FIXER L'ÉVÉNEMENT Le Mai 1968 du photojournalisme

Audrey Leblanc

► To cite this version:

Audrey Leblanc. FIXER L'ÉVÉNEMENT Le Mai 1968 du photojournalisme. Sociétés & Représentations, 2011, Fixer l'événement, 32, 10.3917/sr.032.0057 . hal-01382991

HAL Id: hal-01382991

<https://hal.science/hal-01382991>

Submitted on 1 Nov 2016

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.

FIXER L'ÉVÉNEMENT

Le Mai 1968 du photojournalisme

Audrey Leblanc

Publications de la Sorbonne | *Sociétés & Représentations*

2011/2 - n° 32

pages 57 à 76

ISSN 1262-2966

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-2-page-57.htm>

Pour citer cet article :

Leblanc Audrey, « Fixer l'événement » Le Mai 1968 du photojournalisme,
Sociétés & Représentations, 2011/2 n° 32, p. 57-76. DOI : 10.3917/sr.032.0057

Distribution électronique Cairn.info pour Publications de la Sorbonne.

© Publications de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Audrey Leblanc

Fixer l'événement

Le Mai 1968 du photojournalisme

Aujourd'hui considéré comme événement historique, Mai 1968 en France est connu pour et par ses icônes photographiques : à l'exemple du face à face de Daniel Cohn-Bendit avec un CRS ou la surnommée « Marianne de Mai 1968¹ », images restées dans les mémoires et attachées, parfois, au nom d'un photographe désormais célèbre. Ces « photographies historiques », ces « images qui ont fait l'histoire », ces « images événement » – pour reprendre quelques-unes des expressions utilisées à leur égard –, toutes issues du photojournalisme, sont le produit du système médiatique particulier que constitue la presse magazine. Cet article, qui entend comprendre comment une photographie a la capacité de « fixer l'événement », propose de déplacer la question de la photographie elle-même au photojournalisme, en s'appuyant sur des exemples concernant les événements de Mai 1968².

Les instances du photojournalisme ne recouvrent pas seulement les photographes mais aussi les agences de photographie – productrices des images – et les rédactions presse – consommatrices. Certaines dominent le marché et, aujourd'hui, l'histoire du photojournalisme. Dans ce récit culturel – porté par la doxa professionnelle –, les différents acteurs que regroupe ce que l'on a pris l'habitude de nommer « le photojournalisme » sont mal connus et souvent ramenés à la seule figure professionnelle du photographe. La fabrication des images et leur valorisation dans les agences restent, en revanche,

1. 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 », dans Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, 2008, p. 390-394.

2. Cette approche rejoint celle proposée dans Régis Durand, Michel Poivert (dir.), *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan/éd. Jeu de Paume, 2007, 159 p.

confidentielles, comme les mécanismes qui régissent leur usage et leur gestion dans les rédactions presse. Mai 1968 coïncide avec les débuts d'une période à présent idéalisée par les professionnels. À l'époque, soit le photographe est attaché à une agence de photographies dont les principaux clients sont les magazines ; soit il fait partie du staff de photographes salariés d'une publication (en presse quotidienne) ; soit, indépendant, il travaille régulièrement avec les mêmes publications. Fondée au début de l'année 1967, l'agence Gamma connaît plusieurs succès dans le milieu et fait figure de pionnière pour sa gestion des photographes. *Paris Match*, qui a fait de la photographie sa particularité, produit ses images grâce à son propre service photographie, mais est aussi l'un des clients principaux des agences.

Parce que les événements de Mai 1968 se déroulent sur plusieurs semaines, ils permettent d'observer les réactions médiatiques à leur égard sur une certaine durée³. Un tel parti pris suppose d'avoir accès à des archives, en l'occurrence celles d'entreprises privées. En tenant compte de cette difficulté, à laquelle s'ajoute la fragilité d'archives lacunaires, il est possible de reconstituer la chaîne professionnelle par laquelle se construisent les images des événements avant de parvenir jusqu'au lecteur insérées dans une publication, autrement dit au sein d'un dispositif éditorial. Une telle description permet de suivre la gestion quotidienne par les entreprises du photojournalisme de l'événement au cours des mois de mai et juin 1968, ne se présentant pas comme tel mais se construisant au jour le jour, de la production de ses images à sa fixation, par la publication d'un récit médiatique⁴.

