

**L'association des Gens d'Images : témoins
et acteurs des évolutions de la photographie en
France entre 1954 et 1985**

Rebecca FLORE

Sous la direction de Madame Eléonore Challine

Volume 1 - Texte

UFR03 - Histoire de l'art et archéologie

Mémoire de M1 Histoire de l'art

Année universitaire 2022-2023

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à retracer l'évolution historique de l'association des Gens d'Images, depuis sa fondation en 1954 jusqu'à 1985. L'association, encore active de nos jours, crée en 1955 les Prix Niépce et Nadar afin de promouvoir la photographie en tant qu'expression artistique. En considérant les Gens d'Images comme *témoins* et *acteurs* face aux évolutions du statut de la photographie en France, nous mettons en évidence dans cette étude trois moments clés de l'histoire de l'association. Tout d'abord, le rôle des Gens d'Images en tant que *témoins* de la « civilisation de l'image » et *acteurs* pionniers engagés dans la lutte pour la reconnaissance institutionnelle et artistique du médium photographique dans les années 1950-1960. Ensuite, la place des Gens d'Images dans les années 1970, moment de l'institutionnalisation de la photographie en France au cours duquel l'association traverse une phase critique. Enfin, la pérennisation de l'action de l'association dans le nouveau contexte institutionnel de la photographie dans les années 1980. Cette trajectoire chronologique permet de délimiter les cercles d'influence dans lesquels s'inscrit l'action des Gens d'Images au cours des années 1950-1960, au seuil du moment institutionnel et, en dernière instance, elle permet d'analyser les fondements de la portée historique attribuée aux initiatives des Gens d'Images (et notamment aux Prix Niépce et Nadar) dans le champ photographique.

SUMMARY

This Master's thesis aims to trace the historical evolution of the *Gens d'Images* association, from its foundation in 1954 to 1985. The association, which is still active today, established the Niépce and Nadar prizes in 1955 to promote photography as an artistic expression. While considering the *Gens d'Images* as witnesses and actors in response to the changing status of photography in France, this study highlights three essential moments in the association's history. Firstly, the role of the *Gens d'Images* as witnesses of the « image civilization » and pioneering actors engaged in the struggle for institutional and artistic recognition of the photographic medium in the 1950s-1960s. Secondly, the position of the *Gens d'Images* in the 1970s, a critical period of institutionalization of photography in France, during which the association faced challenges. Lastly, the perpetuation of the association's actions in the new institutional context of photography in the 1980s. This chronological trajectory allows us to delineate the spheres of influence within which the *Gens d'Images* operated during the 1950s-1960s, at the threshold of institutional recognition. Ultimately, it enables an analysis of the foundations and historical significance attributed to the *Gens d'Images* initiatives (including the Niépce and Nadar prizes) in the field of photography.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements en premier lieu à ma directrice de mémoire, Madame Eléonore Challine, maîtresse de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui m'a transmis le goût pour l'histoire de la photographie dès les premières années de licence. L'écoute et les conseils prodigués tout au long de cette année de master m'ont guidée dans la découverte du travail de recherche universitaire ; son accompagnement a été essentiel pour la réalisation de ce mémoire. J'aimerais également exprimer ma gratitude envers Monsieur Michel Poivert, professeur des universités à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et membre du jury pour la soutenance de ce mémoire ; la participation à ses séminaires et les échanges qui en découlent ont contribué à développer ma réflexion sur l'histoire de la photographie et sur la recherche universitaire.

Ma reconnaissance s'adresse aussi à celles et ceux qui m'ont permis de découvrir les archives des Gens d'Images et de développer mes connaissances : à Sylvain Besson, conservateur responsable des collections du Musée Nicéphore Niépce et à toute l'équipe du Musée ; aux conservateurs du département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale de France, plus particulièrement à Madame Sylvie Aubenas, directrice du département ; enfin, aux équipes des Archives Nationales du Monde du Travail à Roubaix.

Puisque l'histoire des Gens d'Images se poursuit encore aujourd'hui, je tiens à remercier tous les membres de l'association qui ont accueilli avec enthousiasme et intérêt mon travail de recherche. Merci à Nathalie Bocher-Lenoir, présidente des Gens d'Images, pour son accueil chaleureux, ses encouragements, son écoute et sa disponibilité ; merci également à Aurélie Lacouchie, déléguée du Prix Nadar et responsable de la bibliothèque à la Maison Européenne de la Photographie, pour sa disponibilité et son engagement.

À tous ceux qui ont bien voulu me recevoir, m'accorder de leur temps et partager leur mémoire : Paul Jay, Marc Combier, Bertrand Eveno, Michel Melot, Jacques Ostier et Geneviève Dieuzaide. Je les remercie pour l'accueil, la confiance et le désir de collaborer à ce travail de recherche.

Enfin, j'exprime ma reconnaissance à mon entourage : ma famille et mes amis qui n'ont eu de cesse de m'écouter et de m'encourager. À ma mère, pour son aide et ses conseils précieux. À Quentin, pour sa patience, son écoute et son soutien qui donnent un sens à chaque étape de ce parcours.

SOMMAIRE

Volume 1 - Texte

INTRODUCTION	11
I. Naissance d'une association 1954-1968	23
A. Les fondations	23
B. Les Gens d'Images : acteurs aux origines de la promotion de la photographie comme art auprès des institutions	37
II. Les Gens d'Images face à l'institutionnalisation de la photographie 1969-1977	51
A. L'héritage de mai 1968	53
B. Une intégration difficile dans un nouveau milieu institutionnel et professionnel	62
III. La place des Gens d'Images à l' « âge d'or de l'État photographique » en France 1977-1985	75
A. Face à la crise (1977-1985)	76
B. Les Gens d'Images s'inscrivent dans le temps (1954-1985)	86
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	105
TABLE DES MATIÈRES	117

Volume 2 - Annexes

I. Annexe 1 : Documents d'archives	5
II. Annexe 2 : Chronologie	179
III. Annexe 3 : Presse	193
IV. Annexe 4 : Prix Niépce et Nadar	289
V. Annexe 5 : Entretiens	335
Figures	353

