

— L'artiste face à l'Histoire

L'ARTISTE, TÉMOIN DE SON TEMPS

Quel regard l'artiste porte-t-il sur les événements politiques majeurs survenus dans les années 50 ? C'est poser la question du rôle et de la mission dévolus à l'artiste, sa place dans l'accomplissement de l'Histoire. Que peut être un art politique dans les années 50 ? L'art ne risque-t-il pas de se changer en instrument de propagande ? Quelles sont les formes engagées dans les années 50. C'est poser la question de la pertinence de la figuration liée à la crise de la représentation du sujet historique.

— LES ANNÉES D'APRÈS GUERRE :

Comment dire et représenter l'indicible ?



2. Robert Motherwell, *Elégies n°57*, 1957, San Francisco, SFMoMA.

1. Les ressources du noir et du blanc ou le caractère dramatique du contraste hors couleur

La peinture en noir et blanc constitue au même titre que les toiles de grand format, l'un des traits les plus manifestes de la peinture américaine dans les années 50. L'œuvre de **Clyfford Still**, de **Barnett Newman**, les peintures noires de **Robert Rauschenberg**, de **Willem de Koonig**, de **Jackson Pollock** sans obéir à un plan concerté, s'astreignent à une telle réduction, à en faire l'épreuve et à en tirer parti. Le phénomène n'est pas qu'américain, **Pierre Soulages**, **Dubuffet**, **Arp**, la réduction chromatique, l'économie du noir et blanc trouvent aussi à s'affirmer, avec une rigueur, une détermination. Pourquoi cette réduction et pourquoi à ce moment précis ? Il y a concomitance entre l'accent mis sur le noir et le blanc, le passage à l'abstraction et l'émergence d'une nouvelle avant-garde. La réduction de la palette en est l'un des ressorts. Plus qu'un regard sur l'histoire, les ressources du noir et du blanc sont une conscience philosophique pour l'artiste.

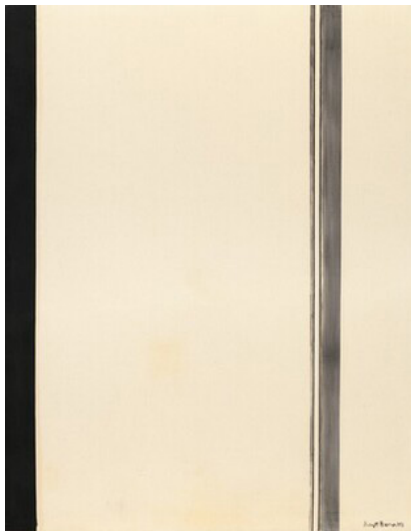


1.

Robert MOTHERWELL, *Iberia*, 1958, huile sur toile, 182,2 x 233,3 x 2,6 cm, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa (1)

Comment l'utilisation du noir et du blanc exprime-t-elle l'émotion des artistes face à la situation historique ?

Robert Motherwell est l'un des plus jeunes du groupe d'artistes abstraits américains dite **École de New York**. La place occupée par **Motherwell** dans l'histoire de l'art américain n'est pas due seulement à son œuvre en tant que peintre mais aussi à ses succès en tant que porte-parole du groupe et auteur de multiples écrits. **Motherwell** n'a que **21** ans lorsque la guerre civile espagnole éclate en **1936**, mais elle laisse en lui une marque indélébile ; à partir de **1948**, il dédie celle qui est sans doute sa série la plus célèbre, *Élégies à la République espagnole* (*Elegies to the Spanish Republic*), à ce thème (2). Parmi les nombreuses œuvres portant sur ce thème, on remarque la série *Iberia*, de **1958**, qu'il commence durant sa première visite en **Espagne** la même année. Même avant son arrivée en **Espagne**, **Motherwell** est déjà bien



