^e qui aura lieu à la National Gallery of Art de Washington en printemps 2007.

Dans les premiers volumes du *Magasin pittoresque*, dans les années 1830, on peut relever deux motivations assez contradictoires à l'appui de cette production foisonnante d'images gravées. D'une part, l'on se réclame de la grande tradition française de la "haute gravure", tout en usant du nouveau procédé sur bois de bout de l'école de Bewick, et de l'innovation industrielle de la stéréotypie. D'autre part, on remarque que les éditeurs sont souvent tentés de violer les règles de l'imitation, et de faire du signe graphique un indice direct du réel. En fait, ils ne font que répondre à l'attente d'un public de plus en

plus familiarisé avec les nouveaux messages de l'art, de l'historiographie et de la littérature romantique. Le fac-similé, institution ancienne mais désormais annexée aux discours de l'étrangeté et du merveilleux, serait le témoignage concret de ce processus.

De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)

PIERRE-LIN RENIÉ est attaché de conservation au musée Goupil (Ville de Bordeaux), lequel est consacré à l'édition d'art au XIX^e siècle. Depuis 1992, il a organisé une quinzaine d'expositions et supervisé leurs catalogues, dont *Le Musée des rieurs. Caricatures et scènes de mœurs au XIX^e siècle* (2007), *Une image sur un mur. Images et décoration intérieure au XIX^e siècle* (2005) et *Gérôme & Goupil: art et entreprise* (2000). Lauréat de bourses de recherche au Metropolitan Museum of Art (New York, 2004) et au Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts,

2002), il s'est en particulier intéressé lors de ces séjours à l'histoire de l'édition photographique.

Au cours des années 1850-1880, la production d'images atteint un niveau jusqu'ici inégalé. Les possibilités ouvertes par la lithographie puis la photographie provoquent un désir de multiplication des images. Industrie nouvelle, l'imprimerie photographique telle que la développe Blanquart-Évrard participe de ce désir. À l'instar de Goupil, la plupart des éditeurs d'estampes publient aussi des photographies. Ces images empruntent un vaste réseau international de distribution, quels que soient leur nature ou leur contenu. Elles rassemblent parfois autour d'un même projet des personnes issues de milieux présumés antagonistes, ou dont on penserait qu'ils s'ignorent – ainsi pour la publication des photographies de Crimée de Roger Fenton. De grands studios bénéficient d'une diffusion internationale, tel Bonfils, de Beyrouth, très présent en Europe, et qui passe un contrat en 1872 avec un diffuseur américain, Charles Taber & Co. À partir des années 1880, progrès techniques aidant, les secteurs s'individualisent à nouveau. Tirailées entre expérience et rationalisation, ces trois décennies d'organisation du marché mondial restent un moment fondateur de l'histoire contemporaine des images.

Le statut subalterne de la photographie.

Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris, 1885-1910)

TOM GRETTON est professeur et chef de département en histoire de l'art au University College London. Ses deux projets principaux concernent les gravures populaires mexicaines avant la période révolutionnaire (1910-1917) et le développement de l'audience des hebdomadaires illustrés dans la culture bourgeoise en Europe (1850-1900).

Basé sur l'étude de deux hebdomadaires illustrés de Londres (*The Illustrated London News* et *The Graphic*) et de Paris (*L'Illustration* et *Le Monde illustré*), cet article examine l'introduction et le succès des procédés tramés dans ces publications. La montée inexorable de la trame comme technique de reproduction est le fruit d'une histoire complexe et nuancée. Dans les deux métropoles, après la période confuse de l'introduction de cette nouvelle technologie, la trame est utilisée dans les quatre journaux de façon différente pour les "images éditoriales" et pour les photographies. Les dessins et aquarelles occupent souvent les pages ou les doubles pages, aux photographies échoient des formats plus réduits. Dans tous les journaux, l'introduction et de la trame et des photographies est accompagnée par des changements remarquables dans les pratiques d'encadrement et de mises en pages décoratives ou allégoriques.

L'invention du magazine.
Usages de la photographie dans
La Vie au grand air (1898-1914)

THIERRY GERVAIS est historien, rédacteur en chef de la revue *Études photographiques*. Il termine sa thèse de doctorat sur l'usage de la photographie dans la presse française avant la Première Guerre mondiale (EHESS).

Comment distinguer un journal illustré d'un magazine ? À la fin du XIX^e siècle, de nouveaux périodiques illustrés apparaissent en France et viennent concurrencer des journaux établis de longue date comme *L'Illustration*. Lancé par Pierre Lafitte en 1898, *La Vie au grand air* est un journal sportif qui s'appuie sur l'association de la photographie et de la similigravure pour illustrer ses pages. Reléguant l'art de la gravure et du dessin au profit de ce nouveau tandem, *La Vie au grand air* offre à ses lecteurs une iconographie très abondante sur chacune de ses pages. Sous la houlette d'un directeur artistique, l'hebdomadaire sportif publie alors des maquettes complexes qui produisent un nouveau spectacle de l'information. *La Vie au grand air* se distingue des autres périodiques illustrés dans sa manipulation et dans sa lecture : le lecteur ne lit plus un journal illustré, il feuillette un magazine.