INTRODUCTION

L'Association des Gens d'Images, encore active de nos jours, est créée en 1954 sous l'impulsion d'Albert Plécy (1914-1977), Raymond Grosset (1911-2000) et Jacques-Henri Lartigue (1894-1986). Parmi les trois fondateurs, Albert Plécy s'impose comme figure centrale, il est nommé président en 1954 et garde ce titre jusqu'à sa mort en 1977. Lors de sa création l'objectif de l'association est de rassembler les professionnels qui travaillent avec les images de manière générale ; il s'agit de photographes, éditeurs, journalistes, cinéastes, graphistes, affichistes, dessinateurs etc. Tous ces gens se regroupent afin de réfléchir aux problématiques posées par l'utilisation quotidienne des images dans les différents milieux professionnels qu'ils représentent. Pour questionner l'importance des images dans les médias tout en responsabilisant les acteurs professionnels du secteur, les Gens d'Images organisent dès 1955 des rencontres, des dîners-débats et plus tard (à partir de 1959) ils programment des congrès, des journées d'études et des colloques annuels. Ils souhaitent également développer l'intérêt pour les images, plus particulièrement pour la photographie et veulent encourager l'utilisation de celle-ci comme moyen d'expression artistique ; ainsi les Gens d'Images soutiennent la création photographique notamment à travers la mise en place dès 1955 de deux récompenses annuelles l'une adressée à un livre de photographie édité en France (le Prix Nadar) et l'autre adressée à l'œuvre d'un photographe français (Prix Niépce).

Dix ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les Gens d'Images se constituent. La France traverse alors les Trente Glorieuses, ce moment exceptionnel de croissance économique qui s'accompagne d'une augmentation du niveau de vie marque également la diffusion à large échelle des médias de masse. La télévision en devient le symbole le plus frappant. Entre 1950 et 1960 le nombre de foyers français dotés d'un poste de télévision augmente exponentiellement ; considérée comme un moyen de divertissement, un outil éducatif, un canal d'information et de démocratisation, la télévision fait entrer les images dans le quotidien des français. D'autres canaux médiatiques connaissant un développement sans précédents en cette période : les magazines illustrés et spécialisés créés pour satisfaire les différents intérêts des consommateurs (mode, cuisine, technologie, musique, etc.), mais aussi la radio qui touche un public plus vaste que la télévision notamment dans les zones rurales, les salles de cinéma dans les villes et les banlieues participent également au divertissement de masse.

L'image, le son, l'audiovisuel et tous les nouveaux médias révolutionnent les pratiques culturelles et sociales dans les années 1950-1960 et les intellectuels ne tardent pas à les questionner. Marshall McLuhan publie en 1964 son texte *Understanding Media. The Extensions of Man*¹, dans lequel il souligne la nécessité et l'importance de l'analyse des médias (le *medium*) avant même de questionner les messages que ceux-ci véhiculent ; selon McLuhan l'évolution de la société n'est pas tant déterminée par le contenu des messages que par la manière dont les découvertes technologiques le transmettent.

Les Gens d'Images naissent précisément dans ce contexte d'expansion économique, de révolution des pratiques culturelles et sociales et d'arrivée massive des images, ils souhaitent rassembler les nouveaux acteurs de ce monde médiatique. L'association regroupe donc les professionnels qui manipulent quotidiennement les médias vecteurs des images qui envahissent le quotidien de l'homme de la deuxième moitié du XXe siècle.

L'association des Gens d'Images exprime ainsi la nécessité de comprendre les effets de la diffusion des nouveaux médias et de l'apparition massive des images dans le quotidien des individus ; en ce sens, elle est directement liée au contexte intellectuel français qui se développe dans les années 1950-1960.

En 1957, le sémiologue Roland Barthes publie *Mythologies*², ouvrage qui propose une analyse des signes et symboles qui façonnent la culture de masse. La photographie et les images sont ici considérées parmi les différents systèmes de communication mythologique, elles deviennent un véritable langage qui véhicule un message construit selon certaines normes culturelles et historiques. Le même souci de compréhension des effets sociaux des nouveaux médias inspire à Guy Debord *La société du spectacle*³ (1967), ouvrage dans lequel l'auteur propose une analyse de la manière dont les médias de masse, les systèmes de diffusion des images et les représentations qui envahissent le quotidien, dominant la société ainsi poussée à la consommation et à l'aliénation.

La prolifération des images dans les années 1950-1960 semble casser les codes classiques de l'information et de la communication jusqu'ici fondées sur le langage écrit. Comme nous le

¹ McLUHAN Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge (MA)/London, 1964. Ouvrage traduit en français sous le titre : *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. fr. Jean Paré, Paris, HMH, 1968.

² BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

³ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet - Chastel, 1967.

démontre la récente thèse de Guillaume Blanc⁴, c'est dans les années immédiatement successives à la Seconde Guerre mondiale qu'apparaît en France l'expression « civilisation de l'image » en opposition aux notions de « civilisation du livre » ou « civilisation du langage ». Le nouveau terme définit le flux continu d'images qui semblent submerger l'homme à travers la diffusion massive que permettent les récentes techniques de reproduction et de communication. L'analyse proposée par Guillaume Blanc identifie l'existence de deux positionnements contradictoires face à la « civilisation de l'image » de la part des intellectuels de l'époque. D'un côté règne l'inquiétude face à la prolifération des images perçues comme potentielles menaces pour la « civilisation du langage », position défendue notamment par André Chamson (1900-1983) lors des Rencontres internationales de Genève 1955⁵. D'un autre côté prédomine l'enthousiasme de ceux qui considèrent les images comme un nouveau langage renouvelant la vision du monde permettant la démocratisation et la diffusion à plus large échelle des informations, c'est la position défendue notamment par René Huyghe (1906-1997), par quelques intellectuels chrétiens⁶, par des groupes de sociologues, cinéastes et intellectuels français et italiens⁷, mais également par les Gens d'Images. En effet, le président-fondateur Albert Plécy, irréfutable moteur de l'activité de l'association, est un fervent défenseur de la « civilisation de l'image ». Ce journaliste et photographe devient théoricien lorsqu'il rédige en 1962 sa *Grammaire élémentaire de l'image*⁸, considérant que « avec l'image naît une nouvelle forme de culture »⁹ il s'érige contre les intellectuels qui méprisent l'image et préfère considérer celle-ci comme un nouveau langage universel « infiniment mieux armé que le texte pour apprendre le maximum de choses dans le minimum de temps et en utilisant le minimum d'espace »¹⁰. Dans *Grammaire élémentaire de l'image* Plécy propose une classification, une « grille » qui puisse servir à l'analyse de la structure des images qui doivent selon lui être lues et analysées et non pas subies passivement.