4. Barnett Newman, *Second Station*, 1958, 198, Ronert And Jane Myerhoff Collection

conscient des ravages qu'a causés le régime de **Franco**, mais, sa grande capacité d'observation lui permet de sentir la triste situation qui règne à l'époque dans le pays. Ce découragement est transcrit comme un état d'âme noir, qui menace de tout détruire. Dans *Iberia*, l'obscurité superficielle n'est atténuée que par une minuscule ouverture au coin inférieur gauche. **Motherwell** travaille énormément cette surface. La lourdeur de l'obscurité est obtenue grâce aux multiples coups de pinceau qui se rejoignent et se séparent et suggèrent même un certain chaos infernal. À une certaine distance, l'atmosphère suffocante semble impénétrable. Cette œuvre personifie l'approche audacieuse de **Motherwell** à un thème d'une grande charge émotionnelle.

2. La *tabula rasa* de l'abstraction

Comment les peintres abstraits s'emparent-ils des questions existentielles ?

L'art abstrait peut être aussi témoignage des déchirements du siècle et se faire poème lyrique, ode funèbre, cri de solidarité.

4. Barnett NEWMAN, *Stations de la Croix : Lema Sabachthani*, 1958-1966 (4)

Le peintre américain **Barnett Newman** veut exprimer des sentiments universels et absolus avec une extrême retenue des moyens picturaux. Intellectuel, artiste spirituel qui questionne son judaïsme, il recherche une voie pour peindre après les horreurs de l'Holocauste. « *Quand Hitler ravageait l'Europe, pouvions-nous nous exprimer en peignant une jolie fille nue allongée sur un divan ?* » s'interroge-t-il. « *Je sentais que la solution durant ces années était de se demander - qu'est ce qu'un peintre peut faire ?* » L'abstraction est la solution à ses interrogations. Cela se traduit notamment dans les **18** toiles des *Stations de la Croix : Lema Sabachthani*. Dans cette série de toiles beiges aux zips expressifs noirs, l'artiste entend exprimer la violence et le tragique : « *J'ai essayé de projeter quelque chose que je sentais être réellement en relation avec la Passion, et je sens que ce genre de souffrance est devenue quasiment universelle* ». Dans cette série, les variations des tons beiges et surtout les formes changeantes des bandes verticales laisse transparaître quelque sentiment de l'artiste, quelque trace de l'acte de création. L'extrême neutralité de certaines toiles n'émeut pas tant que celles où la trace du pinceau est visible et où l'ont saisi l'acte de peindre. Une de ses toiles aux tonalités rouges, porte le titre *Adam* (1951), le nom biblique du premier homme, qui dérive du mot hébreux adamah (terre), mais qui se rapproche aussi de adom (rouge) et de dam (sang).



Jean FAUTRIER, *Tête de partisan*, 1956, Huile, colle, pastel, aquarelle sur papier marouflé sur toile, Inscriptions : « Sur l'écho de mon enfance / j'écris ton nom : Liberté » / F [...] 27 x 22 cm, Paris, MNAM, Centre Pompidou (6)

Les séries et répétitions sont des procédés chers à **Fautrier**. À travers la répétition – et non la simple reproduction – d'un thème et la banalisation de l'objet, le dessin abstrait apparaît et se caractérise par une simple évocation du sujet et une présence d'une grande précision. À l'**automne 1956**, ayant à l'esprit la révolte insurrectionnelle qui sévit en **Hongrie**, **Fautrier** peint la série des *Partisans* inscrivant à la main, au bas de chaque toile, le célèbre vers de **Paul Éluard** : « *j'écris ton nom Liberté* ». Il y explore comme dans sa série les *Otages*, les possibilités de la matière pour témoigner de son émotion profonde, il la triture et explore aussi le travail sur les couleurs. La référence au réel n'est pas écartée. Toutes ces caractéristiques font de **Fautrier** un représentant de l'**Informel**, un art qui renonce à figurer (aucun détail n'apparaît mais de simples formes brutes) mais qui maîtrise tout de même la matière peinte. Les jeux de matières ont permis d'exprimer avant tout le drame humain.



7.

3. La disparition de la figure en sculpture

Quelle vision la sculpture donne-t-elle de l'homme de l'après-guerre ?

