

Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960?

Gaëlle Morel

DANS **REVUE DE L'ART** 2012/1 N° 175 , PAGES 59 À 66
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.175.0059

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2012-1-page-59?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Gilles Caron, auteur photographe dans les années 1960?

Constatée en France à partir des années 1970, l'attribution ou non du statut d'auteur dans le photoreportage¹ ne constitue pas tant l'expression d'un jugement de valeur que la définition d'une pratique². La référence à la photographie d'auteur constitue une forme de pendant à ce que les historiens et les critiques du cinéma désignent sous le terme de cinéma d'auteur, expression qui caractérise un type de films et de cinéastes indépendants actifs dans les années 1950-1960, et reconnus sous le vocable de la Nouvelle Vague³.

En photographie, et plus spécifiquement dans le photoreportage, l'auteur est une figure bicéphale, à la fois professionnelle et culturelle. Il trouve sa légitimité à la fois comme photjournaliste travaillant pour la presse et comme créateur célébré par les institutions. Souvent membre d'une agence ou d'un collectif, sa production répond à un certain nombre de critères. Publiées dans la presse, ses images sont également exposées dans le cadre d'expositions et de festivals. Il répond à des commandes privées ou institutionnelles et son travail trouve en général son aboutissement sous forme de livres.

Ses tirages attirent les collectionneurs, permettant de développer un marché encore hésitant⁴. L'auteur diversifie ainsi ses activités et ses photographies circulent d'un support à l'autre, d'un espace de consécration à l'autre. L'émergence de la figure de l'auteur à partir des années 1970 s'accompagne d'un discours maîtrisé qui fait écho au processus de reconnaissance culturelle de la photographie. Ce discours se développe par le biais de la critique, des commissaires d'exposition et des praticiens eux-mêmes. Les déclarations insistent sur la part créative de l'activité et la forte subjectivité du photographe afin de diminuer la valeur d'usage des images et les inscrire dans la sphère culturelle. Enfin, la définition de l'auteur repose sur des caractéristiques esthétiques précises. Refusant le moment décisif et le spectaculaire supposés propres au photjournalisme, les photographes entendent se placer en décalage. Ils développent un goût pour les coulisses de l'événement, une forte distanciation, la promotion d'un « temps faible⁵ » et la modification volontaire des paramètres de prises de vue.

Ces critères définissant l'auteur photographe dans le champ culturel reposent sur une forme de contemporanéité de la production et sur l'adaptation à l'évolution de la légitimation institutionnelle de la photographie. Ce processus d'auteurification peut-il s'appliquer à Gilles Caron, photoreporter consacré de son vivant mais dont la production s'est arrêtée avec sa mort en 1970? Disparu au moment même où se mettent en place les instances de consécration en France, de quel statut le photographe peut-il alors bénéficier?

L'agence Gamma ou l'économie de l'auteur

La carrière de Gilles Caron se trouve généralement réduite à trois années d'activité intense, de 1967 à 1970. L'année 1967 correspond à son intégration dans la toute nouvelle agence Gamma qu'il fait connaître grâce à un reportage en Israël sur la guerre des Six Jours, publié dans *Paris Match* sur 18 pages (fig. 1). Avant la création de Gamma, la diffusion des images de presse est en partie assurée par des agences pho-



1. Guerre des Six Jours, soldats israéliens au Mur des Lamentations après la prise de Jérusalem, Israël, juin 1967, Fondation Gilles Caron.

