

La photographie humaniste, 1945-1968 Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...



C'est entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années soixante que la photographie humaniste connaît son apogée. Elle est ainsi nommée parce qu'elle inscrit la personne humaine au centre de son propos, dans son cadre professionnel aussi bien qu'affectif. On y retrouve des noms célèbres comme Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Brassai ou Boubat, mais aussi des photographes moins connus comme Georges Viollon, Édith Gérin ou Pierre Belzeaux. Tous partagent une vision essentialiste et lyrique de l'homme et s'appuient sur l'idée d'une nature humaine universelle.

Leur courant, né dans les années trente, en liaison étroite avec l'essor de la presse illustrée et le perfectionnement des appareils portatifs, se répand à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis. Ce qu'il évoque aujourd'hui, c'est d'abord une image mythique de la France et notamment de Paris. Pourtant ces photographies constituent aussi de précieux témoignages sur cette période de la reconstruction et de la modernisation de la France après la guerre. Avec une grande diversité de regards que souligne bien l'exposition que leur consacre la BNF, elles contribuent, entre autres, à la construction d'une imagerie nationale, ou de ce que Régis Debray, dans *L'Œil naïf*, a nommé un « musée des nostalgies urbaines ».

André Garban
Cluis (Indre). Mariage
1951, D.R.



Exposition

Du 31 octobre 2006 au 28 janvier 2007
Bibliothèque nationale de France
Site Richelieu, Galerie de photographie
58, rue de Richelieu, 75002 Paris

Commissaires : Laure Beaumont-Maillet,
Dominique Versavel et Françoise Denoyelle
Coordination : Pierrette Turlais
Scénographie : Agence Pylone

Du mardi au samedi de 10h à 19h
Dimanche de 12h à 19h
Fermeture lundi et jours fériés
Entrée : 7 €, tarif réduit : 5 €

Publication

Catalogue de l'exposition :
La Photographie humaniste, 1945-1968
Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...
Sous la direction de Laure Beaumont-Maillet
et Françoise Denoyelle, avec la collaboration
de Dominique Versavel
Éditions de la BNF, 2006

Activités pédagogiques (hors vacances scolaires)

Visites guidées : mardi et jeudi à 10h et 11h30 ;
46 € par classe
Visite guidée gratuite pour les enseignants :
Mercredi à 14h30
Réservation obligatoire au 01 53 79 49 49
Renseignements au 01 53 79 41 00

Fiche pédagogique

Réalisation : Marc Tourret
Sous la direction d'Anne Zali
Conception graphique : Ursula Held
Impression : Imprimerie de la Centrale, Lens
Suivi éditorial : Anne Cauquetoux
Document disponible à l'espace pédagogique
ou sur demande au 01 53 79 41 00

© Bibliothèque nationale de France

« Une certaine idée de la France », entre tradition et modernité

Les campagnes françaises connaissent une véritable révolution au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. D'un pays très rural (près d'un Français sur deux vit à la campagne en 1946), on passe dès avant la fin des « Trente Glorieuses » à une France urbanisée et tertiaisée (en 1968, les ruraux ne forment plus que le tiers de la population).

Les photographes humanistes sont les témoins de ce bouleversement. Même s'ils concourent à forger une imagerie nationale par le recours à des stéréotypes de la francité, la valeur documentaire de leurs photographies est forte, ne serait-ce que parce qu'elles sont révélatrices de l'imaginaire d'une époque.

L'image de la noce d'André Garban (voir ill. page précédente) mêle traditions et optimisme dans une France rurale. La joie sur le visage des mariés, l'atmosphère bon enfant, la présence de l'accordéoniste évoquent le bonheur simple de l'après-guerre. La jeunesse des personnes du cortège nous rappelle le dynamisme démographique d'une France encore très rurale (mariages et naissances explosent au lendemain de la guerre). En même temps, l'accordéon et la devanture de la pâtisserie sont des signatures du « typiquement français ».



Pierre Auradon
Spectateurs, s.d.
© J.-P. Auradon

Le regard ironique du photographe met en valeur la posture amusante de ces individus juchés sur le toit d'un autocar qui assure la liaison entre des petites villes du Sud-Ouest dont les noms résonnent des accents de la France des « terroirs et des pays ». La galerie supérieure est aussi une galerie sociale puisque y figure un panel restreint de la population française : le militaire, la femme, le paysan, le citadin, l'enfant (?). Le nom de l'autocar lui-même illustre le tournant opéré vers la modernité. Enfin le spectacle, suggéré hors champ par la seule présence des spectateurs, est peut-être celui d'une course cycliste, emblème s'il en est de la mémoire populaire. On est d'ailleurs proche ici de la manière d'un Capa, dans ses reportages d'avant-guerre sur la « Grande Boucle ».



