

## **Exposition : « L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire »**

Le musée du Jeu de Paume a accueilli du 16 janvier au 1<sup>er</sup> avril 2007 une exposition sur « L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire ». L'entreprise, initiée par Régis Durand et dirigée par Michel Poivert associé à quatre commissaires (Clément Chéroux, Marie Chominot, Thierry Gervais, Godehard Janzing et, pour le catalogue<sup>1</sup>, à Ulrich Keller et Pierre-Lin Renié) était de s'interroger sur ces faits devenus événements parce que produits d'une construction, et sur les modalités de cette mise en images. Il s'agissait de voir comment cette métamorphose obéit à un « processus complexe où l'intention des acteurs de l'histoire, les techniques de médiations, le contexte politique et enfin les attentes du public convergent pour donner son sens au moment historique ».

Les historiens venus de champs différents n'ont pas cherché à produire un récit iconographique d'une histoire universelle, mais ont souhaité dévoiler « un peu de notre culture de l'événement depuis un siècle et demi » à travers ces « grands motifs » présentés de manière non-chronologique (la bataille militaire, l'attentat terroriste, les progrès sociaux, la fin des symboles, l'exploit technique). Il est vrai que nous avons devant les yeux des arrêts sur images d'un monde inscrit dans un passé parfois immédiat et visible à travers le prisme d'une culture qui nous fait aussi partager des sons, des rythmes, des innovations techniques avec le sentiment de vivre quasiment en prise directe avec l'Histoire, c'est-à-dire de voir, d'entendre, de sentir ces points de rupture dans le continuum de l'aventure humaine.

La scénographie épurée comme la mise en page du suggestif ouvrage s'attachent au « moment historique à l'ère des représentations modernes ». Pour chacun de ces flashes choisis pour leur caractère signifiant - la guerre de Crimée (1853-1856), la conquête de l'air vers 1908-1912, les attentats du 11 septembre 2001, les congés payés en France (1936), la chute du Mur de Berlin (9 novembre 1989) -, il s'agit de montrer que le « visible de l'événement » est inséparable du support alors dominant. C'est pourquoi ces traits de lumière s'appuient sur une grande variété d'images fixes ou animées, photos principalement mais aussi tableaux, dessins, lithographies, cartes postales, affiches et films.

Toutefois, les études de cas participent inégalement à l'ensemble, bien que le catalogue permette la remise en perspective d'une démarche pas toujours perceptible pour un

---

<sup>1</sup> *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan/Ed. du Jeu de Paume, 2007, 160 p., 30 €.

public « averti » en raison d'un accrochage parfois déroutant. Celle relative aux regards croisés sur la guerre de Crimée se révèle la plus parlante<sup>2</sup>. Quoique scandée sur plusieurs salles qui séparent les documents, elle met en avant le passage de la peinture d'histoire, témoignage commémoratif, aux reportages illustrés s'attachant à des événements en cours et participant ainsi à l'intégration nationale. Textes, tableaux, gravures et photographies se répondent pour dire un conflit moderne, le premier à avoir été photographié, qui agit sur l'opinion, surtout dans cette Angleterre libérale où le quatrième pouvoir révèle la tuerie de Sébastopol. À cet égard, la véracité des souffrances et l'ardeur des combats sont montrées de manière plus forte encore dans certains dessins que dans les photographies, y compris côté français où la censure impériale règne.

Plusieurs raisons expliquent la relativité du regard photographique. Tout d'abord les limites techniques : en raison de la durée du temps de pose et de la protection de l'opérateur, les clichés saisissent l'environnement de l'événement. Mais il peut y avoir aussi mise en scène, de la part de Roger Fenton par exemple, qui éloigne toute authenticité. De même, James Robertson et Felice Beato couvrent non la guerre mais les « vestiges matériels du conflit [...] qui sont la trace de combats sanglants ». D'où la conclusion d'Ulrich Keller : il ne s'agit pas de représentations car « la guerre y est plus intensément présente que dans la plus dramatique des peintures d'histoire » (p. 39).

Au demeurant, comme lors de la guerre de Sécession, les photographes ont privilégié des aspects nouveaux et rarement saisis par les peintres : *no man's land*, territoires labourés et autres fortifications abandonnées ; autant de non-sujets par rapport aux figures narratives du combat véhiculées par une peinture d'histoire qui semble alors toucher à sa fin. Reste qu'ils sont rares et que la photographie a surtout été utilisée en vue de tableaux s'inscrivant, au moins en France, dans une production programmée et encadrée par l'État, et donc au service d'une construction officielle de la mémoire comme le montre la Prise de la tour de Malakoff par le général Mac-Mahon, même s'il y a « devoir d'objectivité » dans cette peinture académique qui recherche l'exactitude scientifique et s'approche du reportage de presse.

On est loin des manifestations théâtrales, maquettes, plans et exercices militaires vus à Londres ou Paris avec souvent une exigence d'authenticité. Cette « guerre d'Orient » a été aussi propice à ces multiples lithographies d'actualité, ces « formes éphémères et transitoires » : « conformément aux valeurs académiques, elles ne peuvent transcender l'événement et peinent à en offrir une représentation suffisamment chargée pour avoir valeur

---

<sup>2</sup> Cf. aussi Laurent Gervereau (éd.), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, MHC-BDIC/Somogy, 2001, 351 p.

symbolique - et donc pérenne » (Pierre-Lin René, p. 55) et, selon la formule de Michel Poivert, se contentent de « recycler » la peinture d'histoire ou la caricature. À l'évidence, ce conflit a démocratisé la transmission de réalités pourtant « dans l'ombre de puissants appareils de représentation qui firent de l'histoire un épiphénomène des spectacles organisés dans les grandes villes », comme l'affirme Ulrich Keller à la suite des thèses de Jean Baudrillard (p. 45)<sup>3</sup>. Mais ce début de médiatisation, qui nous éloigne de la poétique de la ruine antique d'un Hubert Robert, n'a rien à voir avec celle qui touche la conquête de l'air lors de la Belle Époque.