tographiques, dont le modèle s'est organisé en France dans les années 1930⁶ et qui dépossèdent les photographes de leurs négatifs. D'autre part, nombre de magazines disposent d'une équipe de photographes salariés, sans droit sur leurs images. En 1967, quatre photographes créent l'agence de presse Gamma : Hubert Henrotte, fondateur en 1966 de l'Association nationale des journalistes reporters photographes et photographe au *Figaro*, Hugues Vassal salarié de *France-Dimanche*, Raymond Depardon, photographe à l'agence Dalmas et Léonard de Raemy de l'agence Reporters Associés dont les parts sont rachetées peu de temps après par Gilles Caron. Salariés de journaux ou de petites agences, ils

proposent, avec l'agence Gamma, une nouvelle forme de participation. Les fondateurs sont actionnaires de l'agence à parts égales et suppriment le système de salariat, qui dépossède le photographe de ses clichés. L'agence partage avec le photographe les frais et recettes, et Gamma ne garde que le droit d'usage des images signées et légendées. Les photographes sont rémunérés au pourcentage sur le chiffre d'affaires réalisé par la vente de leurs images et restent propriétaires des négatifs et des originaux. Pour le photographe Raymond Depardon, la création de Gamma consistait « à prendre une distance par rapport à ces agences paternalistes qui exploitaient les photographes. Donc, la première chose

qu'on a faite, c'était de ramener les droits d'auteur aux photographes – les photographes achetaient leur film vierge, parce que la jurisprudence en France se base sur qui achète le film – et de ramener le nom de l'agence en tout petit derrière⁷ ».

La croissance de l'agence repose sur une bonne pénétration du marché de la presse française et son ouverture à l'étranger. Les photographes couvrent aussi bien les conflits que l'actualité mondaine et l'agence satisfait une clientèle aux besoins diversifiés. Malgré la concurrence de Sipa créée en 1969 par le photographe Goksin Sipahioglu, « trois ans après sa création, Gamma est la première agence photographique mondiale⁸ » en chiffre d'affaires. Le

milieu des années 1970 constitue une sorte d'âge d'or pour les agences et Paris devient la « plaque tournante du photojournalisme mondial⁹ ». L'aspect économique et la notoriété incitent les photographes à intégrer les agences, comme Laure de Decker qui rappelle « qu'à cette époque [juillet 1971], entrer à Gamma était une consécration pour un jeune photoreporter. C'était une agence prestigieuse où travaillaient de bons photographes comme Gilles Caron qui avait fait des photos remarquables de mai 1968, à Prague, au Biafra; il représentait un esprit nouveau du photojournalisme¹⁰ (fig. 2) ».

Gamma s'affirme comme une agence commerciale¹¹, soumise aux impératifs du marché de la



2. Guérilla séparatiste Ibo, près de Onitsha, Biafra, Nigéria, avril 1968, Fondation Gilles Caron.



3. Gendarmes mobiles antiémeutes sur le Boulevard Saint-Michel, Paris, France, 6 mai 1968, Fondation Gilles Caron.



4. Ursula Andress chez le couturier Jacques Henri, France, 19 mai 1965, Fondation Gilles Caron.

ouvre en 1971 à la galerie Louvois le premier espace d'expositions entièrement dédié au médium. Lemagny y présente les récentes acquisitions de l'établissement et, en quête d'une légitimité générale du médium, insiste sur la multiplicité des pratiques photographiques. En cherchant à « démontrer que la photographie vit de la diversité des auteurs et des sujets¹³ », le conservateur organise des expositions variées : l'ensemble rétrospectif sur Gilles Caron précède une exposition d'images sur la Chine au XIX^e siècle et une exposition sur Gustave Le Gray¹⁴. Le petit fascicule publié à l'occasion pour accompagner l'exposition est un recueil sans image dont les textes rendent hommage au photographe disparu et commémore son travail et sa mémoire. Le texte de Raymond Depardon s'adressant directement à Gilles Caron insiste sur la débrouillardise du photographe pour parvenir à se rendre sur les lieux des combats lors de la Guerre des Six Jours en Israël. La mère de Gilles Caron est également invitée à rédiger une courte et sensible biographie, précédant des extraits d'entretien donnés par le photographe à la presse spécialisée et la présentation contextuelle des sujets montrés dans l'exposition : Israël, le Vietnam, mai 1968, le Biafra, l'Irlande du Nord et Prague (fig. 3). L'ouvrage intitulé *Gilles Caron. Reporter 1967-1970* qui paraît la même année aux éditions du Chêne développe le principe du catalogue produit par la Bibliothèque nationale¹⁵. Le texte de Depardon est de nouveau publié, évoquant la profonde amitié qui le liait à Gilles Caron et certains souvenirs professionnels. Une sélection des reportages réalisés par le photographe s'accompagne de textes de présentation qui s'apparentent à des légendes développées des images publiées. Les mêmes sujets qu'à la Bibliothèque nationale sont présentés, auxquels s'ajoutent le Tchad et le Cambodge. À la fin du livre, la liste de tous les reportages effectués par Gilles Caron fait remonter les débuts de sa carrière à 1966, et non 1967 comme il est d'usage de le mentionner et l'énumération montre une grande variété de sujets : portraits politiques et mondains, manifestations, célébrités, rencontres entre chefs d'État (fig. 4). Pourtant,