⁴ BLANC Guillaume, « L'utopie d'une civilisation de l'image. Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », th. doc. : doctorat histoire de la photographie, Michel Poivert (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

⁵ LUTIGNEAUX Roger, « La culture est-elle en péril? », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1955, p. 684-690. [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/44586506>.

⁶ Roland Barthes nous propose un compte-rendu de leur travaux : BARTHES Roland, « Civilisation de l'image (Recherches et débats du Centre Catholique des Intellectuels Français) », *Communications*, vol. 1, n°1, p. 220-222.

⁷ Nous soulignons notamment le colloque franco-italien qui se déroule dans la Villa Falconieri à Frascati du 30 avril au 5 mai 1962, portant sur la *Formation de l'homme et Civilisation de l'Image* et organisé par le cinéaste Enrico Fulchignoni, sous le patronage du Centre européen de l'éducation. Parmi les participants nous retrouvons Umberto Eco (1932-2016), Raymond Aron (1905-1983), Edgar Morin (1921-), Jean Adhémar (1908-1987), Jean Keim (1930-2001). Pour plus d'informations sur le colloque, voir : « Formation de l'homme et Civilisation de l'image », *Communications*, n°2, 1963, p. 242-243. [en ligne], https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1963_num_2_1_984.

⁸ PLÉCY Albert, RANC Robert (préf.), *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Estienne, 1962. L'ouvrage est réédité avec une traduction anglaise en 1968 aux Éditions Estienne et en 1971 aux Éditions Marabout.

⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁰ *Ibid.*, p.24.

Finalement l'intérêt pour les médias et leur influence sur la civilisation suscite également chez les intellectuels de l'époque une attention particulière pour le médium photographique. Les premières réflexions théoriques qui se développent en France dans les années 1950-1960 préparent le terrain à la reconnaissance institutionnelle de la photographie dans les années 1970.

Ainsi en 1961 Barthes propose une analyse sémiologique du langage photographique dans la revue *Communications*¹¹, il détermine ici les différents types de messages que la photographie véhicule selon leur degré d'indexicalité et de connotation. Barthes démontre finalement que la photographie doit être « lue » comme un produit de la culture et de l'histoire, analysée dans son contexte de production et de réception.

Une autre contribution importante est celle de Pierre Bourdieu qui en 1965 propose une analyse sociologique des pratiques photographiques ; dans *Un art moyen*¹² il étudie la manière dont s'organisent socialement les photographes, il y distingue des « groupes » caractérisés par des « attitudes de classe » répondant à des idées divergentes quant à la nature de leur pratique. L'étude identifie le groupe des « photographes bourgeois », défenseurs de l'« art photographique », qui se construit en opposition avec les pratiques des « photographes populaires ».

Les Gens d'Images naissent précisément dans le contexte décrit par Pierre Bourdieu, rattachés au milieu « bourgeois », ils entretiennent des contacts avec les photo-clubs qui luttent pour la reconnaissance artistique du médium, tout en écartant les pratiques populaires des photographes amateurs.

Ainsi nous comprenons que dès le début l'association s'insère non seulement dans le champ photographique¹³ mais prend également position dans le panorama intellectuel des années 1950-1960. Les Gens d'Images, guidés par Albert Plécy, sont fermement convaincus de la nécessité

¹¹ BARTHES Roland, « Le message photographique », *Communications*, vol. 1, n°1, 1961. p. 127-138. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_921.

¹² BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, [Éditions de Minuit, 1965], 2e éd., Paris, Éditions de Minuit, 1989.

¹³ En utilisant l'expression « champ photographique » nous faisons référence à la « théorie des champs » développée par le sociologue Pierre Bourdieu à partir des années 1960. Le « champ » se définit comme « un espace social relativement autonome à l'égard du macrocosme global dans lequel il s'inscrit, et structuré par la distribution des différentes espèces de capitaux (économique, culturel, social) entre les agents qui l'occupent et luttent pour le conserver ou le transformer » (FRINGANT Matthias, « Pierre BOURDIEU, Microcosmes. Théorie des champs, *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 1, n° 61, 2023. [En ligne] <http://journals.openedition.org/ress/8849>). Selon la théorie de Bourdieu, chaque champ, qu'il s'agisse du champ artistique, politique, religieux, etc. possède ses propres règles et poursuit des objectifs spécifiques. Le « champ artistique » (dans notre cas nous parlons de « champ photographique ») constitue un microcosme relativement autonome à l'intérieur de la société au sens plus large, il est régi par des règles qui lui sont propres (l'art pour l'art). Les acteurs qui participent à la constitution de cet espace social spécifique, engagent des luttes portant sur les questions de définition de l'art, de reconnaissance des artistes et de détermination des normes esthétiques, etc.

de rassembler « les scientifiques comme les littéraires, les gens d'images [...] les psychiatres, les philosophes et les spécialistes du cerveau et de la vue [afin d']inventer une pédagogie de l'image »¹⁴. C'est pourquoi nous pouvons considérer que les Gens d'Images naissent en tant que *témoins* de leur époque, le groupe se forme pour faire face à la « civilisation de l'image », pour affirmer, diffuser et développer une certaine vision de la société. Portés par ces idéaux les Gens d'Images choisissent de ne pas rester des *témoins* passifs et deviennent *acteurs* de la nouvelle civilisation, ils s'intègrent dans l'organisation sociale qui régit le monde de la photographie et interviennent avec de nouvelles propositions concrètes destinées à promouvoir l'utilisation des images, la réflexion sur les médias et la construction d'une pédagogie de l'image.