Alberto GIACOMETTI, *Femme de Venise V*, 1956, Plâtre, 113,5 x 14,5 x 31,8 cm, coll. Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris (7)

Alberto Giacometti inscrit dans ses œuvres le choc de la mort et de la folie, et nous donne une vision sans complaisance de l'homme. Imposant une vision frontale ou de profil, les *Femmes de Venise* semblent à la fois proches et lointaines, inaccessibles comme des figures sacrées et vulnérables comme la chair humaine. Leur surface particulièrement accidentée, la matière rongée de l'intérieur, réduit la figure humaine à l'essentiel. Pour **Giacometti** : *on peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier... un verre tel qu'il est sur la table. En fait on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient consciente... Vous ne copiez jamais le verre sur la table ; vous copiez le résidu d'une vision.*

— LES FORMES DE L'ENGAGEMENT

Quelles sont les formes de l'engagement dans les années 50 ?

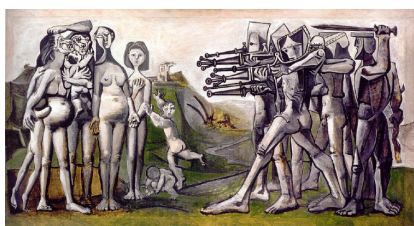
Héritiers des débats des années trente sur la validité d'un art social et imprégnés de l'exemple de *Guernica*, les réalistes «engagés» de l'après-guerre sont confrontés à une nouvelle donne politique et artistique : d'une part la division du monde en deux blocs, d'autre part la pression de l'idéologie stalinienne cherchant à imposer partout la doctrine du réalisme-socialiste. La décolonisation renouvelle les enjeux liés aux relations entre art et pouvoir.



8.

1. le message universel de Picasso

Dès **1937**, avec *Guernica* (8), se dessine pour **Picasso** une période d'engagement politique. Il adhère au parti communiste le **5 octobre 1944**, il réalise des œuvres témoignant d'une volonté de s'engager. Il déclare au magazine américain *New Masses* : « *Je suis allé au parti communiste sans la moindre hésitation, car, au fond, j'étais avec lui depuis toujours (...).* Ces années d'oppression terrible m'ont démontré que je devais combattre non seulement par mon art, mais par ma personne. J'avais tellement hâte de retrouver ma patrie ! J'ai toujours été un exilé. Maintenant que je ne le suis plus ; en attendant que l'Espagne puisse enfin m'accueillir, le parti communiste m'a ouvert les bras et j'y ai trouvé tous ceux que j'estime (...) et tous ces visages d'insurgés parisiens si beaux que j'ai vus pendant les journées d'août sur les barricades. Je suis de nouveau parmi mes frères... ». **Picasso** devient ainsi le nouvel adhérent le plus brillant d'une campagne nationale de recrutement du **PCF** redevenu légal. Le nouvel adhérent est accueilli avec les honneurs. C'est à ce moment que **Picasso** devient «le symbole de la liberté retrouvée» (**Brassaï**). Il se métamorphose en figure emblématique de la liberté culturelle, en tant que représentant le plus brillant d'une opposition artistique à l'occupant. Il est en effet «l'un des rares artistes modernes à s'être conduit «comme il faut» parmi les artistes plasticiens (**Eluard**). Et le gouvernement voulant effacer de la mémoire collective l'image d'une France collaboratrice, c'est **Picasso** qui est mis en avant.



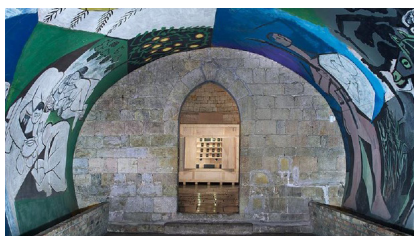
10.