Une doxa portée par les professionnels

« 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 soi*⁵ », affirme Hubert Henrotte. Membre fondateur puis directeur

3. 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, disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1998_num_16_90_3190.

4. Les historiens de Mai 68 ont démontré que la chronologie des événements concerne les mois de mai et juin. Mais pour des raisons d'accès aux archives, il sera surtout question ici des seules semaines du mois de mai 1968. Dominique Damamme, Boris Gobille, Frédérique Matonti et Bernard Pudal (dir.), *Mai-juin 1968*, Ivry-sur-Seine, éd. de l'Atelier/éd. Ouvrières, 2008, 445 p. ; Boris Gobille, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, 120 p.

5. Jean-Louis Gaziagne, Hubert Henrotte (dir.), *Le Monde dans les yeux. Gamma-Sygma, l'âge d'or du photojournalisme*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 15 (c'est l'auteur qui souligne).

de l'agence de photographies Gamma (1967) et Sygma (à partir de 1973), il retrace en 2005, dans ses souvenirs, le succès fulgurant de la première 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 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'histoire*⁶.

Dans ces lignes, l'un des acteurs les plus importants du photojournalisme français de la fin des années 1960 aux années 2000 formule la doxa professionnelle. Il affirme la valeur d'information de l'image photographique à destination de la presse magazine d'information tout comme sa qualité de document, et place la photographie au centre du processus de médiatisation des événements par ce type de presse : l'image seule fixe le récit de l'événement dont elle est le document, voire le symbole, et dont elle peut devenir *la* représentation historique pérenne. La « bonne photo » montre et porte en elle l'information⁷. Le photographe, qui prend l'image, est la figure professionnelle centrale de cette description. La déontologie régit les relations entre la photographie et la presse en distinguant le photojournalisme d'autres formes de photographies de presse magazine : l'image photographique se caractérise alors par un rapport direct et « transparent » à l'événement, et la morale du photojournaliste en garantit la source⁸.

6. *Ibid.*, chap. 4 : « Paris, capitale du photojournalisme », p. 47-48 (c'est l'auteur qui souligne).

7. 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 », disponible en ligne : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-bain-la-crise-du-photojournalisme>.

8. 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, disponible en ligne : <http://etudes-photographiques.revues.org/index3123.html>. À cette doxa s'ajoute aujourd'hui le fort attachement à cette époque du photojournalisme, considérée comme un « âge d'or ». Associés à de grands noms, ces « fleurons du photojournalisme » voient ainsi leurs récentes évolutions reliées avec la même rhétorique ; la période actuelle étant vécue, par comparaison, comme une période de « crise ».

Pourtant, le geste photographique ne suffit pas à faire exister une image dans l'espace public. Le trajet de l'image photographique s'avère long, du « clic à la rotative⁹ » jusqu'au lecteur à qui elle parvient¹⁰. La photographie passe, en effet, entre les mains d'acteurs nombreux qui, chacun, la soumettent à des processus de gestion et de sélection. 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 réglées¹¹ ». Ces professionnels sont autant de maillons qui contribuent à l'élaboration et à la mise en forme de l'information.

Pour aborder les images du photojournalisme et s'interroger, en historien, sur la façon dont elles fixent un événement, il faut alors 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 figures¹², et qui isole l'image et le photographe comme entités autonomes. Il faut « 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'historien¹³. » Les archives des entreprises de photojournalisme permettent de mettre en œuvre une telle démarche¹⁴.

9. Jean-Luc Iseli, « Maîtriser l'image : du clic à la rotative », dans Gianni Haver (dir.), *Photo de presse. Usages et pratiques*, Lausanne, Antipodes, coll. « Médias & histoire », 2009, p. 261-269.