Tout en connaissant des changements au fil des années, l'activité de l'association n'a jamais cessé; les Gens d'Images attribuent encore aujourd'hui chaque année les Prix Niépce et Nadar (créés en 1955) et se rassemblent régulièrement pour débattre d'images. La longévité de l'association a conduit de nombreux historiens à affirmer que les Prix Niépce et Nadar constituent « un saisissant témoignage sur l'histoire et l'évolution de la photographie¹⁵ ». Cependant, en dépit du prestige et de l'importance historique que l'on accorde actuellement à l'action de l'association, son histoire n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique ; c'est pourquoi nous considérons qu'il est nécessaire de tracer les contours du parcours des Gens d'Images et de s'interroger sur son évolution face aux changements qui traversent non seulement l'histoire de la photographie en France mais également la société française de manière générale.

Comment se fait-il que les Gens d'Images résistent dans le temps là où d'autres associations disparaissent ? Mais plus encore, face aux évolutions historiques et sociales, les Gens d'Images gardent-ils toujours leurs rôles de *témoins* et d'*acteurs* ? Dans quelle mesure la longévité de l'action des Gens d'Images est à considérer en tant que ressource historique ?

Voici les questions qui sous-tendent notre travail de recherche; s'il serait souhaitable de pouvoir y répondre de manière exhaustive en analysant l'entièreté de l'histoire de l'association en partant de 1954 pour arriver jusqu'à nos jours, pour des raisons de forme¹⁶ et de sources nous choisissons de sélectionner une tranche chronologique qui s'étend de 1954 (date de création de l'association et de rédaction des statuts) jusqu'en 1985 (date marquant la fin de la présidence de Paul Jay (1935-)). Ce

¹⁴ PLÉCY Albert, *op. cit.*, 1968, p.24.

¹⁵ BIROLEAU-LEMAGNY, Anne, « introduction », in *55 ans de photographie à travers le Prix Niépce, 1955-2010*, Gens d'images et Erik Patrix ed. [cat. exp., Paris, Galerie du Montparnasse, Musée du Montparnasse, 19 novembre-12 décembre 2010], Paris, Éd. Paradox, 2010, p.3.

¹⁶ Nous entendons ici la forme que doit prendre ce travail, c'est-à-dire un mémoire de recherche construit en une année.

choix s'explique premièrement car cette période permet d'ancrer la trajectoire de l'association des Gens d'Images dans un moment charnière de l'histoire de la photographie en France, le moment institutionnel, qui a fait l'objet de nombreuses études ; et deuxièmement car les archives de l'association auxquelles nous avons pu accéder s'étendent très rarement au-delà de 1985.

Le récit que nous construisons se nourrit des précédents travaux de recherche en histoire de la photographie portant sur la période étudiée. Plus précisément, l'histoire des Gens d'Images s'insère dans le champ des études d'histoire culturelle de l'art portant spécifiquement sur la question des acteurs du processus de légitimation et d'institutionnalisation du médium photographique en France.

À cet égard, les historiens de la photographie s'accordent pour définir la période des années 1970-1980 comme le moment institutionnel du médium en France¹⁷. Cette thèse est largement étayée par les travaux de Gaëlle Morel portant sur le photoreportage d'auteur et son impact dans la reconnaissance institutionnelle de la photographie à partir des années 1970¹⁸ ; tout comme la plus récente thèse de Léo Martinez questionnant le rôle de l'exposition photographique dans le processus de légitimation du médium en France à partir des années 1970¹⁹.

Toutefois, si les années 1970-1980 sont unanimement reconnues comme un moment charnière dans l'histoire de la photographie française, des travaux récents soulignent des lacunes dans l'étude de la période allant des années 1950 à la fin des années 1960. C'est notamment ce qui est mis en avant dans la thèse de Guillaume Blanc (2022) lorsque celui-ci présente les causes de « la vision très partielle que nous avons de l'histoire de la photographie en France dans l'Après-guerre²⁰ ». Les mêmes manques sont soulignés dans la thèse de Jean Deilhes (2021) qui souhaite de son côté éclairer le rôle précurseur dans l'institutionnalisation du médium qu'ont joué les photographes du Sud de la France dans les années 1950-1960²¹.

¹⁷ Voir notamment : POIVERT Michel, « "École française", une affaire d'État », in *50 ans de photographie française. Des années 1970 à nos jours*, Paris, Editions Textuel, 2019, p. 248-251.

¹⁸ MOREL Gaëlle, « La Culture de l'auteur, l'institution de la photographie en France depuis les années 1970 », th. doc.: histoire de l'art, Philippe Dagen (dir.), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004. Cette thèse est par la suite publiée sous forme d'ouvrage : MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur: l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006.

¹⁹ MARTINEZ Léo, « Le Rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005 », th. doc. : histoire de l'art, Luce Barlangue (dir.), Université Toulouse 2- Le Mirail, 2011.

²⁰ BLANC Guillaume, *op. cit.*, 2022, p.15.

²¹ DEILHES Jean, « Entre profession et forme d'art. Les paradoxes de la photographie française au prisme d'un dynamisme méridional dans les années cinquante et soixante », th. doc.: histoire de l'art, Jean Nayrolles (dir.), Michel Poivert (co-dir.), Université Toulouse 2 - Jean-Jaurès, 2021.

Le récent intérêt pour les années 1950-1960 dans la recherche en histoire de la photographie justifie la méconnaissance de l'action portée par les Gens d'Images. L'association est mentionnée dans la majeure partie des recherches qui touchent la période mais le manque d'études sur l'histoire des Gens d'Images ne permet pas réellement de mesurer l'influence de celle-ci sur le milieu photographique.

Dans la thèse de Guillaume Blanc il est finalement peu question des Gens d'Images puisque l'auteur se concentre surtout sur la figure d'Albert Plécy ; néanmoins l'association est ici considérée parmi les « acteurs » de l'histoire de la photographie française dans les années 1950. Selon l'auteur, elle vise à rassembler, l'« élite de l'image que l'on pourrait qualifier d'éclaireurs de la "civilisation de l'image" »²².