L'apprentissage de l'événement.
Le Miroir et la Grande Guerre

Agrégée d'histoire, JOËLLE BEURIER achève une thèse de doctorat sur *Les images de la Grande Guerre. La presse illustrée en France, Allemagne, Grande-Bretagne, 1914-1918* à l'Institut universitaire européen de Florence. Elle a co-dirigé pour la revue *Memoria e Ricerca* un numéro sur "Photographie et Violence. Regards sur la brutalité de la Grande Guerre à nos jours" (décembre 2005) et vient de publier *Images et Violence, 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre...*, aux éditions Nouveau Monde.

Quand l'hebdomadaire photographique *Le Miroir* entre dans la Première Guerre mondiale, il n'est qu'un jeune illustré qui se cherche, mais néanmoins soutenu par la solide armature financière et technique des Dupuy (*Le Petit Parisien*). À partir de 1915, il instaure des concours photographiques largement rémunérés, qui lancent les soldats photographes amateurs à la recherche de la plus belle photographie de guerre. Ce faisant, il inscrit la Grande Guerre comme le moment unique dans l'histoire du photoreportage où les soldats fabriquent pour partie l'information sur la violence de guerre. Mais l'hebdomadaire se métamorphose à son tour, cherchant une juste mesure entre le sensationnel qui favorise les ventes et une nécessaire déontologie dans le discours photographique sur la violence extrême. Il apprivoise ainsi les ressorts de la communication moderne et donne à son discours photographique une franchise totalement inédite, qui propulse les populations de l'arrière au cœur de la fournaise.

Le succès par l'image ?
Heurs et malheurs des politiques
éditoriales de la presse quotidienne
(1920-1940)

MYRIAM CHERMETTE est allocataire-monitrice à l'université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, diplômée de l'École des chartes. Elle consacre sa thèse de doctorat à l'usage de la photographie dans les quotidiens français pendant l'entre-deux-guerres.

Au début des années 1930, le quotidien *Paris-Soir* rencontre un grand succès populaire, que l'ensemble de la presse quotidienne – confortée par l'autopromotion de *Paris-Soir* – attribue à la publication d'un grand nombre de photographies. Une analyse des journaux de cette époque, notamment *Le Journal*, qui tente en vain d'imiter *Paris-Soir*, révèle que les facteurs de cette réussite sont plus complexes. En effet, ce quotidien séduit les lecteurs par une formule journalistique modernisée qui se démarque de la presse traditionnelle, dont l'attrait est renforcé par des choix iconographiques originaux. La rédaction ne se contente pas de publier des images en quantité, mais réserve à la photographie un nouveau statut qui dépasse la fonction illustrative traditionnelle. Par des prises de vue "au cœur de l'action", des récits en images, des effets de mise en pages, la photographie devient un vecteur essentiel de la transmission de l'information.

La photographie des typographes

OLIVIER LUGON est professeur d'histoire et d'esthétique de l'image à l'université de Lausanne (section d'histoire et d'esthétique du cinéma). Il a notamment publié *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes, 1919-1939* (Nîmes, Chambon, 1997) et *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (Paris, Macula, 2002).

Plus que les photographes, ce sont les graphistes et les typographes qui orchestrent la promotion de la Nouvelle Photographie dans l'Allemagne de la fin des années 1920 : mieux reconnus, mieux structurés, et plus actifs dans les organismes culturels comme le Werkbund, ce sont eux qui permettent à la Nouvelle Photographie de conquérir les revues d'art et d'architecture, eux qui en esquissent les premières bases théoriques, eux enfin qui organisent et mettent en forme les grandes expositions qui lui sont consacrées en 1928-1929. L'avènement tant fêté de la « photographie en soi », une photographie enfin libérée du joug de la peinture, se joue ainsi sous l'emprise d'un nouvel ordre, la communication imprimée, et se soumet à ses codes – l'image assujettie au texte, la cimaise à la mise en pages, la contemplation à l'efficacité didactique ou publicitaire. Loin d'être une sous-catégorie marginale de la Nouvelle Photographie, la « typophoto » peut en être considérée comme la condition générique.

Le mérite photojournalistique :
une incertitude critériologique

VINCENT LAVOIE est professeur au département d'histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal. Titulaire d'un doctorat en esthétique de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, il a publié en 2001 *L'Instant-monument, du fait divers à l'humain* (Montréal, Dazibao). Commissaire général du Mois de la photo à Montréal, il propose en 2003, sous le thème "Maintenant. Images du temps présent", un état des lieux sur les représentations artistiques de l'actualité historique. Il prépare actuellement un ouvrage portant sur le photojournalisme à paraître aux éditions Hazan.