10. Mary Panzer, *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, Londres/Amsterdam, Chris Boot/World Press Photo, 2005, 384 p.

11. Marion Fontaine, « L'œil intelligent. Le choix des photos politiques dans *Le Nouvel Observateur* », *Sociétés & Représentations*, n° 12, 2001, p. 312, disponible en ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_012_0307.

12. Michel Guerrin, *Profession photoreporter. Vingt ans d'images d'actualité*, Paris, centre Georges-Pompidou/Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1988, 253 p.

13. Ilsen About, Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 8-33 ; Pascale Goetschel, « Les usages de l'image en histoire », *Vie Sociale*, n° 1, 2005, p. 21-41.

14. Dans ces entreprises privées, les archives relèvent du secret industriel et sont soumises à accord préalable. Celles-ci n'ont pas une vocation patrimoniale : la gestion de leurs propres archives répond à une volonté commerciale et doit assurer une rentabilité d'ordre financier. Quand ce n'est plus le cas, les fonds sont liquidés. Voir Estelle Blaschke, « Du fonds photographique à la banque d'images », *Études photographiques*, n° 24, 2009, p. 150-181, disponible en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/>

À l'époque des événements du printemps 1968, 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, ainsi que le travail d'indexation et d'archivage de l'objet matériel qu'est l'image. En effet, la matérialité de la photographie argentique¹⁵ structure l'organisation de l'agence comme elle contraint son usage. 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 1968¹⁶.

L'agence de photographies

D'une façon générale, 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 planche contact (PC) pour le noir et blanc et sous forme de diapositives sous cache pour la couleur¹⁷. Les photographies choisies par l'éditeur de l'agence sont alors tirées

index2828.html. Par conséquent, ces archives sont lacunaires (éparpillement, défaut de conservation, etc.), et certaines informations ne sont compréhensibles ou connues que de ceux qui s'en sont occupé et servi ; elles restent difficiles à déchiffrer sans leur aide. Les couches de manipulations successives se superposent (traces des différents classements adoptés ou des choix opérés, par exemple) et traduisent les adaptations de l'entreprise au cours du temps. L'ensemble de ces facteurs rend peu aisées la reconstitution et la compréhension de leur fonctionnement effectif. 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 photographe Sygma Initiative chez Corbis. Ce travail est soutenu par le laboratoire de recherche en histoire visuelle contemporaine (Lhivic, EHESS) dirigé par André Gunthert.

15. Voir 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.

16. Dans cet article, nous nous appuyons principalement sur les archives Sygma/Corbis (qui comprennent celles des agences Apis, Reporters Associés et Sygma) et les archives de la fondation Gilles Caron, photographe à l'agence Gamma de 1967 à 1970 : <http://www.fondationgillescaron.org/index.html>. Que ceux qui ont permis leur accès soient ici remerciés pour leur aide dans ce travail. Pour ce qui est des rédactions presse, il n'a pour l'instant pas été possible de travailler sur leurs archives. À titre d'exemple, le groupe Lagardère Active-Hachette Filipacchi Press a autorisé une visite des archives de *Paris Match* mais pas leur consultation (juin 2010).

17. Le film positif couleur – la diapositive – est utilisé de façon dominante jusqu'à la fin des années 1980.

individuellement en plusieurs exemplaires pour le noir et blanc (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 (agents ou rédactions). En 1968, cette structure d'agences de photographies, héritées de celles déjà en place¹⁸, est en cours de stabilisation. Or, elle pèse sur les manières de fixer l'événement. 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 vue¹⁹.

La prise de vue

Apis et la jeune société 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, leur perception dans leur déroulement [Ill. 1].

Chez Apis, les films, consignés manuellement sur des fiches cartonnées, étaient indexés par un ou plusieurs mots-clés thématiques reproduits au verso des PC, accompagnés d'un astérisque. La plupart des PC sur Mai 1968 arborent les mots-clés

Ill. 1 – Fichier Apis, classement et indexation des reportages ; fiches thématiques.