10. Pablo PICASSO, *Massacre en Corée*, 1951, 110 x 120 cm, Paris, musée Picasso (10)

Dans ce tableau le plus évidemment politique, **Picasso** affirme avec éclat ses convictions communistes. « *Ce qui éclate toutefois, écrit Pierre Daix, c'est sa réaction la plus intime de père face à cette guerre lointaine. Il crée une science-fiction : un peuple de femmes enceintes et d'enfants, face à des guerriers robotisés* ». *Massacres en Corée* échoue à séduire le public militant. On juge le tableau trop en décalage avec la réalité, ne valorisant pas la résistance et la gloire des combattants communistes.



11.



12.



13.



14.



15.

Pablo PICASSO, *La Guerre et la Paix*, 1952. Huile sur bois, isorel, chaque panneau, 4,70 x 10,20 m, Vallauris, chapelle, musée national Picasso (11 et 12)

La Guerre et la Paix est conçu comme une sorte de temple laïque. C'est en 1952, dans son atelier à Vallauris, que Picasso réalise cette peinture - de très grandes dimensions. Traitant d'un sujet directement lié à cette époque d'après-guerre et aux nombreux appels internationaux pour la Paix dans le monde, cette oeuvre conserve une dimension indéniablement allégorique. Les deux oeuvres de Picasso *La Guerre et La Paix* sont installées dans la chapelle du château de Vallauris en 1959.

Pablo PICASSO, *Le Portrait de Staline*, 1953 (13)

Le Parti, aligné sur Moscou, s'efforce de faire respecter le dogme stalinien du réalisme - un « *art socialiste dans le contenu mais national dans la forme* ». L'« affaire » du portrait de Staline illustre bien ce contrôle. À la mort du dictateur, en 1953, le poète Louis Aragon, directeur de la revue *Les Lettres françaises*, publie un portrait du « petit père des peuples » par Picasso : un Staline juvénile, cheveux et regard un peu fous... Son dessin, publié dans les *Lettres françaises* et à *L'Humanité*, jugé irrévérencieux, fait scandale. Le portrait de Staline par Picasso est condamné deux jours plus tard par le PCF. Des lecteurs dénoncent, dans des courriers, une *agression contre Staline*... Aragon, obligé de faire son autocritique, désavoue son ami : *On peut inventer des fleurs, des chèvres, des taureaux, et même des hommes, des femmes - mais notre Staline, on ne peut pas l'inventer*. L'original de ce portrait de Staline a disparu.

Picasso, tout en restant adhérent, se met en marge de la direction communiste et prend de la distance vis-à-vis de la notion d'art et d'artiste engagés. En 1956, à 75 ans, Picasso face à la tragédie qui se joue en Hongrie, ne quitte pas le Parti, *on ne peut pas changer sa famille*, mais critique Thorez, Aragon et les autres, d'avoir dissimulé la vérité sur la nature du stalinisme. Ses oeuvres formellement « révolutionnaires » et avant-gardistes ne cadrent pas avec l'esthétique réaliste communiste.

2. le dilemme de l'artiste communiste et moderne

Fernand LEGER, *Liberté*, 1953, Crayon, lettres imprimées et huile sur toile, 31,8 x 130 cm (14)

Paul ELUARD (1942), *Liberté, Poésie et vérité*, repris in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1105-1107

En 1942, en pleine seconde guerre mondiale, Paul Eluard écrit le poème *Liberté*, qui deviendra rapidement un des emblèmes de la Résistance. Un an après le décès du poète, l'éditeur Pierre Seghers propose à Fernand Léger d'illustrer le fameux poème pour rendre hommage à son ami défunt. L'artiste réalise alors en 1953 un livre accordéon de plusieurs feuillets.