Parmi les travaux de recherche qui mentionnent la place des Gens d'Images dans les années 1950-1960 nous soulignons également la thèse et les études successives de Véronique Figini-Véron qui s'attachent à démontrer le rôle pionnier de la Bibliothèque nationale et du Cabinet des Estampes dans la reconnaissance des photographes en tant qu'auteurs et de la photographie en tant qu'œuvre²³. La thèse de Figini-Véron figure parmi les sources scientifiques les mieux documentées sur les Gens d'Images dont nous disposons, l'autrice retrace dans une dizaine de pages l'histoire de l'association de 1954 à 1977²⁴ affirmant que « cette association, qui existe toujours, marque particulièrement l'histoire de la photographie en France pendant plus de vingt ans, du milieu des années 1950 à la fin des années 1970, grâce notamment à son président, Albert Plécy (†1977)²⁵ ».

En ce sens, nous soulignons également les travaux précurseurs d'Emmanuelle Michaud qui dès les années 1997 et 1999, tente de remédier au désintérêt des chercheurs pour la période allant des années 1950 à la fin des années 1960. Soulignant l'action des photo-clubs en France dans les années 1960 au seuil de la reconnaissance institutionnelle du médium²⁶ et s'intéressant à l'influence du

²² BLANC Guillaume, *op. cit.*, p.69.

²³ FIGINI-VÉRON Véronique, « L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. France, Seconde moitié du XXe siècle », th. doc.: histoire, F. Denoyelle (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

FIGINI-VERON Véronique, « Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique. Les politiques culturelles pionnières de la Bibliothèque nationale (1938-1996) », in Thibault Le Hégarat, Anne-Claire Bondon, Justine Delassus (ed.), *Faiseurs et passeurs de patrimoine XIXe-XXIe siècle*, Actes de la journée d'études Culturhisto du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines à la bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint Quentin, 7 mai 2014, s.l., 2015.

FIGINI-VÉRON Véronique, « Le rôle pionnier de la Bibliothèque nationale dans la reconnaissance de la photographie comme œuvre. Le cabinet des Estampes, premier musée de la photographie en France ? », *Revue de l'Art*, 2013, tome 3, n°181, p. 55-65.

²⁴ FIGINI-VÉRON Véronique, *op.cit.*, 2013, p. 191-200.

²⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁶ MICHAUD Emmanuelle, « Les photo-club en France dans les années soixante. Les amateurs au seuil de la reconnaissance culturelle de la photographie », mémoire : maîtrise d'arts plastiques, André Rouillé (dir.), Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 1997.

travail de Jean-Claude Lemagny (1931-2023) à la Bibliothèque Nationale²⁷, ces études se révèlent essentielles pour la compréhension de notre sujet.

Suite à l'analyse des travaux scientifiques traitant de l'histoire institutionnelle de la photographie en France, il apparaît clairement que les Gens d'Images sont généralement considérés comme des acteurs centraux de la scène photographique lors de la période 1950-1960. Cependant, il convient de noter que dans les études se concentrant sur la période ultérieure des années 1970-1980, la présence des Gens d'Images est pratiquement inexistante. Ainsi nous comprenons tout l'intérêt de considérer la place des Gens d'Images des années 1950 jusqu'aux années 1980, en effet, cette chronologie nous permettra non seulement de comprendre comment l'association précède et traverse le moment charnière de la reconnaissance institutionnelle de la photographie en France, mais également d'expliquer son progressif effacement dans la période 1970-1980.

Pour mener cette étude, nous adoptons, comme dans les travaux précédents, une approche fondée sur le courant socio-culturel de l'art. Il sera en effet question d'analyser non pas des œuvres mais plutôt l'histoire d'un groupe de personnes ayant une certaine influence sur le milieu de la photographie française en une période donnée. Ainsi, les sources primaires ayant servi à l'analyse de notre sujet se composent essentiellement de documents d'archives issus de l'activité de l'association et des articles de presse commentant cette activité.

Les documents d'archive sont de nature variée : circulaires internes à l'association, statuts, compte-rendus de réunions, programmes, dossiers de presse, maquettes de textes pour les publications, photographies, lettres, coupures de presse, etc. Il convient cependant de souligner que les archives des Gens d'Images ne sont pas uniformément rassemblées en un seul lieu. Si la majorité d'entre elles se trouve au Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône (archives non classées), une part importante est également conservée par la présidente actuelle de l'association, Nathalie Bocher-Lenoir. Dans le cadre de notre recherche, nous avons pu accéder à d'autres documents d'archive grâce à des entretiens menés avec d'anciens membres des Gens d'Images, qui constituent également une source essentielle pour notre travail. Cette diversité de sources nous permet d'enrichir considérablement nos recherches²⁸. Les différents fonds d'archive ne suivent pas la même logique de classement ce qui complique la tâche de recherche. Nous regrettons de ne pas avoir pu accéder aux archives personnelles d'Albert Plécy, sans doute riches en informations, mais

²⁷MICHAUD Emmanuelle, « L' "Éloge de l'ombre" : étude de la place que Jean-Claude Lemagny a accordé à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque Nationale », mémoire : DEA histoire de l'art, Philippe Dagen (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

²⁸ Nous faisons ici référence aux archives de Geneviève Dieuzeide et Michel Melot.

pas conservées dans un fonds public et difficilement accessibles auprès des ayant-droit. S'agissant des archives d'une association, les documents que nous retrouvons dans les différents fonds présentent un caractère répétitif notamment en ce qui concerne les publications, les circulaires, les statuts, les comptes-rendus, etc.

Si les archives nous permettent de construire l'histoire des Gens d'Images, notre recherche ne peut se limiter à l'analyse de celles-ci, il est nécessaire de croiser les sources et les informations afin d'établir une étude objective. La prise en compte des articles de presse portant sur l'activité de l'association est donc fondamentale. De par sa vocation à rassembler les professionnels du monde des médias et de la communication, l'association est très liée au milieu du journalisme et elle bénéficie d'une bonne visibilité dans la presse spécialisée notamment à ses débuts. Les articles qui commentent l'activité de l'association se trouvent majoritairement dans les magazines et les revues tels que : *Le Photographe*, *Photo-ciné revue*, *Chasseur d'images*, *Sonovision*, *Techniques graphiques*, *Terre d'Images*. Nous accordons une place particulière à *Point de Vue Images du Monde*, hebdomadaire dont Albert Plécy est rédacteur en chef, qui devient un véritable organe de presse relayant l'actualité des Gens d'Images. L'analyse de la presse de l'époque nous permet de confronter l'action de l'association à sa réception dans le champ photographique de la période.