aussi bien dans l'exposition que dans le livre commémoratif, seules les situations de violence sont retenues¹⁶.

Dès le début du processus de légitimation, l'ensemble de la production du photographe est ainsi réduit à certains sujets spectaculaires (conflits et mouvements de rébellion, guerres ou manifestations), évitant les thèmes jugés moins nobles et moins saisissants visuellement, comme les cocktails ou les portraits de célébrités. Le choix de quelques dizaines d'images sur les milliers de photographies produites au cours de la brève carrière de Gilles Caron va influencer sur toute la fortune critique du photographe. Un corpus restreint de photographies va circuler, figeant le personnage et sa production dans un discours particulier et mettant l'accent sur un certain type d'images. La majeure partie de la production disparaît, évacuant par là même la possibilité de mettre à jour un portrait plus élaboré et plus complexe du photographe et de sa pratique. Le travail de Gilles Caron n'est célébré que sous la forme de la commémoration, comme en 1990, date à laquelle la première grande rétrospective est présentée par Charles-Henri Favrod au musée de l'Élysée à Lausanne dans le cadre d'une exposition intitulée « Hommage à Gilles Caron ». En ne faisant appel qu'au seul registre de la mémoire et de l'émotion, les différentes manifestations et les différents écrits ancrent l'œuvre de Gilles Caron dans une série de récits anhistoriques qui interdisent toute évolution dans l'approche des images. Or, dans les années 1970-1980, la figure de l'auteur émerge en opposition avec celle du photojournaliste héroïque, prenant tous les risques au nom de l'information illustrée.

La constance du discours

Au cours des années 1970, le discours sur l'auteur, développé et diffusé aussi bien par les photographes que par les responsables institutionnels cherche à modifier les critères d'appréciation en vigueur. Le photoreporter auteur entend intégrer le champ culturel, en appliquant un discours empreint de subjectivité à des projets susceptibles de circuler de la presse au livre et du livre au musée. Les photographes font réguliè-

èrement part de leurs doutes et de leurs incertitudes quant à leur métier et à leur pratique. L'enjeu consiste à se détacher du modèle photojournalistique traditionnel, prônant une figure mythique et chevaleresque du photographe prêt à braver tous les dangers pour rapporter un cliché¹⁷.

À rebours de cette évolution, la réception critique du travail de Gilles Caron demeure constante, insistant notamment sur la témérité, la bravoure et l'ingéniosité du photographe. Les commentaires privilégient les reportages de guerre permettant de mettre en avant son engagement éthique et sa probité morale. Dans le *Photo Tribune* du mois de juin 1969, l'article souligne la capacité de Caron « à plonger dans l'événement », à être « seul au plus près des soldats et du feu » au Vietnam et à se trouver « là au bon moment¹⁸ » (fig. 5). En mai 1978, le magazine *Photo* loue la vivacité de l'œil, la vitesse d'exécution et le sens du contact avec l'action du photographe¹⁹. De nouveau, dans *Photographies Magazine* du mois de mars 1989, Michel Guerrin signale la rapidité d'action, la volonté de témoigner et le goût du risque de Caron²⁰. Ainsi, à vingt ans d'intervalle, les discours sur Gilles Caron se répètent inlassablement, célébrant les mêmes qualités.