Jean-Philippe Charbonnier
Lens, 1954
© Rapho

Globe-trotter infatigable, Jean-Philippe Charbonnier a parcouru le monde pour le compte du mensuel *Réalités*, des années cinquante aux années soixante-dix. Il a aussi photographié la France intérieure puis, le monde s'uniformisant, son quartier de Paris, « l'exotisme se trouvant à un demi-ticket de métro » de chez lui. Dans une démarche proche de celle de Walker Evans aux États-Unis, il a documenté les difficultés sociales de l'après-guerre, notamment les problèmes cruciaux de logement. Son œuvre est un précieux témoignage des mutations sociales des « Trente Glorieuses ». La construction de cette photographie est révélatrice des caractéristiques de la photographie humaniste : la profondeur de champ importante permet, dans une succession de plans, d'insérer ces personnages issus d'un milieu modeste dans un territoire géographique et social : nous sommes dans le nord de la France comme l'indiquent la plaque minéralogique de la moto et la maison en brique précédée du jardinier. Les regards plutôt défiants de cette famille sont tournés vers l'objet financièrement hors de leur portée qui se trouve dans un hors-champ – inaccessible ? La photographie humaniste se distingue de l'actuelle photographie humanitaire par l'espoir d'un monde meilleur (André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, 2005). Même plongé dans les difficultés sociales, l'homme reste digne. Il n'est pas abandonné comme un fragment séparé du monde mais inscrit dans une famille, une classe sociale, un lieu, donc une identité.

Un Paris mythique, celui du réalisme poétique



Janine Niépce
Le Chat devant la loge de la rue de Tournon, 1957
© Rapho

« Le décor est si spécifique de la photographie humaniste que celle-ci se passe parfois de la présence de l'être humain », souligne Laure Beaumont-Maillet (*Cette Photographie qu'on appelle humaniste, in La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*) à propos de cette photographie célèbre de Janine Niépce qui suggère le personnage de la concierge à travers la présence de ses seuls attributs et de son cadre de vie (panonceau, balai, chat, porte donnant sur la cour pavée du vieil immeuble parisien).

Rues sombres et mystérieuses, peuplées de silhouettes en contre-jour, effets de lumière sur les pavés humides, atmosphères pluvieuses, neigeuses ou brumeuses... il s'agit pour les photographes humanistes de révéler la poésie cachée au cœur du réel le plus banal, de rendre sensible ce « merveilleux de la vie quotidienne » qu'évoque René-Jacques, ou encore de retrouver le « fantastique social de la rue » cher à Pierre Mac Orlan. On est proche, ici, du « réalisme poétique », caractéristique, selon Georges Sadoul, du cinéma français des années trente (Carné, Renoir).

Souvent d'origine étrangère ou provinciale, les photographes humanistes ont posé un regard ébloui sur cette ville qui nourrissait leurs espoirs et leurs rêves de liberté. Ils ont utilisé un vocabulaire iconographique spécifique pour bâtir des « images qui surcodent la parisienneté éternelle » selon l'expression de Régis Debray (*L'Œil naïf, Seuil, 1994*). Les commandes photographiques qu'ils ont honorées pour les grandes revues américaines (*Life, Look, Vogue...*) ont contribué largement à l'élaboration de ce Paris pittoresque. Cette vision mythique a été l'objet d'un engouement mondial et durable. C'est ce qu'indiquent, pour certaines icônes comme *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau, les prix atteints aujourd'hui par les tirages d'époque et l'importance de leur déclinaison sous la forme de produits dérivés (cartes postales,

tapis de souris d'ordinateur, rideau de douche, housses de couette...). Les photographes les plus célèbres de Boubat, de Willy Ronis, de Brassai et de leurs pairs ont connu le même sort et le cinéma populaire actuel, français et étranger, utilise souvent encore le registre plastique de ce Paris mythique (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, *Angel-A* de Luc Besson...).