Pour traiter l'histoire des Gens d'Images en tant que *témoins* et *acteurs* des évolutions de la photographie en France entre 1954 et 1985 nous avons établi une séquence chronologique en trois parties fondée sur l'histoire de l'association en rapport à l'histoire institutionnelle de la photographie française. Le premier moment retrace les débuts de l'association de sa naissance en 1954 jusqu'à 1968 date charnière non seulement pour la société française mais également l'histoire de la photographie en France et pour les Gens d'Images. Il sera ici question de comprendre plus précisément qui sont les Gens d'Images et de quelle manière ils se placent en tant que *témoins* et *acteurs* dans le milieu photographique en figurant ainsi parmi les pionniers de la reconnaissance institutionnelle et artistique du médium. Le deuxième moment allant de 1968 à 1977 (date du décès du président Albert Plécy) voit l'histoire de l'association se confronter à l'arrivée de la reconnaissance institutionnelle du médium, nous soulignons le début d'une période critique pour les Gens d'Images qui voient leurs activités s'essouffler. Nous essayons donc d'analyser les motivations et les conséquences de ce déclin. Enfin, dans un troisième moment, allant de 1977 à 1985, date marquant la fin de la présidence de Paul Jay, nous nous proposons de comprendre de

quelle manière les Gens d'Images réussissent à dépasser le moment critique pour assurer la pérennisation de l'association, il sera ici question d'étudier les principes de la portée historique qui caractérise l'action des Gens d'Images.

I. Naissance d'une association 1954-1968

De la création de l'association en 1954 jusqu'aux changements apportés par les événements de Mai 68 il sera question de replacer la création des Gens d'Images à la fois dans le contexte historique de la France après la Seconde Guerre mondiale, ainsi que dans le milieu photographique de cette période. Nous nous penchons sur les origines des Gens d'Images, les figures fondatrices de l'association, les idées qu'ils défendent et les mécanismes qui les conduisent à se rassembler. Nous nous intéressons également aux interactions entre les Gens d'Images et le champ photographique français des années 1950-1960 construit autour d'un réseau inter-associatif ; socle à partir duquel se développent, dans les années 1970, les institutions légitimant la photographie en tant qu'art. Ainsi, en analysant le lien entre les Gens d'Images avec deux institutions pionnières (la Bibliothèque nationale et la Documentation Française) nous nous intéressons au rôle des Gens d'Images en tant que témoins et acteurs pionniers dans la lutte pour la reconnaissance institutionnelle du médium photographique dans les années 1950-1960.

A. Les fondations

1) L'idée fondatrice, les pères fondateurs

Sur une idée d'Albert Plécy naît l'association des Gens d'Images, le 15 Octobre 1954 les fondateurs Jacques-Henri Lartigue, Raymond Grosset et Albert Plécy signent les statuts. L'Article II précise quel est l'objet de l'association :

- « Développer l'intérêt pour les Images et en particulier, la photographie ;
- Montrer l'importance de l'image dans les moyens de communication de masse ;
- Faire prendre conscience de leurs responsabilités aux producteurs d'images ;
- Encourager dans tous les domaines l'utilisation des images en tant que moyen moderne d'expression²⁹ ».

Les Gens d'Images forment un groupe restreint de professionnels provenant de différents secteurs d'activité concernés par l'utilisation des images, il s'agit de photographes, journalistes,

²⁹ Annexe 1, Documents 1, 2, 3, 4, Statuts de l'association.

rédacteurs, éditeurs, conservateurs, directeurs d'agences, illustrateurs, documentalistes, graphistes, cinéastes, papetiers, photgraveurs, peintres, imprimeurs et professeurs³⁰.

Le regroupement de professionnels rassemblés autour de la question de l'image constitue la singularité et l'intérêt de cette association dès ses débuts. Pour concrétiser les objectifs fixés dans les statuts que nous venons de citer, les Gens d'Images vont mettre en place diverses actions dès 1955. Ils organiseront des expositions, des rencontres et surtout deux prix décernés annuellement, le Prix Nadar récompensant un ouvrage illustré de photographies et le Prix Niépce récompensant un jeune photographe professionnel ou se destinant à le devenir.

Albert Plécy, véritable inventeur des Gens d'Images, est nommé président de l'association en 1954, titre qu'il gardera jusqu'à sa mort en 1977. Il est accompagné par Raymond Grosset, nommé à ses côtés comme vice-président³¹. Les deux hommes régissent le comité directeur composé de minimum six et maximum treize membres élus par l'assemblée générale réunie chaque année, ils s'affirment en tant que meneurs du groupe dès la fondation des Gens d'Images. Tous les deux travaillent dans la presse, Plécy comme rédacteur en chef pour *Point de vue-Images du monde*³² entre 1946 et 1958 et pour *Le Parisien Libéré*³³ à partir de 1958³⁴, Raymond Grosset comme directeur de l'Agence Rapho depuis 1946. Ces activités professionnelles les rendent *témoins* des changements qui s'opèrent en matière de diffusion et d'utilisation de l'image dans les médias.

L'histoire des Gens d'Images est indissociable de celle d'Albert Plécy (fig. 1) puisque c'est de lui que naît l'idée de créer l'association. Plécy découvre la puissance de l'utilisation des images photographiques dans la presse lors de la Seconde Guerre mondiale, quand, en tant que officier de presse pour le Service Cinématographique de l'Armée (SCA) lors de la Campagne d'Italie, il rédige et illustre avec ses photographies les articles du journal de l'armée³⁵. Son expérience à la fois en tant que photographe et journaliste, font de lui un *témoin* de l'importance croissante des images dans la société de l'après-guerre. Il commence ainsi sa carrière de journaliste au cours de laquelle il n'aura de cesse de défendre la place de la photographie aux côtés du texte écrit. En 1953, lorsqu'il travaille comme rédacteur en chef pour l'hebdomadaire *Point de vue-Images du monde*, il introduit

³⁰ Pour plus d'informations quant aux personnalités qui ont fait partie de l'association, voir : Annexe 1, Document 5, Liste des participants aux congrès des Gens d'Images.