Fernand LEGER, *Les constructeurs*, 1950, Biot, musée national Fernand Léger (15)

Léger reste un peintre monumental. Revenu de New York à la fin de 1945, il conserve des moyens simplifiés et efficaces reposant sur la séparation de la ligne et des couleurs. Engagé au sein du parti communiste, il célèbre dans ses toiles et ses réalisations monumentales, la vie des hommes ordinaires et laborieux. Le peintre, encarté au PCF depuis la Libération, est obsédé par l'idée de rendre l'art accessible aux classes populaires et propose son oeuvre à la CGT. Accrochée au sein de la cantine de l'usine Renault de Boulogne-Billancourt, Léger a raconté à un ami sa déception, le jour de l'accrochage : *A midi, les gars sont arrivés. En mangeant, ils regardaient les toiles. Certains ricanaient.*

3. le réalisme socialiste à la française

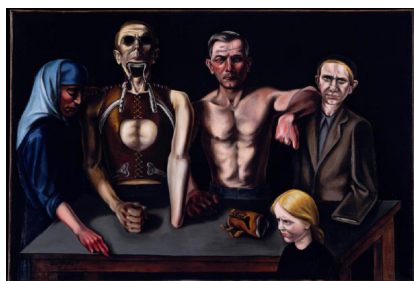
Théorisé en **U.R.S.S.**, le réalisme socialiste est un art de propagande destiné aux masses, caractérisé par sa conformité aux normes académiques. Introduit en **France** par les instances dirigeantes du Parti communiste, représenté par les peintres **André Fougeron** et **Boris Taslitzky**, défendu par **Louis Aragon** et diffusé à travers les revues *Les Lettres françaises* et *Arts de France*, le **réalisme socialiste** français naît avec la guerre froide et décline après la mort de **Staline**. Les portraits d'ouvriers, de résistants et de dignitaires politiques génèrent une imagerie qui célèbre l'idéologie du parti et entretient le culte de la personnalité. La référence à **David** et **Courbet** inscrit le mouvement dans une perspective nationale. Doctrine éminemment clivante, le réalisme socialiste cristallise les débats artistiques opposant en **France** partisans de l'abstraction et de la figuration.



16.

André FOUGERON, *Vers l'avenir. Tous ensemble avec le parti communiste français*, 1951, affiche (16)

André Fougeron réalise de nombreuses affiches commandées par le **PCF** et placardées dans l'espace public. L'exigence de lisibilité et d'efficacité reste l'élément principal qui dicte la composition de l'affiche. La guerre froide est une guerre d'images.



17.

André FOUGERON, *Les juges, le pays des mines*, 1950, Huile sur toile, 130 x 195 cm, Inscriptions : S.D.T.B.G. : les juges/le pays des mines/ Fougeron/50 (17)

Fougeron a déjà été invité par la Fédération **CGT** des mineurs du **Pas-de-Calais** afin de rendre compte, par une sorte de reportage pictural, de la situation des travailleurs du bassin houiller. L'artiste, qui s'était déjà fait connaître, dans les années **1930**, par son engagement en faveur de la République espagnole et avait ensuite adhéré au parti communiste français, occupe à cette date une place de premier rang dans l'adaptation par le **PCF** de la doctrine du réalisme socialiste. **Fougeron** délaisse tout pittoresque et édifie les emblèmes d'une martyrologie ouvrière à l'aide de représentations hiératiques où l'atroce côtoie le sublime. Délibérément scandaleux, *Les Juges* est exposé avec les autres tableaux de la série en **janvier 1951**, à la galerie **Bernheim-Jeune** à **Paris**, louée pour l'occasion par l'artiste avec le soutien de la CGT (« *Le pays des mines. Contribution à l'élaboration d'un nouveau réalisme français* »). Pour faire connaître la série, le **PCF** multiplie les visites organisées de groupes de travailleurs, à **Paris** et dans les autres villes ouvrières, où *Le Pays des mines* est présenté (à **Lens, Douai, Marseille, Saint-Étienne, Arles**, etc.). Les commentaires que la série engendre sont rarement enthousiastes. Les peintures, considérées comme « prétentieuses » ou « vulgaires » par la majorité des critiques d'art hostiles a priori à l'égard de toute œuvre de propagande, suscitent aussi les réserves des revues soviétiques qui les rejettent comme « abstraites » et « schématiques ».



18.