En effet, les exploits de là-haut de Louis Blériot sont mis en page dans *L'Illustration* ou *La Vie au grand air*. Grâce à ces futurs magazines modernes, le public peut admirer les prouesses des pionniers de l'aviation, Thierry Gervais insistant sur la « prolifération d'images » à mi-chemin de l'information et du spectacle et que l'on retrouve sur les cartes postales ou à travers les actualités Pathé-Gaumont. La presse, les agences et les photographes participent ainsi à la libération d'un « imaginaire collectif » (p. 63). En courant aux événements (Grande semaine de l'aviation à Bétheny, Grand Prix de l'Aéro-Club, coupes Michelin et Gordon-Bennett), les reporters adoptent des « solutions iconographiques » innovantes (portraits des aviateurs, silhouettes d'aéroplanes sur l'horizon, perspectives fuyantes sur les hangars et les tribunes). Cette recherche formelle se traduit par une harmonisation de l'agencement graphique des numéros, le « directeur artistique » conjuguant de courts textes/légendes et des photographies qui s'adressent plus au spectateur qu'au lecteur en proposant une narration spectaculaire, car « la disposition en série des images sur la double page doit être appréciée dans le contexte visuel de la Belle Époque où de nouvelles formes de spectacle apparaissent ».

Ces nouvelles modalités du récit aboutissent à un événement cette fois-ci globalisé avec l'attentat contre le World Trade Center. Selon Clément Chéroux, le projet architectural ayant été élaboré « dans le but de produire un effet médiatique maximal », l'attaque terroriste « reposait [...] sur un redoublement que permettait la gémellité des tours ». Le traitement vidéo des principaux *networks* s'est fixé sur des séquences reproduites en boucles, « toujours les mêmes, bégayées par une armée de speakers » (Jean-Luc Godard, cité p. 124). Cet effet de répétition apparaît à travers les 400 unes de journaux reprenant les thématiques des avions,

---

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, « The Precession of Simulacra », *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Brian Wallis et Marcia Tucker (éd.), David R. Godine Publisher, rééd. 1994, 460 p.

des explosions, des nuages, des ruines, de la panique, du drapeau dans une uniformisation surprenante au regard du nombre d'images retrouvées en pages intérieures.

Si des tabloïds ont cherché à « nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions<sup>4</sup> » en alternant défenestrations, blessés voire fragments humains, parfois photographiés par des amateurs, et ont participé malgré les pressions officielles des premiers jours à la diffusion du choc, la grande majorité des titres s'est censurée par éthique, patriotisme, respect, ou volonté de ne pas choquer, mais aussi en raison d'une concentration capitaliste des médias qui aboutit à une « éco-censure » (p. 139). Au contraire, l'exposition « *Here is New York, a Democracy of Photographs* » - pour laquelle amateurs ou professionnels apportent librement leurs clichés -, reproduite en réduction, correspond à une alternative qui mêle tous les types d'images et délaisse une évocation monolithique.

Les dernières études fonctionnent moins bien. Certes, comme l'a démontré Philippe Joutard, les congés payés donnent naissance à un mythe qui s'élabore progressivement, mais la représentation idéalisée, qui passe par des reproductions connues de Vu, Voilà, Miroir du Monde ou Regards (Chim, Pierre Boucher), des photographies amateurs ou des bandes d'actualité, n'est guère palpable. Pourtant, Marie Chomont analyse avec une grande profondeur de champ le travail d'affichage des médias et, au-delà, ce « processus de simplification » à la base d'« un récit linéaire et allégorique qui se veut fondateur » (p. 91). Elle insiste aussi à la fois sur l'imagerie que sous-tend une idéologie hygiéniste et morale, et sur la communication politique qui la véhicule, en montrant à juste titre la vision « un peu décalée [...], plus proche sans doute du vécu du plus grand nombre » (p. 100).

La frustration est plus grande encore avec cet « événement “cadre” » de « l'histoire en direct » qu'est la chute du Mur. Juxtaposant des extraits de journaux télévisés, une peinture réaliste, des unes et des photographies, le choix exposé rend mal compte d'un tournant essentiel, peut-être « volontairement mis en scène par les participants comme un moment d'histoire » et qui, sans conteste, « trouva sans transition sa place dans les livres d'histoire » (p. 105). Comme le montre à merveille Godehard Janzing, l'événement étudié s'avéra triple : il fut parce que le décor de la transgression politique avait été planté par les médias et parce que les acteurs prirent la scène nationale d'assaut, mais il était aussi avant même le 9 novembre comme frontière idéologique.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, rééd. « Points Seuil Civilisation », 1970, 253 p., p. 105.

On l'aura deviné, l'ambition de cette « sorte d'anthropologie des représentations » est grande et pour tout dire, difficile à accomplir à travers une exposition polyphonique dont les modalités d'expression auraient mérité d'être davantage pédagogiques quitte, afin de renforcer les liens logiques, à écarter certains « décrochages ». En revanche, l'essai qui accompagne cette exposition permet de mieux approcher la richesse de réflexion qui met images et légendes très haut, et ouvre maintes lignes de fuite pour les historiens du culturel. Il illustre le dessein exigeant et stimulant des promoteurs de questionner l'écriture de l'Histoire et de la mémoire dans la lignée notamment des Paul Veyne, Paul Ricœur, Régis Debray et Roger Chartier.

Emmanuel Naquet