

Michel Poivert, *Gilles Caron. Le conflit intérieur*

Arles, Éditions Photosynthèses / Musée de l'Élysée, 2013, 410 p., ill. coul.
et NB, 69 €.

Audrey Leblanc



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3399>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

Audrey Leblanc, « Michel Poivert, *Gilles Caron. Le conflit intérieur* », *Études photographiques* [En ligne],
Notes de lecture, mis en ligne le 18 mars 2014, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3399>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Michel Poivert, Gilles Caron. *Le conflit intérieur*

Arles, Éditions Photosynthèses / Musée de l'Élysée, 2013, 410 p., ill. coul. et NB, 69 €.

Audrey Leblanc

RÉFÉRENCE

Michel POIVERT, *GILLES CARON. LE CONFLIT INTÉRIEUR*, Arles, Éditions Photosynthèses / Musée de l'Élysée, 2013, 410 p., ill. coul. et NB, 69 €.

- 1 La monographie *Gilles Caron. Le Conflit intérieur* accompagne l'exposition du même titre au musée de l'Élysée à Lausanne (30 janvier-12 mai 2013) et rend hommage au travail du photographe Gilles Caron : ce beau livre, à la maquette soignée, appelle la contemplation des images choisies et déroule l'interprétation qu'en propose Michel Poivert.
- 2 Photojournaliste de presse à la carrière fulgurante et remarquée (1965-1970), Gilles Caron est régulièrement mentionné comme l'un des photographes de presse les plus talentueux de sa génération et plusieurs de ses photographies ont accédé au statut envié d'icônes du photojournalisme. Après avoir travaillé au sein des agences de photographie Apis et Photographic Service, il rejoint en 1967 la jeune agence Gamma, créée peu avant par Hubert Henrotte et Raymond Depardon entre autres. Au quotidien d'un photographe d'agence s'ajoute alors la couverture de certains des plus grands conflits de ces années-là : guerre des six jours en Israël, guerre du Viêt-nam (1967), guerre civile au Biafra, le mouvement de Mai 68 en France (1968), manifestations catholiques en Irlande du Nord (1969) notamment. Ses photographies rencontrent un succès certain et sont très souvent publiées par la presse. Plusieurs marquent durablement l'histoire du photojournalisme : un soldat israélien assis dans un fauteuil d'osier après la prise du canal de Suez en 1967 ; Daniel Cohn-Bendit narquois face à un CRS au printemps 1968 ; le regard d'un soldat biafrais, ses munitions portées sur la

tête ; un collègue photojournaliste filmant un enfant à l'agonie en 1968... Témoin du monde, Gilles Caron disparaît tragiquement en 1970 sur le terrain au Cambodge, brutalement interrompu dans sa carrière tandis que le photojournalisme français s'apprêtait à évoluer vers un statut plus subjectif d'auteur à la fin des années 1970, début des années 1980.