³¹ Raymond Grosset reste fidèle aux Gens d'Images jusqu'à la fin de ses jours, vice-président il deviendra ensuite trésorier et président d'honneur pendant plus de 20 ans.

³² *Point de vue - Images du Monde*, 1948-1993. Ce périodique naît de la fusion, advenue en 1948, entre *Point de Vue* créé en 1945 par R. Aron et M. Bleustein-Blanchet et *Images du Monde* créé en 1944 par les frères Jean et Hubert Monmarché. Le titre devient *Point de vue* en 1993.

³³ *Le Parisien Libéré*, titre de journal quotidien qui paraît de 1944 à 1986, il devient en suite *Le Parisien*.

³⁴ PLÉCY Albert, *Hommes d'images*, Arles, Actes Sud, 1997.

³⁵ Pour plus d'informations sur le service militaire d'Albert Plécy et ses premiers rapports à l'image, voir : Annexe 3, Document 1, N. s., « Interview Albert Plécy », *Clap*, n°6, 1972, p-12-14.

dans la revue une chronique photographique qu'il nomme *Salon permanent de la photo*³⁶ et dont l'objectif est de « faire connaître, en même temps que les grands classiques de la photographie et que les travaux de nos grands reporters photographiques, les réussites des amateurs³⁷ ».

Plécy rédige la chronique pendant vingt-quatre ans jusqu'en 1977, dans ces doubles pages il présente aux lecteurs les œuvres de centaines de photographes. Le journaliste utilise le *Salon permanent* comme un moyen de diffuser le langage photographique au plus vaste public. L'association des Gens d'Images se définit selon Plécy comme une poursuite logique du travail débuté lors de la rédaction du *Salon permanent* qui œuvre à une « vulgarisation de la pratique de la photo » et une « ouverture [du domaine] à grand nombre de nouveaux adeptes³⁸ ».

Nous découvrons les origines « mythiques » des Gens d'Images dans une lettre rédigée par le photographe Paul Almasy (1906-2003) en hommage à Albert Plécy suite à son décès ; tout commence lors d'un déjeuner entre amis dans un bistrot à Paris :

« Beric [surnom amical de Plécy] était un *prophète* dans la profession. Nous avons regretté qu'il n'existe aucune institution, aucun organisme, aucune association dont le but serait la *promotion de la photographie*. "Toutes les *professions* savent s'organiser - disait Beric - sauf nous. Les poètes et les romanciers ont su fonder une puissante action avec les Gens des Lettres mais nous..." Il s'arrêta au milieu de la phrase, réfléchit quelques secondes, puis il s'exclama "Nous allons fonder les Gens d'Images !" ³⁹ ».

Albert Plécy est ici présenté comme un « prophète », il figure en effet parmi les pionniers en France dans la promotion de la photographie en tant que « nouveau langage » de la société du XX^{ème} siècle. Fermement convaincu de la puissance communicative des images – position qu'il défend depuis 1952 dans sa chronique hebdomadaire – il fonde les Gens d'Images en écho à la Société des Gens de lettres (créé en 1837) en rapprochant ainsi encore une fois l'image photographique au langage écrit. Pour lui : « la photographie est un langage international, et l'un des plus directement humains⁴⁰ ». Lors de l'annonce de la création des Gens d'Images dans *Point de vue* il cite la phrase de l'historien et critique Raymond Lécuyer (1879-1950) : « une chose est

³⁶ En référence au Salon National de la photographie qui a lieu chaque année à la Bibliothèque nationale.

³⁷ Annexe 3, Document 2, PLÉCY Albert, « Point de vue - Images du monde aura désormais chaque semaine huit pages de plus », *Point de vue - Images du monde*, 19 novembre 1953, p. 22-23.

³⁸ PLÉCY Albert, *op. cit.*, 1955.

³⁹ Annexe 1, Document 7, ALMASY Paul, « Hommage à Albert Plécy ». C'est nous qui soulignons.

⁴⁰ Annexe 3, Document 3, PLÉCY Albert, « Le salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, 2 décembre 1954, p. 20.

incontestable : la photographie est un langage universel, le seul langage universel que l'humanité ait trouvé depuis l'échec de la conférence de Babel⁴¹ ».

Pour soutenir l'idée de l'image comme nouveau langage universel, Plécy publie en 1962 sa première version de *Grammaire Elémentaire de l'Image*⁴² ouvrage dans lequel il défend la création d'une « pédagogie de l'image » et s'attache au classement des images en énumérant les différentes catégories qui les regroupent (photo doublage, photo temps, ciné photo, photo perspective, photo zoom, l'art photo, etc) afin d'en faciliter la lecture. Dans le n°362 de *Point de Vue - Images du monde* il annonce que 1955 sera « l'An I de l'image⁴³», le ton prophétique utilisé par le journaliste caractérise l'esprit visionnaire qui lui est souvent attribué.

La thèse de Guillaume Blanc⁴⁴ permet de situer Albert Plécy parmi les promoteurs de la « civilisation de l'image » en France dans les années 1950, expression qui désigne essentiellement la submersion de l'homme par l'arrivée en masse des images diffusées par les nouveaux moyens de communication comme la télévision et la radio. Guillaume Blanc place Plécy aux cotés de Paul Sonthonnax (1926-2007), rédacteur en chef de *Photo-Monde* et d'Alfred Landucci (1897-1962), président de Kodak-Pathé ; l'auteur nous présente l'action de ces trois hommes en faveur de la « civilisation de l'image » et donc aussi de la photographie.

Selon cette thèse l'action d'Albert Plécy est définie comme « didactique », c'est-à-dire soucieuse de transmettre, éduquer, promouvoir les bienfaits et les avantages de cette nouvelle civilisation. À cet égard Albert Plécy écrit en 1955 :

« Ne voyez pas l'image comme le triomphe de l'analphabétisme, mais prenez garde qu'il n'y ait des analphabètes de l'image. C'est pourquoi, au lieu de la dédaigner ou de l'accuser, nous devons apprendre à la lire, à nous exprimer avec elle, à la plier à notre pensée et nous aurons, un jour, des agrégés et peut-être des "académiciens de l'image" en uniforme bien entendu⁴⁵ ».