L'inscription du photographe dans l'histoire du médium se fait par l'association récurrente de Gilles Caron avec Robert Capa, héritage que le jeune homme revendique lui-même à plusieurs reprises à la fin des années 1960. Comme le rappellent Raymond Depardon et Gilles Peress, dans les années 1970, « le héros, le grand photographe », c'est Robert Capa²¹. Pour les commentateurs, la disparition de Caron au Cambodge en 1970 fait écho à la mort du photographe américain en Indochine en 1954. La devise attribuée à Capa sur la nécessaire proximité du photographe pour obtenir de bons clichés est également régulièrement convoquée pour définir le travail et la pratique du photographe français. Cette généalogie Capa-Caron est un invariant dans les discours, le modèle de Capa se retrouvant aussi bien dans un article du *Quotidien de Paris* en 1981 que dans *Le Figaro Magazine* d'avril 2006²².

Une dernière récurrence consiste à démontrer la vocation journalis-

tique de Caron : informé, cultivé, le photographe refuserait par ailleurs tout enjeu esthétique à ses images et aurait comme aspiration à donner mauvaise conscience aux lecteurs pour les faire réagir. Historiquement, le refus de tenir compte de la composante esthétique des images s'inscrit dans la perspective d'une affirmation des ambitions journalistiques de l'image de presse et un affranchissement du modèle artistique. Quand les auteurs témoignent à partir des années 1970 de l'enjeu d'être reconnus autant comme créateurs que comme photoreporters, la qualité des images de Gilles Caron n'est évaluée que selon des critères d'information, de mérite et d'efficacité visuelle. L'événement et le contenu des images sont célébrés, leur valeur informative et testimoniale mise en avant, et les clichés répondent aux formes de la bonne photographie de presse, où l'intensité de l'action le dispute à la dimension sensationnelle. Le rapprochement temporel entre la prise de vue et la publication rentre également en contradiction avec l'ambition des auteurs qui souhaitent produire des images qui s'inscrivent dans une temporalité plus longue, moins urgente, et qui ne répondent pas aux simples exigences des organes de presse.

Contrairement aux séries d'images dénuées de moments décisifs produites par les photoreporters auteurs, les clichés de Caron semblent se conformer à la forme médiatique des images de presse tributaire de la capture d'un instant emblématique et du caractère exceptionnel des scènes représentées. Le photographe n'envisage ni détournement ni recul créatif. Il privilégie au contraire les cadrages équilibrés et montre une habilité à saisir les moments les plus significatifs d'une situation. Les avancées de la technique permettant de mieux contrôler l'image du mouvement rencontrent les ambitions du photographe en matière d'instantané dont les principes esthétiques dominent alors les critères du photojournalisme. Saisissant le saut d'un soldat vers des branchages censés le protéger, le photographe suspend les deux jambes et le bras droit du jeune homme, dans une pose révélant l'urgence et la dangerosité de la scène (fig. 6). La suspension des gestes définit également un certain

nombre d'images, suspension à laquelle s'ajoute le caractère violent ou sensationnel des moments enregistrés. Le remorquage d'un hélicoptère abattu par un autre appareil donne l'occasion au photographe d'exprimer son goût pour les compositions géométriques et son habileté à les isoler en un instant. Sur un fond composé du ciel et des montagnes, l'image offre une scène insolite et visuellement surprenante (fig. 8). Dans un entretien accordé au magazine *Zoom* en 1970, Gilles Caron explique utiliser des objectifs à focale courte, car, selon lui, « il faut toujours coller au sujet pour avoir quelque chose de valable²⁴ ». Cette proximité avec le sujet se constate dans de nombreux clichés. Gêné par les branchages, couché sur le sol, le photographe partage la situation inconfortable des trois soldats embusqués ou bien court en marche arrière afin de capter le déplacement rapide des combattants (fig. 7, 8). L'équilibre des mouvements et des formes confèrent aux images une grande puissance graphique.