- 3 Michel Poivert revient, pour la discuter, sur cette figure de photojournaliste qui présente toutes les caractéristiques attendues du mythe de la profession : talentueux, courageux, mort jeune et au combat pour ainsi dire. Il ne s'arrête pas davantage à ses photographies les plus connues, résultat de la sélection médiatique dans le travail du photographe. Il revient, au contraire, à l'ensemble de ses images par l'intermédiaire des planches-contacts ; matériel d'archives réuni et mis à disposition par la Fondation Caron, par ailleurs partenaire de l'exposition. Les fameuses icônes retournent à leur statut de photographies, remises en jeu dans l'ensemble des images proposées en cahiers au cours des différents chapitres du livre. Les quelques entretiens donnés par le photographe et la correspondance avec sa mère alors qu'il est mobilisé en Algérie (récemment publiée par la Fondation Caron et dirigée par Marianne Caron-Montely¹) complètent l'approche et nourrissent l'interprétation proposée. À la manière de l'éditeur d'agence d'un fonds photographique (qui sélectionne les photographies à vendre aux rédactions presse, selon la valeur d'usage de ces images), l'auteur relit ces planches-contacts pour observer un homme au travail.
- 4 En regard d'une approche culturaliste attentive au système médiatique dans lequel prennent place et ces images et ce métier de photographe de presse, l'historien de l'art et de la photographie défend en effet « la place du photographe lui-même » (p. 27) et maintient fermement le sens de l'image photographique : expérience esthétique et intellectuelle pour celui qui la reçoit ; mode « d'une expression intime » (p. 307) pour celui qui la crée (et que ratifie la dénomination « reporter photographe »). Il délaisse donc volontairement la façon dont le photographe construit la matière demandée par les destinataires de ces images (la presse et le système médiatique) et attire l'attention de son lecteur sur les images que ce système n'a pas retenues et qui ne lui étaient visiblement pas destinées. En donnant une visibilité aux interstices, à l'« informe de l'information » (p. 15), les planches-contacts s'affirment comme le lieu de l'expression des réflexions du photojournaliste. Elles transmettent les intentions, convictions et ambitions, voire les rêves et les (dés)illusions, qui portent l'homme Gilles Caron pour faire ce travail comme réponse à sa place dans le monde. Le photojournaliste n'est alors ni l'opérateur, fournisseur de matière première au système médiatique, ni le mythe porteur de la profession (le reporter de guerre, aventurier héroïque à l'égal des soldats en guerre et producteur d'icônes) : il est d'abord un homme dont on peut raconter un parcours et restituer une cohérence. Ainsi de Gilles Caron qui se construit et chemine à l'épreuve des conflits du monde dont il se fait le témoin par la photographie, depuis l'expérience fondatrice de la guerre d'Algérie à sa construction intellectuelle (ses nombreuses lectures, son goût pour Jean-Paul Sartre et Albert Camus) dans un contexte culturel qui assiste à l'émergence de la critique, ou du moins de la réflexion sur les médias (Guy Debord, le Roland Barthes des Mythologies ; Pierre Bourdieu pour la photographie).
- 5 Dès lors et fort de cette attention aux images comme à l'individu, « C'est une œuvre [de reporter], rien de moins qu'on [...] découvre » (p. 15). L'historien d'art déploie ses arguments en plusieurs chapitres thématiques, pratiquement chronologiques dans le

parcours du photographe. Celui-ci commence par répondre aux canons de l'héroïsme du reporter de guerre (chapitre 1, « Héroïsme »), en particulier au cours de l'épisode de la colline de Dak To au Viêt-nam, qui l'« inscrit dans la grande tradition de l'héroïsme du photojournalisme » (p. 41). Il sait être au plus près de l'événement pour faire une bonne photographie, être au bon endroit pour avoir l'information qu'il faut et produire l'iconographie attendue de ces conflits. Sans pour autant, cependant, céder aux sirènes de la photo choc. Rapidement, il se distingue par sa recherche essentielle et sa capacité à inventer des motifs visuels pour représenter cette nouvelle forme de guerre qu'est la guerre asymétrique dans laquelle les civils paient un lourd tribut. Son attention aux individus est lisible dans les figures qu'il propose : figure de la contemplation intérieure qui passe par le personnage du lecteur ou de l'observateur dans ses photographies ; figure du lanceur. Analysées par Michel Poivert dans les chapitres 2 et 4, « Regard intérieur » et « Mouvements de révolte », elles s'affirment alors comme de véritables propositions plastiques : Gilles Caron invente là une façon de représenter son époque et ses nouveaux conflits. De même, il développe une iconographie compassionnelle, qui adopte le point de vue de la victime, tandis que cette esthétique n'est pas encore généralisée (chapitre 3, « Douleur des autres »). Particulièrement repérable dans son traitement du Biafra qu'il est l'un des rares à avoir couvert, cette esthétique le confirme dans une position de pionnier, voire d'avant-gardiste. La mise en évidence, enfin, des proximités formelles et thématiques de ses images photographiques avec celles du cinéma dit de la « Nouvelle Vague » (chapitre 5), finit de ratifier « une vision qui serait débarrassée de la valeur d'usage du regard pour laisser place à de purs moments de poésie » (p. 298).