Les photographes humanistes ont pourtant entretenu un rapport souvent ambigu à leur esthétique. Ils entendaient privilégier le fond sur la forme, se placer en posture d'enregistrement du réel en refusant tout artifice technique et autres manipulations en laboratoire. Or la plupart d'entre eux possédaient une solide culture artistique (André Garban, Henri Cartier-Bresson, Pierre Jahan, Werner Bischof, Jacques Darche furent peintres, dessinateurs ou graphistes pour n'en citer que quelques-uns). Leur cadrage, leur composition, leur travail sur la lumière sont toujours rigoureux et peu hasardeux comme le rapporte Sabine Weiss : « Rarement je recadre au tirage. Je ne trafique rien en laboratoire. Je développe, j'agrandis, je répartiss différemment les masses d'ombre et de lumière, je fonce, j'éclaircis, je laisse l'image venir... je ne trafique rien » (cité par Raoul-Jean Moulin in *Sabine Weiss, 100 photos*, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, février 1985).

Paris était vraiment Paris et les provinces correspondaient à l'idée que je m'en faisais.

Sabine Weiss, *Intimes Convictions*, Contrejour, 1989



Édith Gérin
Avenue des Gobelins, 1948
© Ariane Gérin



Sabine Weiss
Paris Contrejour (Ca 1950)
© Rapho

Une vision optimiste de l'homme

Le monde est sorti traumatisé d'une guerre marquée par une barbarie inouïe et s'interroge sur les valeurs humaines. Les communautés nationales ont été déchirées et, en France comme partout, on enregistre la volonté de bâtir un monde plus juste et meilleur. La photographie humaniste est imprégnée de cette vision unanimiste et universaliste de l'après-guerre. L'optimisme l'emporte même si le monde plonge rapidement dans les nouveaux conflits de la guerre froide et de la décolonisation : « Si les photographes actuels nous trouvent un peu sentimentaux, je crois que c'est parce qu'à l'époque les gens étaient plutôt optimistes. Ils sortaient d'une

grande épreuve et pensaient pouvoir rebâtir. C'était la belle période entre la fin de l'occupation allemande et le début de l'américanisation » (Sabine Weiss, *op. cit.*). Témoins de l'injustice, de la misère, des luttes syndicales, les photographes furent engagés dans les réalités de leur temps. Certains, comme Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis ou André Papillon, avaient déjà participé aux grands combats progressistes des années trente et quarante (Front populaire, guerre d'Espagne, Seconde Guerre mondiale). Si leurs regards sont variés (ironique, malicieux, ému...), les photographes humanistes, « correspondants de paix » selon la belle

définition que Jacques Prévert a donnée d'Édouard Boubat, font tous preuve d'empathie pour leurs semblables. Ils refusent le voyeurisme ou le sensationnel et sont respectueux de leur sujet. Ils ont construit des archétypes humains qui témoignent de leur vision optimiste de l'homme.



Jean Marquis
Pont-de-la-Deûle, 1953
© Jean Marquis

L'ouvrier : l'homme simple

Ce prolétaire héroïsé par Jean Marquis incarne l'homme simple : masse imposante, visage typé, vêtements élimés, l'ouvrier, pauvre mais digne, quitte l'usine après sa journée de travail, le devoir accompli. Jean Marquis descend la Deûle, en 1953, pour réaliser une grande enquête sociale qui lui a ouvert les portes de l'agence Magnum.



Georges Viollon
Clochard (Ca 1948)
© Rapho

Le clochard : l'homme libre

Le personnage du clochard est omniprésent dans la photographie humaniste. Il incarne, par sa pose insouciant, dans la seule recherche des rayons du soleil, la liberté intérieure, le refus des normes, des attaches et des conventions. Dans cette image, les déterminations économiques et sociales sont évacuées au profit d'une vision de la nature humaine.



Hans Silvester
*Paris : amoureux traversant le jardin
 du Luxembourg, 1962*
 © Rapho

L'amoureux : l'homme bon

La photographie humaniste, par la multiplicité de ses images d'amoureux dont les plus célèbres sont *Le Baiser de l'Hôtel de Ville* de Doisneau et *Les Amoureux de la Bastille* de Willy Ronis, a joué un rôle déterminant dans la construction d'un Paris imaginaire associant la ville à l'amour. La presse illustrée française et étrangère était très demandeuse d'images poétiques de registre humaniste, ce qui incitait les photographes à privilégier les représentations d'amoureux pris sur le vif ou parfois mis en scène.