La patrimonialisation de Gilles Caron

Les images de Gilles Caron collectionnées par l'Art Gallery of Ontario, située à Toronto, donnent un aperçu de la production du photographe et donc des attentes de la presse dans les années 1960-1970. Le musée a récemment acquis le fonds de l'agence londonienne Hillelson : créée en 1958, l'entreprise a pour but de fournir le meilleur du photojournalisme aux magazines, aux éditeurs et à la presse internationale. Hillelson ne représente d'abord que les photographes de Magnum Paris afin de distribuer leurs images au Royaume-Uni, puis l'agence se développe et ajoute d'autres agences européennes à son catalogue comme Gamma, Sygma ou encore Associated Press. L'Art Gallery of Ontario possède onze images de Gilles Caron issues de ses reportages au Vietnam et certaines images portent sur Dak To et le sanglant assaut de la colline 875 en novembre 1967. Ce reportage sur l'une des batailles les plus meurtrières de la guerre du Vietnam est l'un des plus célèbres du photographe et conforte sa notoriété. Cependant, Gamma vend

à Hillelson deux groupes d'images, accompagnés chacun d'un texte de présentation : « Six ans de guerre au Vietnam par les photographes de Gamma » et « Au Vietnam, c'est la guerre des hélicoptères ». Les reportages comprennent les clichés de différents photographes, un tampon apposé au dos de l'image permettant notamment d'identifier le nom du photographe et de lui garantir des droits économiques et juridiques. Les textes et les légendes qui accompagnent les photographies insistent sur le contexte de prise de vue offrant un rappel condensé des événements de la guerre et rappelant la présence importante des hélicoptères dans le conflit. Dans un cas comme dans l'autre, la sélection des images par Gamma se fait en fonction de la valeur attribuée aux sujets présentés et non en fonction de la valeur attribuée aux noms des photographes. De la même façon, l'Art Gallery of Ontario souhaite conserver ces images dans l'ensemble du fonds Hillelson. L'intérêt de l'institution canadienne pour les images de Gilles Caron vient de leur appartenance à l'histoire de la photographie de presse et la valeur de témoignage qu'elles portent sur certains événements jugés importants.

Ainsi, les photographies de Gilles Caron appartiennent-elles à un marché institutionnel spécifique, qui ne remet pas en cause leur première valeur d'usage. Ces tirages participent à un phénomène plus général, ce que Michel Poivert a appelé la « patrimonialisation du photojournalisme²⁵ », mêlant goût pour la mémoire des faits passés ou récents, attirance pour l'émotion suscitée et acceptation de la valeur esthétique des images d'information.

L'étude de cas que représente la figure de Gilles Caron tend à montrer que le processus d'auteurification ne peut s'effectuer sans une forme de contemporanéité et d'adaptation consciente à l'évolution historique de la valeur de la photographie dans le champ culturel et artistique. Il permet d'affirmer ainsi que cette légitimation et cette reconnaissance de la photographie est bien affaire de discours, de stratégies et d'ambitions, qu'il convient d'analyser pour comprendre les enjeux historiques, théoriques et institutionnels qui caractérisent l'histoire du médium.