Depuis 1955, le World Press Photo of the Year honore l'auteur de l'image la plus emblématique d'un fait d'actualité récent. Mais que récompense-t-on exactement par l'attribution de ce prix? Le photographe, l'image ou l'événement? Si le photographe est le destinataire des honneurs, l'est-il pour son engagement éthique, sa probité journalistique ou son talent et ses habiletés esthétiques? L'image est-elle primée en raison de sa valeur informative et testimoniale ou à cause de ses propriétés formelles et narratives? Et l'événement, le retient-on pour sa valeur historique ou pour sa photogénie? En prenant appui sur le cas du World Press Photo, la plus prestigieuse des compétitions de photojournalisme, cet article propose une enquête historique sur la formation des critères d'excellence dans le domaine de la photographie de presse.

Esthétique de l'auteur.
Signes subjectifs
ou retrait documentaire ?

GAËLLE MOREL est docteur en histoire de l'art et secrétaire générale de la Société française de photographie. Elle a récemment publié *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006.

Le photoreportage d'auteur, apparu dans les années 1970 et caractérisé par la circulation des images, des pages de la presse aux murs des institutions culturelles, connaît un véritable apogée depuis ces dernières années. Cette production photographique implique une stylisation évidente des images, témoignant de l'attention prêtée par les éditeurs de presse à l'esthétique des photographies diffusées. Si les images publiées dans la presse se retrouvent parfois présentées dans des lieux de légitimation culturelle, certains photographes dissocient néanmoins leur pratique journalistique de leur production destinée à l'édition ou à l'exposition. Ces modifications esthétiques et techniques font alors apparaître un phénomène paradoxal au cours duquel les photographes proposent des clichés empreints de signes personnels visibles aux supports de presse, et des images caractérisées par une forme de détachement et de distanciation aux institutions muséales.

Le déjà-vu du 11-Septembre,
essai d'intericonicité

CLÉMENT CHÉROUX est historien de la photographie et conservateur au centre Pompidou. Il a été Visiting Research Fellow à l'université de Princeton puis pensionnaire à l'Académie de France à Rome et a enseigné à l'université de Paris I, Paris VIII et à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles. Il a publié *L'Expérience photographique d'August Strindberg* (1994), *Fautographie, petite histoire de l'erreur photographique* (2003), *Fotografie und Geschichte* (2004). Il a dirigé et codirigé les catalogues des expositions *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999* (2001) et *Le Troisième Ciel. La photographie et l'occulte* (2004), dont il était également l'un des commissaires.

À propos de la couverture médiatique des attentats du 11 septembre 2001, nombre de commentateurs ont exprimé un sentiment de "déjà-vu". En se basant sur un échantillon de 400 quotidiens américains des 11 et 12 septembre 2001, l'article montre que deux des images les plus couramment publiées à la une de ces journaux renvoient indubitablement à des icônes de l'histoire des États-Unis : les images de Pearl Harbor en feu et la célèbre photographie de Joe Rosenthal à Iwo Jima. Le sens et le fonctionnement de ces comparaisons est analysé à travers la notion d'intericonicité. Celle-ci permet de montrer que les images du 11-Septembre renvoient en fait moins à l'histoire américaine qu'à une mémoire culturelle dont les codes et les stéréotypes ont été largement diffusés par l'industrie du spectacle hollywoodien. Le 11-Septembre apparaît en somme ici comme un modèle théorique pour penser les effets de la globalisation sur l'usage médiatique des photographies.

L'image parasite.
Après le journalisme citoyen

ANDRÉ GUNTHER est chercheur et maître de conférences à l'EHESS, où il a créé le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic). Editeur multimédia, il a fondé et dirige la revue *Études photographiques* ainsi que plusieurs blogs, dont *Actualités de la recherche en histoire visuelle*.

Après le "journalisme citoyen" textuel, les images sont devenues un important vecteur d'information alternatif. Cet article analyse les aspects qu'ont pris ces usages : recourant aux plates-formes de partage de contenus visuels, telles Flickr, Youtube ou Dailymotion, photographies ou vidéos y sont la plupart du temps très peu éditorialisées, font l'économie de toute espèce de validation et parasitent des systèmes qui n'ont jamais été prévus à cet effet. Cette translation dépend de plusieurs conditions : techniques et économiques, d'abord, avec l'écllosion de services gratuits appuyés sur des mécanismes autonomes de création d'audience ; contextuelles, ensuite, où la survenue de circonstances exceptionnelles produit une demande insatisfaite. Sur ces fondements, on constate que les plates-formes visuelles sont utilisées comme des canaux d'information parallèles, qui supposent une attitude active de l'utilisateur. Confrontés à des documents bruts, les internautes développent des stratégies de critique des sources, qui les placent dans une position similaire à celle du journaliste face à l'événement.