André FOUGERON, *Civilisation atlantique*, 1953, 380 x 590 cm, Londres, Tate Modern (18)

Au **Salon d'automne** à **Paris**, une autre œuvre de **Fougeron**, *Civilisation atlantique*, qui dénonce l'impérialisme américain, sera à son tour désavouée. En la condamnant pour « grossièreté », **Louis Aragon**, le rédacteur en chef des *Lettres françaises*, signe la fin de « la querelle du réalisme ».

Le début des années 50, jusqu'en **1953**, est marqué par une tension entre le caractère individuel, personnel de l'activité des artistes et l'utilisation consciente, revendiquée, de l'art au service d'une cause éminemment collective. Au niveau de la réception, cette tension s'exprime souvent sous la forme d'incompréhension de la part du public.

LE PHOTOREPORTER, TÉMOIN DE L'HISTOIRE

La photographie, un art documentaire : quels sont les enjeux politiques, esthétiques et éthiques du photojournalisme ?

1. Magnum, une agence ouverte sur le monde

— des définitions

Qu'est-ce qu'un photoreporter ou un photographe reporter ?

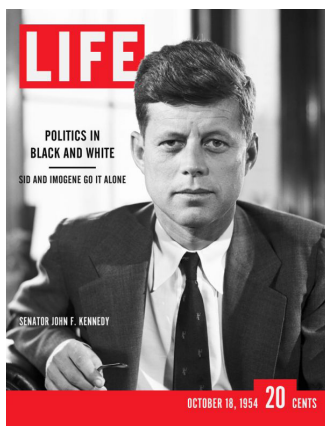
- un journaliste : il rend compte d'un événement et d'une situation ; la photographie, un art documentaire, rend compte du réel et devient support de l'information
- un commentateur : il prend parti ; la photographie est point de vue
- un artiste, un poète : il possède une sensibilité, il utilise son appareil pour consigner l'atmosphère et l'esprit d'un lieu ou d'un événement ; la photographie comme expression artistique (formes, contrastes, lignes ...)

Qu'est-ce que le photoreportage ?

- le reportage de guerre : la photographie a valeur de témoignage et de document, travail sur l'actualité chaude
- le reportage engagé : le photographe défend des causes, des idées et une éthique ; ce n'est pas le sujet qui implique l'engagement mais la démarche du photographe : son degré d'implication par rapport au sujet (récolte d'informations, temps consacré au reportage,...), son attitude par rapport aux personnes qu'il photographie (démarche respectueuse).
- la photographie comme expression d'un style afin de suggérer émotions et réflexions

Qu'est-ce que l'agence Magnum ?

- une agence de photographe, une agence de photographie d'actualité qui tisse un réseau mondial d'échanges de photographies pour la presse : créée en **1947** à **New York** par **Robert Capa**, **Henri Cartier-Bresson**, **George Rodger** et **David Seymour**
- une coopérative indépendante dans son fonctionnement : fondé par des journalistes, les photographes prennent toutes les décisions ensemble. **Robert Capa**, photographe américain d'origine hongroise, né en **1913** à **Budapest**, est décédé en **1954** en **Indochine** lors de l'un de ses reportages comme **David Seymour**, aussi connu sous le pseudonyme de **Chim**, né en **1911** à **Varsovie**, décédé en **1956** alors qu'il couvre la crise de **Suez** en **Égypte**
- la liberté et l'indépendance des photographes et la notion de droits d'auteur : les photographes de Magnum gardent les droits de leurs photographies ce qui leur permet ainsi de garder le contrôle de leurs images et pouvoir vendre ou revendre leur travail. Les photographes n'ont plus cette dépendance par rapport aux magazines ou aux agences qui auparavant détenaient leurs négatifs. Cette indépendance permet une grande liberté dans le choix et le traitement des reportages.
- avec des rédactions dans le monde : **Seymour** travaille en **Europe**, **Cartier-Bresson** en **Asie**, **Rodger** en **Afrique** et au **Moyen-Orient** et **Capa** un peu partout.



18.1



18.2

Quelles sont les nouveaux supports de diffusion de l'image ?