René Maltête
Nantes. Les jeux autour d'une HLM (Ca 1950)
 © Rapho



Louis Stettner
France, Aubervilliers, 1948
 © ADAGP, 2006

L'enfant : l'homme pur

Les enfants des photographies de Doisneau ne sont pas les seuls à nous regarder avec un air malicieux. À la campagne, en banlieue, en ville, l'enfance est, pour les photographes humanistes, une source inépuisable de scènes drôles ou tendres, de regards facétieux, tristes ou graves mais toujours émouvants. « Le couple d'amoureux, le clochard endormi, la belle de nuit, le fort des Halles et le chenapan tireur de sonnettes – pour s'en tenir aux emplois sûrs – remplissent, au plan esthétique, la même fonction rassurante que, ailleurs, l'immortalité de l'âme, la récompense des bons, et les charlottes au chocolat : ils font plaisir » (Régis Debray, *op. cit.*).

Conçue par le photographe américain Edward Steichen, l'exposition *The Family of Man* avait pour but de montrer, à travers le langage international de la photographie, les composantes fondamentales et universelles de l'homme. 503 photographies de 273 auteurs différents représentaient des thèmes allant de l'amour à la mort en passant par la naissance, l'enfance, le travail, la souffrance, la joie... Inaugurée au MoMa (Museum of Modern Art de New York) en 1955, son itinérance lui permit de connaître un succès mondial. Vue par des millions de visiteurs au cours des années cinquante et soixante, ce fut une consécration de la photographie humaniste. Bien que Steichen ait souhaité éviter toute propagande, plusieurs critiques dénoncèrent l'apologie du système américain véhiculée par cette exposition qui eut lieu en pleine guerre froide. Roland Barthes a critiqué dans *Mythologies* (1957) cette vision essentialiste de l'homme qui gomme toute spécificité historique, sociale, dans les représentations des individus dans le monde. Inégalités et injustices ne peuvent plus dès lors être précisées, analysées et combattues.



Éric Schwab
Réfugiés du Pendjab, 1951
© Corinne Schwab

L'Indien : l'homme semblable

La photographie d'Éric Schwab a été présentée sous forme de grands panneaux au siège de l'ONU et elle a fait partie de l'exposition *The Family of Man* en 1955.

Les visages radieux et superbes de ces femmes et de ces enfants indiens réactivent le mythe de l'instinct maternel et de son caractère « naturel », comme si toutes les mères sur tous les continents avaient les mêmes gestes d'amour pour leurs enfants. Ainsi rien n'est suggéré dans cette image de la condition dramatique des femmes et des filles en Inde (a fortiori dans le contexte terrible des migrations et déplacements de population dans le sous-continent indien), rien sur le lien entre misère matérielle et abandon d'enfants. Cette photographie, sélectionnée pour illustrer un thème sur les premiers pas des enfants dans le monde, est très éloignée des images terribles d'Éric Schwab sur la libération des camps de la mort en 1945.

Elle s'inscrit pleinement dans le projet de l'exposition *The Family of Man* qui visait, à travers une représentation optimiste et chrétienne de l'humanité, à montrer la « nature humaine » tout en affichant sa foi dans l'homme.

