Études photographiques
Notes de lecture | 2013

Didier MOUCHEL, Danièle VOLDMAN, *Photographies à l'oeuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction 1945-1958*

Raphaële Bertho

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3298
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Référence électronique
Raphaële Bertho, « Didier MOUCHEL, Danièle VOLDMAN, *Photographies à l'oeuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction 1945-1958* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 29 janvier 2013, consulté le 12 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3298

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Didier MOUCHEL, Danièle VOLDMAN, *Photographies à l'oeuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction 1945-1958*

Raphaële Bertho

RÉFÉRENCE

Paris, Le Point du Jour/Jeu de Paume, 2011, 144 p.
ISBN : 978-2-912132-70-3, 30 €

1 L'ouvrage *Photographies à l'œuvre*, consacré au fonds photographique du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme, a le mérite de mettre en lumière tout un pan de la politique visuelle menée par l'état français pendant plusieurs décennies. Cet ensemble photographique est, ainsi que le mentionne Didier Mouchel, redécouvert dans les années 1980, d'abord dans le cadre d'une histoire du sujet – l'architecture et l'urbanisme[1] –, puis dans celui d'une histoire du support, la photographie[2]. Plus d'une dizaine d'années s'écoulent entre ces recherches pionnières et la première présentation publique de ces travaux, le temps de passer d'une histoire de l'art photographique à l'écriture d'une histoire culturelle de la photographie. Le fonds est en effet ici valorisé non selon une typologie des sujets, des styles ou des auteurs, mais en respectant la logique interne de l'archive, suivant son développement chronologique et thématique.

2 La présentation des clichés est encadrée par deux textes théoriques proposant une double contextualisation des conditions de production des images, l'une politique et l'autre matérielle. Danièle Voldman[3] revient dans un premier temps sur l'histoire de la politique entamée dès 1944 avec la création du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU) par le gouvernement provisoire de la République. Un éclairage nécessaire afin de saisir les enjeux de la documentation visuelle de cette politique volontariste en matière d'aménagement du territoire et de planification urbaine, inspirée de l'« école française d'urbanisme ». Cette présentation permet de dégager

trois axes majeurs qui déterminent l'organisation du portfolio : les chantiers expérimentaux (1945-1952), les enquêtes sur l'habitat (1951-1953), les chantiers d'État (1949-1958). Les images entrent ainsi en écho avec les enjeux urbanistiques et architecturaux qu'elles documentent, tout en proposant une lecture autonome de l'ensemble visuel. Cette mise à distance correspond ici à un déplacement de l'usage du fonds, les images étant initialement produites non pas pour valoir d'elles-mêmes, mais pour intégrer le discours étatique de promotion de cette politique urbanistique. En fin d'ouvrage Didier Mouchel présente en détails l'histoire de la constitution de ce fonds, la création du service photographique, son fonctionnement, la mise en place des reportages et leur diffusion. Cette analyse est le fruit d'une recherche approfondie menée sur le fonds afin d'en écrire l'histoire.

3 Suivant le principe d'une histoire culturelle, Didier Mouchel se reporte moins à l'intentionnalité de l'opérateur qu'au contexte de production pour analyser les partis pris visuels. On constate que ces travaux photographiques accompagnent l'essor de l'urbanisme et de la sociologie urbaine en France. Un développement concomitant qui, s'il n'influence pas directement le travail sur le terrain, oriente néanmoins le point de vue des photographes du MRU. On retrouve par la suite leurs travaux dans diverses publications, portant tant sur l'architecture que sur la sociologie urbaine. Certaines sont reproduites dans les marges du texte, permettant d'apprécier le devenir des images dans leur contexte de diffusion. Dans ce cadre, Didier Mouchel rappelle très justement que le critère d'évaluation des clichés est celui de l'image « exploitable », la lisibilité du sujet primant sur le caractère esthétique de l'ensemble. Une autre prescription majeure consiste à proposer un visuel propice à la sensibilisation de l'opinion publique à travers la diffusion de revues, la tenue de conférences ou l'organisation d'expositions, notamment au Salon des arts ménagers. Dans ce contexte, les images sont utilisées à des fins purement illustratives, « les légendes les accompagnants forçant toujours le trait du stéréotype[4] ». Restant fidèle à cette optique, « la charge émotionnelle liée à la présence humaine sur les images est probablement recherchée, car ce sont bien ces vues qui figurent en bonne position dans les expositions ou les revues du ministère[5] ». La dimension documentaire du fonds laisse alors place à un usage propagandiste.