Le reportage photographique s'est développé au XX^{ème} siècle grâce :

- au perfectionnement des appareils : dès **1925**, le **Leica** est commercialisé, le temps d'obturation est au millième de seconde. Le **Leica**, solide, rapide, petit et très maniable, devient l'outil de prédilection de nombreux photoreporters. Il est utilisé entre autre par **Henri Cartier-Bresson**, **Robert Capa**, **David Seymour**.
- à l'explosion des revues illustrées : Le modèle *Life* va s'imposer, la publicité va jouer un rôle majeur, les couvertures alternent entre portraits de vedettes de cinéma et événements tragique (guerres, catastrophes). Sur le modèle de *Life* (**18.1**), *Paris Match* (**18.2**)

produit des reportages sur l'actualité internationale, les faits divers tragiques, les grands exploits sportifs, la vie mondaine. **Paris-Match** est un hebdomadaire populaire de masse (**1,8 millions** d'exemplaires en **1957**)

à de nouvelles mises en page : les compositions sont de plus en plus dynamiques et l'image devient essentielle dans les formules de certains magazines. Les photographies sont de plus en plus nombreuses, elles envahissent la page, occupent plus d'espace que le texte. Les mises en page sont donc de plus en plus audacieuses, la disposition des photographies permet de créer des lignes obliques dynamiques dans la revue. Les photographies sont utilisées à fond perdu, en pleine page voire même en double-page. Titres et légendes suffisent à organiser et « comprendre » les images. Celles-ci sont devenues l'élément central et indispensable au reportage. La mise en page accompagne le récit, on peut parler de dimension narrative dans la mise en page des images : les photographies légendées, de format varié, se succèdent et animent la page, s'enchaînent et imposent un sens de lecture. Le texte sert désormais de valeur ajoutée aux images.



20.



21.



22.



23.

3. Robert Capa, photoreporter de guerre, photoreporter mondain

La tradition du photoreporter de guerre s'est en grande partie construite autour de la figure de **Robert Capa**. Sa personnalité, célibataire, fêtarde, sans attache, et son approche de la photographie et des valeurs qu'il a mises en avant, en font un mythe. Les photographies prises pendant la guerre d'Espagne en **1938** le consacrent plus grand photographe de guerre au monde. Il mort à **41** ans en **Indochine** lors d'un reportage.

Robert CAPA, Vietnamiennne croisant une colonne motorisée française, sur la route de Nam Dinh à Thai Binh, 25 mai 1954, tirage sur papier baryté, 26,5 x 35 cm, Paris, BNF (20)

21. Robert CAPA, Sur la route de Nam Dinh à Thai Binh, mai 1954, New York, International Center of Photography (21)

Les images sont produites par **Capa** en **Indochine** lors de son reportage en mai **1954**. Dans la dernière photographie connue, il ne montre pas de scène de combat : les soldats sont de dos. Il avance avec les soldats comme il l'a montré lors de la 2GM (*journaliste embedded* ou journaliste intégré). L'idée est de dominer l'adversaire sur le terrain de l'information. On discerne une forme de menace, l'action est palpable, l'ennemi invisible. Les images en couleur ne seront jamais publiées.

Robert CAPA, Revue *Holiday*, janvier 1951 (22)

Robert Capa propose un regard sur la société du tourisme, des loisirs et des spectacles pour la revue *Holiday*. Il se rend à **Megève**, à l'hippodrome de **Deauville** où il photographie la jet set. *Holiday* est lancée en **1946**, c'est un magazine de la paix retrouvée, de pur glamour, en quadrichromie, ambitionnant de satisfaire un idéal américain de prospérité tel qu'il s'exprime après guerre. Les doubles pages construisent des images séduisantes, dans leur format et leur composition. Quelles sont les raisons qui amènent ce grand photographe de guerre à s'intéresser à ce genre de reportage ? Ce sont des images qui sont faciles à vendre à tous les magazines américains dans une période où **Capa** est inquiet afin de maintenir l'agence **Magnum** à flot. Elles traduisent l'insouciance de l'après-guerre et témoignent du retrait de l'actualité politique des uns au profit des arts et spectacles, notamment du cinéma, avec une mise en scène des personnalités à la une.