18. Pour les agences d'avant la Seconde Guerre mondiale, Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 2 t. Nous ne disposons pas, aujourd'hui, d'un travail équivalent sur les agences de l'après-guerre.

19. « 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... », entretien du photographe Gilles Caron avec Jean-Claude Gautrand, 1969, archives de la fondation Gilles Caron.

« Manifestations » et « Étudiants », pas « Occupations » ou « Usines²⁰ ». En s'appuyant sur les dates de prises de vue, ces enregistrements révèlent ce que les photographes ont couvert dans le cours des événements²¹ [Ill. 2].

Ill. 2 – Nombre de films enregistrés par jour.

20. Pour le mois de mai, Apis enregistre 141 sous « Manifestations » (tous correspondent à Mai 68, à l'exception d'un film) et 110 sous « Étudiants » : ils ne s'additionnent pas mais se recoupent. 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'agence. 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 : l'actualité dite « news » ne domine pas massivement la production d'images, déjà en Mai 1968. Certains intitulés succincts, et parfois obscurs, sous lesquels sont enregistrés les films ne mettent pas à l'abri d'une erreur de comptage.

21. 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.

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) a été peu photographiée et, dans le dernier tiers du mois de mai, c'est essentiellement la journée au stade Charléty le 27 mai, le défilé CGT le 29 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 mentionnés. 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 une lecture des événements par les photojournalistes – ils privilégient les manifestations étudiantes au quartier latin – et « l'extrême contingence de l'image²² ». Ils sont aussi le signe d'une culture assez uniforme des photographes d'agences qui se rendent tous dans les mêmes endroits²³.

Dans un tel cadre, lire les séries d'images sur les PC des photojournalistes, consiste à observer ces derniers dans leur travail pour répondre à une demande médiatique. 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 (prévue 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

22. « 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 disponibles 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, disponible en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index321.html>.

23. « 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 chose », archives de la fondation Gilles Caron, déjà citées.

deux dernières bandes de négatifs d'une de ses PC révèlent une soudaine accélération de 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, et des CRS [Ill. 3]. Jack Burlot prend successivement au moins douze clichés de la scène. 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 un fait 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 photographe²⁴. L'une des photographies de la série de

Ill. 3 – Planche contact, Jack Burlot, 3 mai 1968 [© Jack Burlot].

24. Cliché 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; on y reconnaît les mêmes personnes : *Mai 68. Les images de la télévision*, réalisé par Hugues Nancy, Paris, INA, 2008 (chap. 1, « Chroniques »).

Jack Burlot fera la couverture d'un numéro spécial de *Libération*, trente ans après les événements, le 4 mai 1998. Ces occurrences traduisent un professionnalisme certain de la part des photojournalistes. Ce qu'ils ont repéré comme un « moment à image » correspond 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, comme le souligne en 2001 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 chef²⁵. » La comparaison des PC donne des indications sur le style d'image médiatiquement viable.

Le choix de l'image : le rôle de l'éditeur, du rédacteur et du vendeur

La PC, véritable outil de travail pour l'agence, permet de choisir les images susceptibles d'intéresser les rédactions presse. À partir d'elle, il est possible de s'approcher de ce que l'éditeur a choisi au moment de la construction médiatique de l'événement travaillé²⁶. Le recto et le verso sont couverts d'indications, en nombre variable d'une époque à l'autre. Au verso, le numéro de reportage, le nom du photographe (souvent abrégé en trois lettres) sont souvent accompagnés d'un tampon d'agence. Au recto, des indications manuscrites

25. Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, 2001, p. 309, disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2090. 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. » 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 », archives de la fondation Gilles Caron, déjà citées.