« Entre le public et nous il y a l'imprimerie qui est le moyen de diffusion de notre pensée ; nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première », écrivait Henri Cartier-Bresson en 1952 dans « L'instant décisif », *Images à la sauvette*. En effet, les caractéristiques de la photographie humaniste française sont aussi étroitement liées aux conditions de sa production entre 1945 et 1960. « La particularité des photographes français était leur polyvalence, leur capacité à tout faire : reportage, mode, illustration, photographie publicitaire, industrielle, voire scientifique, ce qui se traduisait par le statut professionnel, le plus souvent, de photographe indépendant » (Peter Hamilton, *La photographie humaniste : un style made in France ?* in *La Photographie humaniste... op. cit.*). Le courant humaniste s'inscrit dans cette grande mutation du journalisme occidental à partir des années vingt et, dès le milieu des années trente, la photographie triomphe dans la presse, hebdomadaire notamment. Si la guerre a provoqué pendant quelques années la réduction de la presse illustrée, dans la culture de masse qui se développe dès les années cinquante, l'image l'emporte progressivement sur le texte. Au « poids des mots », les lecteurs de journaux préfèrent « le choc des photos ». Tous les photographes humanistes répondent à des commandes, notamment celles de la presse. Si certains travaillent en indépendants, ils appartiennent souvent à des agences dont les plus connues sont Rapho qui renaît en 1946 ou Magnum, créée en 1947 à New York. Possédant des bureaux outre-Atlantique, ces dernières, comme le montre Françoise Denoyelle, « initient des commandes bien plus lucratives avec des éditions et des magazines étrangers ». *Life*, *Vogue* pour ne citer que ces titres célèbres ont privilégié les photographies anecdotiques, accrocheuses, qui évoquent un Paris et une France conformes aux stéréotypes que les journaux anglo-saxons souhaitaient promouvoir : « Le magazine diffuse ce qu'a voulu montrer le photographe, mais celui-ci risque aussi quelquefois de se laisser façonner par les goûts et les besoins du magazine », observe Henri Cartier-Bresson (*op. cit.*) En France, les commandes photographiques de l'État dans le cadre de la reconstruction et de la modernisation du pays (Commissariat au tourisme, Documentation française...) ont favorisé une iconographie, certes moins insouciant, mais tout aussi consensuelle et optimiste. Au lendemain de la guerre, la presse illustrée dominée par des publications progressistes et notamment communistes est caractérisée par des reportages photographiques beaucoup plus diversifiés. Ainsi Doisneau et Willy Ronis travaillent pour les journaux communistes *Regards* ou *Action* où « alternent un réalisme poétique au regard ébloui porteur du charme de la banalité et un réalisme documentaire beaucoup plus engagé pour dénoncer la misère endémique des quartiers populaires, les conditions de vie des populations les plus défavorisées et soutenir la lutte pour la paix alors que s'installe un climat de guerre froide » (Françoise Denoyelle, *De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs*

à l'ère de l'imprimé. In *La Photographie humaniste... op. cit.*).

Paris-Match, fondé par Jean Prouvost en 1949, et surtout *Réalités*, mensuel créé par Alfred Max en 1946, ont permis aux photographes humanistes (Cartier-Bresson, Brassai, Werner Bischof, Jean-Philippe Charbonnier, Édouard Boubat...) de publier de nombreux reportages sur le monde entier.

Ces photographes obtinrent une reconnaissance artistique tardive. Reporters illustreurs, ils ne la recherchaient de toute façon pas. Ils ont pourtant créé des structures de promotion de leurs activités professionnelles : le Salon national de la photographie (1946-1961) en est l'exemple le plus abouti. Fondé par le Groupe des XV, la Confédération nationale de la photographie et la Bibliothèque nationale, ce salon annuel, ouvert exclusivement aux photographes français, a développé « un style national, donnant naissance à un amalgame déterministe – et qui persiste encore – entre les concepts d'humanisme et de francité » (Dominique Versavel, « *Présence de l'homme* ». *La photographie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961)*, in *La Photographie humaniste... op. cit.*).

Conclusion

La photographie humaniste est un courant mais non une école. S'il existe, entre ces photographes, des points communs, un style, une morale, une posture, leurs regards sont néanmoins variés.

L'internationalisation du marché de la photographie de presse associée aux commandes d'un État qui, après la déchirure de la guerre, souhaitait reconstruire une imagerie nationale consensuelle, a restreint l'éventail thématique de la photographie humaniste, en opérant un tri sélectif du corpus de ces reporters illustreurs et en orientant leurs choix de prises de vue vers des sujets « pittoresques ».

Aujourd'hui, les photographies les plus célèbres proposent la vision nostalgique d'une douceur de vivre qui, déjà à l'époque, semblait aller en sens inverse de la modernisation d'une France qui s'installait progressivement dans le culte de la performance.

Le courant de la photographie humaniste coïncide avec l'apogée de la photographie-document. Étroitement lié à une presse dont la fonction informative était forte, il était aussi animé par la perspective d'un monde meilleur. Mais, signe d'une époque soumise à une forme de désenchantement, nous sommes passés de la photographie-document à la photographie-expression selon l'expression d'André Rouillé (*op. cit.*). D'une image totalisante, qui montrait l'individu bien intégré à son territoire et au cœur de son espace, la photographie s'est mise, depuis plusieurs décennies déjà, à privilégier le fragment, le morcellement, comme si l'unité du monde et de l'homme était dorénavant rompue.