Le reportage d'Henri Cartier-Bresson à Moscou pour Paris-Match

Henri CARTIER-BRESSON, Le peuple russe, Paris-Match, n°305, 1955, p.61-62 (23)

Henri Cartier Bresson publie en **1955** un reportage sur le peuple russe dans deux numéros de **Paris-Match**, N°305 et 306. Son reportage occupe 20 pages du magazine. La réaction du magazine donne l'idée du reportage et définit une thématique, un sujet, auquel deux ou quatre pages sont consacrées. On en vient à demander à des photographes non plus des images à



23



24.

Ce voyage en **URSS** de **1954** a eu lieu quelques semaines après celui de **Jean-Paul Sartre** et **Simone de Beauvoir**. Sans rien renier de son éthique ni de son esthétique, il se situe comme photographe-auteur à l'interstice de ce qu'on lui donne à voir et de ce qu'il surprend de la réalité, par-delà les préjugés et la censure. L'itinéraire est balisé, le même pour tous les visiteurs depuis les années **1930**: **Moscou**, **Kiev**, quelques villes des républiques asiatiques, les bords de la **mer Noire**. Un «traducteur» le suit partout. Des sujets s'imposent: les arts, les sports, les réussites de l'agriculture et de l'industrie, l'architecture nouvelle et le métro, les loisirs. Il convient de ne pas photographier les lieux stratégiques, concept d'extension large: gares, stations-service, usines (sauf celles qui sont des modèles, comme celle des automobiles Zis), nœuds de communication, ministères, etc. Dans l'imaginaire de l'époque, le photographe n'est pas sans rapport avec l'espion...

Henri Cartier-Bresson, Deux jeunes filles attendant le tram, Moscou, Russie, 1954 (24)

Ses images sont étonnantes car volontairement banales. Il veut montrer que les Russes sont des êtres humains comme les autres, sans couteau entre les dents, comme les représente la propagande de l'Ouest. Son reportage décrit des enfants allant à l'école, des Moscovites au musée, empruntant le métro, vaquant à leur quotidien... La photo de ces deux militaires sourire aux lèvres, regardant deux femmes dans la rue, en est l'illustration. Elle a fait la couverture des grands magazines de la planète. Cette scène ordinaire est toutefois merveilleusement composée dans l'esprit de "l'instant décisif". Regardez comme elle joue sur les effets de répétition – deux femmes, deux militaires, deux tramways et, en arrière-plan, deux autres femmes. A ces figures du dédoublement, **Cartier-Bresson** ajoute sa totale maîtrise de la profondeur de champ.

L'engagement est souvent considéré comme une caractéristique des artistes modernes, même si de nombreux artistes refusent de mettre directement en relation leur esthétique et les questions du pouvoir. Dans les années 50, les artistes modernes se posent la question de la conciliation des enjeux esthétiques et politiques, de la figuration et du combat. Les artistes ne cessent de se penser un rôle, dans un contexte de bipolarisation des relations internationales, une fonction et une place dans la marche du temps et l'accomplissement de l'histoire. Cependant, l'art n'est pas que témoignage, les artistes, les œuvres ne peuvent être confinées à l'époque de leur production. Par des jeux de correspondances multiples, elles participent aussi à penser le quotidien et à le réinventer.

sitographie :

_ le catalogue d'exposition *Face à l'histoire, 1933-1996*. catalogue d'exposition, 1997, Paris, MNAM, Centre Georges Pompidou.

_ des problématiques et des œuvres de la collection du MNAM sur le thème du lien entre Arts, Etats, pouvoir : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/e9/08/e9087934e4a365dea4ba13654e85fcb0/normal.pdf>

_ le dossier enseignant *le photoreportage* de la maison Doisneau : http://www.maisondoisneau.agglo-valdebievre.fr/sites/default/files/dossier_enseignant_maison_doisneau_-_le_photoreportage_2.pdf

_ le dossier *Robert Capa et la couleur* du Musée du Jeu de Paume : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2459>