26. Les photographies en couleur sont soumises à un conditionnement particulièrement contraignant. La diapositive s'impose pour des questions d'imprimerie mais le choix de ce film positif engendre de nombreuses conséquences. Les vues d'une même pellicule sont individualisées par la mise sous cache. Il faut alors les identifier une à une (au contraire d'une planche contact qui permet, en général, d'identifier un film de trente-six poses en une fois). Le nom du photographe, le numéro de reportage, la date de prise de vue ou l'événement, le nom de l'agence, etc., ne figurent pas nécessairement sur chacun des caches. Il est, par ailleurs, particulièrement difficile – voire impossible – de reconstruire la succession des images d'un même film, autrement dit la chronologie d'une prise de vue, car cela revient à manipuler des images isolées. Les diapositives se dispersent, se perdent, se mélangent et s'abîment beaucoup plus facilement que les PC. Ces images ont donc été beaucoup moins bien conservées que celles en noir et blanc.

correspondent aux choix d'images (à l'époque de l'événement si la PC est d'origine), ou de choix effectués *a posteriori*. Les bandes de film y figurent souvent en désordre, car la rapidité de son exécution 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 elle s'en approche. Les *editing* successifs – c'est-à-dire le travail de sélection par l'éditeur de l'agence – se superposent sous forme de traces manuscrites.

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 » – reconnaître – d'intéressant. Toutes portent les traces de la sélection opérée ensuite par l'éditeur. 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. Au vu d'autres marques rouges, 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 [Ill. 4]. L'éditeur, lui, cherche et choisit les images dans lesquelles cette violence est la plus lisible : éditeur et photographes partagent visiblement une culture visuelle commune.

Ill. 4 – PC d'époque, Gilles Caron, 24 mai 1968
[© Fondation Gilles Caron].

Les vues sélectionnées sont ensuite tirées individuellement, en un format facile à lire, en plusieurs exemplaires. 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 photographié²⁷. 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 souvent restés éparpillés dans les rédactions où ils étaient déposés. « 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 [...] 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 journaux²⁸.

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 doxa professionnelle²⁹. 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 :

27. Exemple de texte rédigé au verso d'une photographie du mardi 2 avril 1968 montrant deux étudiants assis sur un banc de couloir et lisant sous un graffiti « Plutôt la vie » : « 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. »

28. Entretien avec Gilles Caron, *op. cit.*

29. Voir le récent entretien par Michel Puech, d'un vendeur à Apis, Gamma puis Sygma : « Alain Dupuis, un vendeur mythique », *La Lettre de la photographie*, 5 septembre 2011, disponible en ligne : <http://lalettredephotographie.com/entries/3778/alain-dupuis-un-vendeur-mythique?lang=fr>. Les informations recueillies relèvent essentiellement du récit de soi.

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*³⁰.

À propos du rôle du vendeur et de l'importance du choix des images, Gilles Caron poursuit la discussion en revenant sur l'exemple d'une image aujourd'hui célèbre de Mai 1968 – l'étudiant pourchassé par un CRS, bidule à la main, dans la soirée du 6 mai :

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 dossier. 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*³¹.

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*³².

Ainsi, 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 vente³³ –, les informations qui

30. *Ibid.*

31. *Paris Match*, n° 997, 18 mai 1968 (c'est l'auteur qui 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 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 de 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. »

32. La valorisation de la photographie publiée est une constante du milieu.

33. « 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

les accompagnent (la date de prise de vue n'est pas parmi les plus importantes), le désordre des bandes films sur les planches de contacts³⁴, 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 des logiques commerciales.

Les usages de la photographie en rédaction presse

La rédaction presse constitue l'autre pôle fort de l'élaboration photojournalistique d'un événement³⁵. À ce stade du parcours de l'image, le photographe comme la photographie n'apparaissent plus comme des entités autonomes, contrairement aux affirmations de la doxa professionnelle. Achetée, et choisie pour la publication, l'image photographique vient s'insérer dans ce qu'André Gunthert nomme des dispositifs éditoriaux complexes³⁶. Elle participe à la construction du dispositif au sein duquel elle est utilisée et pour lequel elle est choisie : comme élément graphique, d'une part ; comme élément signifiant, d'autre part.