- 6 Mais surtout, le travail de Gilles Caron prend toute son ampleur dans le regard qu'il porte sur son métier et sa capacité d'autoréflexion en images. Dans son sixième et dernier chapitre « Conscience malheureuse », Michel Poivert montre en effet comment, progressivement et de façon de plus en plus récurrente dans les planches-contacts, les photojournalistes eux-mêmes deviennent le sujet d'une forme de reportage en sous-main du reportage des événements couverts. Cette réflexion en acte aboutit à l'image manifeste du vautour, allégorie du photographe charognard qui exprime l'aporie de la position de témoin à laquelle il se sent malheureusement cantonné. Cet impossible intérieur traduit la conscience du photographe de presse qui prend des photographies sans rien soulager ni même partager de la condition humaine désespérée qu'il capte. Or, Gilles Caron n'est pas le seul à se débattre avec cette équation insoluble qui traverse une génération et une époque du photojournalisme (dont Don McCullin est, par exemple, un autre représentant). Marqueur d'une génération de photographes encore portés par la foi en leur métier et leur utilité à témoigner, puis confrontés à ses fissures et ses déceptions, voire à leur impuissance, Gilles Caron formalise ce « conflit intérieur » en une position critique du système par des propositions photographiques. Lucide, capable de reconnaître le malaise profond que traverse sa profession et capable de l'exprimer de façon remarquable par ses images, il s'affirme ainsi, pour Michel Poivert, comme une figure exceptionnelle, qui symbolise une véritable bascule dans le photojournalisme.
- 7 Car le conflit intérieur provient également de la tension générée par la volonté d'une expression subjective du photographe et les principes d'objectivité de l'information d'alors. L'auteur propose ainsi de lire les années de travail de Gilles Caron comme exemplaires d'une période charnière de l'histoire du photojournalisme français : la mise en lumière de l'évolution de son travail photographique questionnant tout autant

« l'obsolescence du photojournalisme » que la prise en considération de « la part de subjectivité mais aussi la conscience esthétique et critique [que les images de reportage ou productions du photojournalisme] recouvrent » (p. 111). Pour l'histoire de la photographie de presse en France, la déception d'un photojournalisme idéaliste a, en partie, trouvé sa résolution dans l'affirmation d'un travail d'auteur (réponse à une crise morale autant qu'économique du métier) ; notion historique à laquelle Gilles Caron ne se rattacherait qu'au prix d'un anachronisme, mais dont la démarche (portée sur l'introspection) en fait un précurseur.

- 8 Dans un contexte historiographique qui s'attache encore massivement au récit et à l'étude de l'exception de la pratique photojournalistique (isolement et analyses des icônes ; insistance et mise en avant du *news* ou reportage d'actualités rattachées à l'histoire ; figure du photographe héroïque avec Capa comme modèle absolu), la proposition de Michel Poivert fait l'effet d'un véritable pavé dans la mare des mythologies. Tout en s'appuyant sur ces éléments consensuels d'une description dominante du photojournalisme, il propose une lecture à rebours des grands récits porteurs de la profession en présentant – non sans lyrisme parfois – un photojournaliste fragilisé et inquiet par ce qu'il photographie, et que révèle une attention portée à toutes les images produites. Une question centrale sous-tend cependant ce conflit intérieur : « À quoi servent ces images ? ». Aussi n'est-il pas certain qu'il soit possible de faire une totale abstraction du système duquel elles émanent. Ne serait-ce que parce qu'une telle analyse mobilise implicitement la description connue du dit système, dont les points aveugles et les contradictions influent nécessairement sur l'interprétation proposée.
- 9 C'est donc autant d'une histoire du photojournalisme français de la seconde moitié du xx^e siècle que de la revendication de l'image photographique comme art que participe cet ouvrage remarquable et singulier. Les images de Gilles Caron (qui précèdent de peu l'exposition en France consacrée au photojournalisme par Pierre de Fenoyl en 1977) s'affirment comme le maillon faisant le lien entre ces deux histoires, en une interprétation qui offre une place de choix au photographe au sein de chacune d'elles et s'impose comme une référence historiographique bienvenue.

NOTES

1. Gilles CARON, *J'ai voulu voir*. Lettres d'Algérie, Paris, Calmann-Lévy, 2012.