4 La présentation qui en est faite dans le cadre de cette publication, et plus largement dans celle de l'exposition, opère ainsi un déplacement de l'usage. La sélection d'une centaine de clichés répond à des critères réactualisés, un parti pris assumé et justifié. Il ne s'agit plus d'illustrer la politique institutionnelle ou de documenter les réalisations urbanistiques, mais de mettre en valeur cette photographie qualifiée d'« anonyme » et « grise », sans auteur ni qualité esthétique manifeste. On pourrait là relever une ambiguïté apparente, entre l'attachement des auteurs à retracer les parcours autonomes des opérateurs et l'affirmation d'une signature finalement collective. Un positionnement qui reste en fait cohérent avec la prise en considération ici du fonds en tant qu'entité spécifique. Les trajectoires personnelles sont conçues comme les composantes d'une histoire « anonyme » de cette administration en charge d'une production visuelle. Didier Mouchel se refuse à tenter de déceler une volonté d'émancipation chez ces photographes salariés. Un statut qui se distingue selon lui de la simple commande, la prescription étant là tant explicite qu'implicite du fait de l'intégration dans le temps des normes et objectifs de l'institution. Point d'auteur donc, ni de dimension artistique, mais uniquement des opérateurs, dont la production porte le sceau de la banalité : évidence du sujet, récurrence de la prise de vue, automatisme

de la série. « La cohérence de l'ensemble, son inscription dans la durée, son étayage sur une action publique et des représentations collectives fortes, historiquement délimitées, suffisent à démontrer la valeur de ce corpus[6]. » Le plaidoyer de Didier Mouchel pour la reconnaissance de ce fonds en tant que tel, sans travestissement de ses qualités propres, va dans le sens d'une histoire de cette photographie « grise » qui serait débarrassée de « sa chaîne de grands maîtres[7] ».

5 L'auteur va même jusqu'à rejeter tout lien avec les figures de l'histoire de la photographie sociale ou d'architecture que sont, entre autres, Jacob Riis, Eugène Atget ou Lucien Hervé. On ne peut que le rejoindre dans ce refus d'une genèse artificielle, exercice hasardeux qui conduirait à une relecture anachronique et faussée du fonds. Les enjeux diffèrent, et si les prises de vue d'Henri Salesse dans le cadre des enquêtes sur l'habitat peuvent évoquer pour le spectateur d'aujourd'hui les travaux de Doisneau, il s'agit plus d'un effet de réception se fondant sur l'omniprésence visuelle contemporaine de ce dernier. Le fonds du MRU se doit donc d'intégrer l'histoire de la photographie en tant que telle, en évacuant la figure d'un auteur singulier ou la tentation d'une relecture esthétique. Dans cette « œuvre commune », le photographe n'a pas de place prééminente mais s'intègre à un réseau d'acteurs qui contribuent tout autant à l'écriture de la politique visuelle.

6 Le travail de mise en lumière de ce fonds photographique doit être ainsi salué tant pour la rigueur méthodologique de l'analyse de l'archive que pour la clarté explicative des enjeux politiques et visuels portés par l'ensemble. Un éclairage sur la production visuelle étatique de l'époque qui incite à vouloir aller plus avant dans la compréhension de son inscription au sein d'une histoire culturelle élargie à celle de la production photographique institutionnelle ou à celle des représentations du territoire français.

7 Le fonds du MRU ici présenté s'intègre en effet manifestement à une production visuelle étatique plus vaste. Dans un premier temps, on peut noter que le choix du cadrage chronologique, qui se limite à la période allant de 1945 à 1958, diffère de celui proposé par Dominique Gauthey qui étend la datation jusqu'en 1979. La décision d'opérer une coupe dans l'histoire du fonds est argumentée par le changement de dénomination de l'institution commanditaire, qui devient ministère de la Construction. De fait, cette évolution impacte la production visuelle. Dominique Gauthey relève ainsi un changement de l'objectif des enquêtes photographiques à partir de 1959, lesquelles se limitent « à dresser un inventaire devant permettre de faire ressortir ce qui s'est fait de remarquable et d'important dans chacune des branches essentielles de l'activité nationale[8] ». On peut supposer que la nature du fonds se modifie alors, du point de vue des conditions de production comme des usages du matériel photographique. S'agissant des usages, il apparaît que le fonds du MRU se compose aussi de vues aériennes, lesquelles sont régulièrement mentionnées. Vincent Guigueno évoque « une culture visuelle où le regard domine la carte et le paysage vus du ciel[9] », constat que partage également Frédéric Pousin[10]. Les deux types de vues, aériennes et terrestres, se côtoient manifestement dans les albums photographiques. Mais si les unes intéressent prioritairement les historiens de l'aménagement du territoire, les autres s'intègrent finalement à l'écriture d'une histoire de la représentation de la ville. Une divergence qui révèle en fait l'existence de deux entrées possibles dans ce même fonds, définies non pas par la teneur de l'archive mais par l'intérêt du chercheur. Enfin, élargissant toujours un peu plus la perspective, on constate que la politique visuelle ministérielle comporte d'autre part une importante production audiovisuelle, dont plusieurs extraits

sont d'ailleurs présentés dans le cadre de l'exposition. Cette dernière a déjà fait l'objet d'études[11], et l'on pourrait souhaiter ici que si les recherches exploratoires évoluent de manière autonome, respectant le cloisonnement des spécialités, elles puissent à terme composer un panorama exhaustif. L'histoire culturelle de cette politique visuelle est, on le constate, complexe, et doit s'écrire à plusieurs mains. L'ouvrage *Photographies à l'œuvre* participe à cette entreprise, grâce à une analyse détaillée d'un pan de cette production.