La photographie est un élément graphique

Un tirage presse d'époque (« vintage ») d'une photographie de Gilles Caron, datée du 27 mai 1968 et légendée « Charléty » [Ill. 5 et 6] montre en son recto Pierre Mendès France au milieu de la foule ; le verso est couvert d'indications (marges de recadrage, dimensions, etc.) qui visent à adapter la photographie d'origine à la maquette du magazine qui la publie [Ill. 7]. Sur la double page publiée, ces consignes graphiques ont été respectées. Le choix de l'image ne relève pas que de contraintes informationnelles ou politiques ; il est aussi mû par des contraintes techniques et des cultures professionnelles de l'image, différentes les unes des autres, les graphistes et iconographes ne réagissant pas

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 », entretien d'Hubert Henrotte avec Michel Puech, « Exclusive : focus on Hubert Henrotte », *La Lettre de la photographie*, 2 septembre 2011, disponible en ligne : <http://lalettredephotographie.com/entries/3739/exclusive-focus-on-hubert-henrotte>.

34. La hâte avec laquelle la PC est réalisée indique que le respect de la chronologie de la prise de vue et le déroulé historique de l'événement photographié ne déterminent pas le geste professionnel.

35. Michel Puech, « Entretien : Guillaume Clavières », *La Lettre de la photographie*, 1^{er} septembre 2011, disponible en ligne : http://lalettredephotographie.com/archives/by_date/2011-09-01/3779/interview-guillaume-clavieres

36. André Gunthert, *L'Atelier des icônes*, tag « Illustration », <http://culturevisuelle.org/icones/tag/illustration>.

III. 5 et 6 – Tirages presse d'époque, recto/verso. Gilles Caron, 27 mai 1968, Charléty
[© Fondation Gilles Caron]

III. 7 et 8 – Une photographie de Gilles Caron, parue dans l'article de Josette Alia, « Les sombres querelles des "appareils" », *Le Nouvel Observateur*, n° 186, 7 juin 1968, p. 10 puis dans celui de Jean Lacouture, « Mai 68, Mendès et la légalité », *Le Nouvel Observateur*, n° 986, 30 septembre 1983, p. 50 [avec l'aimable autorisation du *Nouvel Observateur*].

comme les journalistes ou les photographes face à elle. L'image photographique, défendue comme un document par les uns, est travaillée comme un élément graphique de l'élaboration médiatique du magazine par les autres³⁷. Il est très courant de réutiliser le matériel iconographique. Dans notre exemple, une mention au verso indique que la même photographie a été réutilisée dans le numéro du 30 septembre 1983, c'est-à-dire au sein d'un autre dispositif éditorial. La comparaison de ces deux occurrences permet de prendre la mesure du travail d'éditorialisation auquel les images photographiques sont soumises et de l'élaboration journalistique à laquelle elles participent.

Dans l'occurrence de 1968, accompagnée du titre « Les sombres querelles des "appareils" », la photographie de Pierre Mendès France vient corroborer une narration des faits. En 1983 [Ill. 8], recadrée, elle appuie une autre narration, au sein d'un article intitulé « Mai 1968, Mendès et la légalité ». Ces choix éditoriaux multiples traduisent l'importance de l'*usage illustratif* des images, « caractérisé par le fait de faire dire quelque chose à l'image ». Une « *intention narrative* préside au choix iconographique » et « se manifeste par la *création d'un rapport entre texte et image* » qui vise « ni plus ni moins [à] *faire de l'image un signe*. 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 fiction³⁸ ».

La qualification de l'événement

Or, à l'époque des événements du printemps 1968, il existe trois principaux magazines d'informations : *Paris Match* domine *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* en termes de tirages, de lectorat et de renommée dans le milieu professionnel du photojournalisme. C'est dans leur numéro de la mi-mai que ces trois hebdomadaires consacrent pour la première fois leur une aux événements de Mai 1968, photographie à l'appui [Ill. 9 à 11]. Ces unes – *L'Express* du 13 mai 1968, *Le Nouvel Observateur* du 15 mai et *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 celle de la nuit du 10 au 11 mai dans

37. Valentina Grossi, *Pratiques de la retouche numérique. Enquête sur les usages médiatiques de la photographie*, mémoire de master, EHESS, 2011, disponible en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2022>, voir en particulier le chap. 5, p. 101-123.