NOTES

1. L'auteur tient à remercier M. Poivert pour l'avoir invitée au colloque « Gilles Caron, photoreporter » tenu le 3 juillet 2009 à l'INHA, ainsi que M^{me} Caron et L. Bachelot de la Fondation Gilles Caron pour l'envoi et la mise à disposition des documents qui ont permis la rédaction de cet article.
2. Voir *L'Écriture de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, 2006.
3. Voir A. De Baecque, *La Politique des auteurs*, Paris, 2001.
4. J. di Sciullo, *L'Écriture de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, 15 novembre 2001 et *Id.*, *L'Écriture de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, 15 novembre 2002.
5. R. Depardon, « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles », propos recueillis par A. Rouillé, E. Hermange et V. Lavoie, *La Recherche photographique*, « Les Choses », n° 15, automne 1993, p. 80-84.
6. Voir Fr. Denoyelle, *La Lumière de Paris. Les usages de la photographie 1919-1939. Tome II*, Paris, 1997, p. 89-95.
7. R. Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur. Photographies de Raymond Depardon*, propos recueillis par J.-Fr. Chevrier (1980), Marseille, 1998, p. 9.
8. R. Douillet, *Enjeux de la numérisation des images dans le secteur de la photographie de presse. L'exemple de l'agence Sygma*, mémoire de DEA, Paris 2, 1999, p. 57.
9. J.-L. Monterosso, propos recueillis par G. Baurcet, *Camera International*, n° 34, automne 1992, p. 11.
10. M.-L. de Decker, *Profession ? Photo-reporter*, Paris, 1980, p. 28.
11. « La présente société pourra, à toute époque, être transformée en société commerciale de toute autre forme, sans qu'il y ait création d'un être moral nouveau », archive de l'agence Gamma, cit. dans D. Maréchal, *La Photographie, quelle source pour l'histoire ? L'étude de cas français*, thèse de 3^e cycle, Institut d'études politiques, 1986, p. 199.
12. Raymond Depardon, propos recueillis par Chr. Caujolle, *Grands Reportages*, janvier-février 1981.
13. J.-Cl. Lemagny, « Ceux qui l'exposent », *Art press*, octobre 1978, p. 16.
14. Voir la liste des expositions auxquelles Jean-Claude Lemagny a participé de 1968 à 1999 dans E. Michaud, *L'Éloge de l'ombre : étude de la place que Jean-Claude Lemagny a accordée à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, mémoire de DEA, Université Paris 1, 1999, p. 133-137.
15. *Gilles Caron. Reporter 1967-1970*, Paris, 1978.
16. La liste établie par la Fondation Gilles Caron fait état de plusieurs centaines de reportages, étalés de mars 1965 à avril 1970, comprenant aussi bien des clichés de vedettes de la télévision et du cinéma, des portraits d'artistes, des photographies de tournages et de congrès politiques que des images de manifestations et de guerre.
17. Voir Cl. Chéroux, « Mythologie du pho-

- tographe de guerre », *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, 2001, p. 306-311.
18. « Gilles Caron. Un témoin de choc », *Photo Tribune*, juin 1969, p. 5-14.
 19. « Le contact direct. Gilles Caron », *Photo*, mai 1978, p. 64-72 et 129.
 20. « Reporter : regards sur une profession », entretien avec M. Guertin, *Photographies Magazine*, mars 1989, p. 50-53.
 21. A. Cartier-Bresson et J.-P. Montier (dir.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris, « L'écriture photographique », 2009, p. 393-396.
 22. A. Grenier, « Gilles Caron. L'œil du témoin », *Le Quotidien de Paris*, numéro spécial photographie, 1981, p. 51-56 et « Un reporter fauché en pleine gloire », *Le Haro Magazine*, 28 avril 2006, p. 68.
 23. Voir V. Lavoie, « Le métier photojournalistique : une incertitude épistémologique », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 120-133.
 24. J.-P. Ézan, Entretien avec Gilles Caron, *Zoom*, mars 1970, p. 112-127.
 25. M. Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, 2002, p. 43.

ABSTRACT

Gaëlle Morel: Gilles Caron, auteur photographe in the sixties?

Beginning in France in the 1970s, the attribution or non attribution of the status of author in photoreportage did not constitute a judgment of value as much as the definition of a practice. The criteria defining the photographer as author in the cultural field was based on a form of contemporaneity of the production and on the adaptation to the evolution of the institutional legitimacy of the photographs. Can this process of "authorification" be applied to Gilles Caron, photoreporter consecrated during his lifetime, but whose production ended with his death in 1970? Having disappeared at the very moment that his consecration was beginning to take place, what status can then be accorded to the photographer?

Gaëlle Morel, Curator, Ryerson Image Centre, 350, Victoria Street, M5B 2K3 Toronto ON, Canada

Éditions Ophrys | Recherche le 06/2016 sur http://shs.earth.utoronto.ca/16.73.217.92)