8 Dans la même perspective, il semble intéressant de contextualiser ce travail dans l'histoire de la commande publique de photographie portant sur la représentation du territoire. Sans revenir à la mythique Mission héliographique de 1851, on peut évoquer dans une certaine proximité temporelle et géographique la production photographique de l'Administration des forêts[12] ou celle du service de l'Inventaire général du patrimoine[13], qui toutes deux emploient des photographes salariés pour développer une politique visuelle sur l'ensemble du territoire français. Il s'agit bien là de cette même photographie « anonyme » évoquée par Didier Mouchel, ces fonds appartenant de fait à une histoire commune.

9 Enfin, suivant une vision cette fois prospective, ce fonds peut être considéré à l'aune du devenir de la politique visuelle menée par les tenants de l'aménagement du territoire qui se traduit entre autres par le lancement d'une entreprise largement médiatisée : la Mission photographique de la DATAR. Certes, dans ce projet, comme dans celui de la Farm Security Administration, les conditions de réalisation des images divergent, ainsi que le rappelle justement Didier Mouchel. Les photographes sont d'emblée considérés comme des auteurs et revendiquent une vision personnelle. Cependant, on peut noter que la mise en valeur du fonds s'appuie sur une argumentation identique à celle développée par les directeurs de la Mission en leur temps. En effet, ces derniers affirment réaliser des images « dont la valeur documentaire et la valeur artistique se fondent l'une sur l'autre[14] », quand Didier Mouchel refuse d'« opérer un partage entre leur valeur plastique et leur valeur d'information ». Une connivence intellectuelle qui s'ajoute finalement à une filiation visuelle. Car si les acteurs de la Mission des années 1980 s'attachent à se détacher du pittoresque, il semble que l'on trouve dans les clichés du fonds du MRU les premières esquisses d'une esthétique contemporaine du paysage qui s'ancre résolument dans la quotidienneté, dans les lieux de l'ordinaire et du banal.

NOTES

1. Anatole KOPP, Frédérique BOUCHER, Danièle DUPUY, L'Architecture de la Reconstruction en France, 1945-1953, Paris, Le Moniteur, 1984. Bruno VAYSSIÈRE, Reconstruction-Déconstruction. Le Hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses, Paris, Picard, 1988. Danièle VOLDMAN, La Reconstruction des villes françaises de 1940 à 1954. Histoire d'une politique, Paris, L'Harmattan, 1997.

2. Dominique GAUTHEY, "Les archives de la reconstruction", Études photographiques, n° 3, novembre 1997, p. 102-120, http://etudesphotographiques.revues.org/index97.html [consulté le 26 juin 2012].

3. D. VOLDMAN, "Le MRU, un jeune ministère à l'œuvre", in Didier Mouchel, D. Voldman, Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction 1945-1958, Paris, Jeu de Paume / Le point du Jour, 2011, p. 9-16.

4. D. MOUCHEL, « Une œuvre commune », in D. Mouchel, D. Voldman, Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction 1945-1958, op. cit., p. 134.

5. Ibid., p. 132.

6. Ibid., p. 139.

7. Olivier LUGON, "L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes", in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), L'Art de la photographie, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358.

8. D. GAUTHEY, "Les archives de la reconstruction", art. cit.

9. Vincent GUIGUENO, "La France vue du sol", Études photographiques, n° 18, mai 2006, p. 96-119. http://etudesphotographiques.revues.org/index1432.html [consulté le 25 juin 2012].

10. Frédéric POUSIN, "La vue aérienne au service des grands ensembles", in Mark Dorrian, Frédéric Pousin, Vues aériennes. Seize études pour une histoire culturelle, Paris, Métispresse, 2012, p. 198.

11. Voir notamment Camille CANTEUX, Villes rêvées, villes introuvables : histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles à la télévision, au cinéma et dans les films institutionnels du milieu des années 1930 au début des années 1980, thèse de doctorat sous la direction d'Annie Fourcault, Paris, université Panthéon-Sorbonne, 2008.

12. Audrey GREGORCZYK (dir.), Restaurer la montagne. Photographies des eaux et forêts du XIX^e^ siècle, Paris, Somogy, 2004. Luce LEBART, "La 'restauration' des montagnes, les photographies de l'Administration des forêts dans la seconde moitié du XIX^e^siècle", Études photographiques,n° 3, novembre 1997, p. 82-101, http://etudesphotographiques.revues.org/index96.html [consulté le 17 août 2010].

13. Arlette AUDUC (dir.), Photographier le territoire, Actes de la journée d'étude du 2 décembre 2008, Paris, Somogy, 2009.

14. Bernard LATARJET, Francois HERS, "L'expérience du paysage", in Paysages, photographies, travaux en cours, 1984-1985, Paris, Hazan, 1985, p. 32.