38. André Gunthert, « L'illustration ou comment faire de la photographie un signe », *L'Atelier des icônes*, 12 octobre 2010, disponible en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/1147>. Il ajoute : « Le caractère artificiel de ces constructions est souvent repérable par l'observation d'un décalage apparent entre les composantes du dispositif, comme la mobilisation d'une image en-dehors de son contexte original. »

III. 9 à 11 – Unes des principaux titres de la presse magazine de l'époque, de gauche à droite :
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
 [avec l'aimable autorisation de *L'Express*,
 du *Nouvel Observateur* et de *Paris Match*].

III. 9

III. 10

III. 11

le Quartier latin³⁹. Ainsi, « la dénonciation des violences policières est intervenue très vite, en particulier dans une partie de la presse, *Le Monde*, *Combat*, mais aussi *Paris Match*⁴⁰ ».

La presse magazine réagit à ces faits nocturnes spectaculaires en accordant aux événements la place la plus haute dans la hiérarchie de l'information : la une⁴¹. 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 par *Le Nouvel Observateur*. Ce décalage entre les faits qui « font monter » l'information en une et l'image attendue qui leur correspondrait – une photographie des barricades nocturnes –, ainsi que les titres et les maquettes choisis sont autant d'indicateurs du récit construit et proposé par les rédactions. « La France face aux Jeunes », « Étudiants : l'insurrection », « La révolte étudiante » : c'est le récit d'un face-à-face entre les jeunes et l'ordre. Tout le dispositif de la une assure la *qualification*⁴² des événements médiatisés.

Nous l'avons vu, il y a peu de photographies disponibles de la nuit du 10 au 11 mai alors qu'il en existe de nombreuses des confrontations des étudiants avec les policiers, le 6 mai, aux alentours de la Sorbonne. Les images nocturnes, très sombres ou marquées par la lumière du flash, sont peu lisibles et ne permettent pas d'identifier rapidement une histoire. Quelques rares images des barricades sont publiées en pages intérieures de ces numéros, mais le récit d'un duel n'est alors pas possible. Par comparaison, le dispositif des unes est plus clair. Il offre une synthèse médiatique qui fonctionne avec des images intelligibles et qui, en une formule globale, qualifie tout entière les événements de « révolte étudiante ». Un récit partiel de l'événement immédiatement déchiffrable est ainsi fixé par l'ensemble d'un dispositif médiatique auquel participe, dans ces conditions, la *bonne* photographie.

39. Voir 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.

40. Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (dir.), 68, *une histoire collective*, op. cit., p. 215.

41. André Gunthert, « L'échelle de l'information », *L'Atelier des icônes*, 23 avril 2010, disponible en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/568>.

42. « En l'absence du motif classique qui constitue la signature de l'événement, celui-ci n'est pas qualifié par le média – et donc pas reconnu par le public », André Gunthert, « Rattraper la révolution », *L'Atelier des icônes*, 21 janvier 2011 (à propos du traitement médiatique de la révolution tunisienne), disponible en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/1338>.

Ainsi, 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 icônes et ses récits⁴³.

Depuis le début des années 2000, l'arrivée de nouvelles technologies et du web a modifié l'économie de ces images. De nombreuses rédactions presse ont conservé des tirages 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 centrés sur les notions d'œuvre et d'auteur. Questionner la part de la photographie dans l'écriture de l'événement 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 démarche se révèle d'autant plus impérative au regard des nombreuses réutilisations, édifiantes ou mémorielles, de ces images et de la requalification des événements de Mai 1968 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 événements⁴⁴. Présentées 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

43. Voir Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008, disponible en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>.

44. Michelle Zancarini-Fournel, *Le Moment 68*, op. cit., p. 92 : « 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. »

rentables⁴⁵, de leur légitimation comme représentation transparente d'événements – alors soumis au processus de commémoration – qu'ils ont pourtant contribué à construire comme tels.

45. On trouve un témoignage clair à ce sujet dans l'échange suivant : « 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 Thérond : *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* », *Photographie magazine*, n° 2, 1988.