Plécy, témoin des changements qui s'opèrent dans les années 1950 car amené quotidiennement à manipuler les photographies pour les diffuser, conscientise la nécessité d'éduquer les contemporains à la lecture des images. Abraham A. Moles l'exprime ainsi : « derrière la volonté [que Plécy avait] de comprendre se situait la volonté de dominer, de n'être ni dupe ni

⁴¹ Annexe 3, Document 4, PLÉCY Albert, « Le salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, 3 février, 1955, p. 22-23.

⁴² PLÉCY Albert, *op.cit.*, 1962.

⁴³ Annexe 3, Document 6, PLÉCY Albert, « L'an I de l'image », *Point de vue - Images du monde*, Spécial photo biennale, nouvelle série, vol. 11, n° 362, 12 mai 1955, p. 3.

⁴⁴ BLANC Guillaume, *op. cit.*, 2022.

⁴⁵ Annexe 3, Document 7, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, nouvelle série, vol. 11, n°381, 24 septembre 1955, p. 17.

esclave de cette photographie publicitaire ou journalistique qu'il manipulait⁴⁶ ». Ainsi s'explique l'activité de Plécy d'abord avec le *Salon permanent de la photo* et ensuite avec les Gens d'Images qu'il définit comme « véritable centre de recherches [...] dont le but essentiel est de diffuser, pour le plus grand bien de tous, les réalisations et les créations dignes d'intérêt⁴⁷ ».

La fondation des Gens d'Images, conséquence directe de la vision que Plécy porte sur la nouvelle « civilisation de l'image », fédère et rassemble les « hommes d'images⁴⁸ » c'est-à-dire tous les nouveaux acteurs professionnels qui sont quotidiennement confrontés à l'utilisation des images et qui participent ainsi activement à la construction de cette civilisation. Plécy ambitionne, grâce au dialogue entre spécialistes, à la production d'une connaissance sur les moyens modernes de diffusion et de reproduction de l'image qui jusqu'alors restaient très peu étudiés. Enfin, ce nouveau savoir servirait à éduquer le plus grand nombre en valorisant le rôle des créateurs d'images.

Les Gens d'Images incarnent une idée d'Albert Plécy qui demeure le père fondateur et la figure centrale du groupe, celui qui, de par son « sens éminent du groupement, de la réunion, de la confrontation des hommes et des idées⁴⁹ », a réussi à rassembler et à organiser les « hommes d'images » en les rendant témoins conscients et instruits de la « civilisation de l'image ».

Raymond Grosset (fig. 2) est également une figure fondamentale lors de la création de l'association, nommé vice-président en 1954, il reste membre actif jusqu'à la fin des années 1990 en assumant successivement les rôles de vice-président, secrétaire général et trésorier. Grosset est directeur de l'agence Rapho entre 1945 et 1997, celle-ci est fondée à Paris en 1933 par Charles Rado, son rôle est de subvenir aux besoins de la presse en établissant le lien avec les photographes. Comme l'explique Grosset en 1965 : « nous avons été fondés pour répondre à toutes les demandes de la presse qui sont considérables⁵⁰ ». L'agence Rapho n'est pas la seule à se développer dans la période, il faut également souligner la création à New York de l'agence Magnum Photos en 1947 et la réactivation de l'Agence de documentation et d'édition photographique (ADEP) entre 1948 et 1959. La vitalité des agences en France découle de la nécessité de répondre aux demandes croissantes de la presse illustrée, qui connaît une croissance remarquable dès le début des années 1950. Les titres de presse qui s'emparent des images photographiques sont nombreux : nous soulignons plus particulièrement le cas de *Point de vue-Image du monde* dont Plécy est rédacteur en

⁴⁶ Annexe 1, Document 8, A. MOLES Abraham, « Sur Albert Plécy ».

⁴⁷ Annexe 3, Document 6, PLÉCY Albert, *op. cit.*, 12 mai 1955, p. 6.

⁴⁸ De cette expression « Hommes d'Images » découle certainement le choix du logo graphique de l'association qui représente un homme stylisé avec des lignes dynamiques.

⁴⁹ Annexe 1, Document 9, ADHÉMAR Jean, « Sur Albert Plécy ».

⁵⁰ « Agence Rapho », *Chambre noire*, Paris Bry-sur-Marne : ORTF [prod.] 1964, INA [distrib.] 1965.

chef mais il faut également citer *Paris-Match*, *France observateur*, *Réalités*, *La Vie catholique illustrée*, *Noir et blanc*, etc⁵¹.

Dès son arrivée à la tête de l'agence Rapho, Grosset va rassembler un groupe de photographes travaillant pour la presse illustrée, ceux-ci sont aujourd'hui entrés dans le récit de l'Histoire de la photographie française en tant que représentants du courant humaniste. Robert Doisneau (1912-1994) est le premier à travailler avec Grosset à partir de 1945, Willy Ronis (1910-2009) arrive l'année d'après, en 1952 c'est au tour de Sabine Weiss (1924-2021) d'intégrer l'équipe, elle sera suivie par Janine Niépce (1921-2007) en 1955⁵². Dans les années 1950 Raymond Grosset collabore également avec : Jean Dieuzaide (1921-2003), Jacques-Henri Lartigue, Ergy Landau (1896-1967), Serge de Sazo (1915-2012), André Gamet (1919-2017), Ylla (1911-1955), Nora Dumas (1890-1979), Suzanne Fournier (1919-2007), etc⁵³. De nombreux photographes de l'agence Rapho font également partie des Gens d'Images, comme Janine Niépce, présidente et directrice du Prix Niépce dès 1955.

Grosset choisit de ne pas employer les photographes mais de les commissioner ; l'agence tisse alors avec ses producteurs d'images « ce lien nouveau, assurant au photographe une indépendance identique à celle d'un peintre vis à vis d'une galerie assurant la représentation⁵⁴ ». Raymond Grosset souhaite rigoureusement respecter les droits d'auteur des photographes dans un contexte où la majorité des agences ne fournissent même pas le nom de l'auteur. À cet égard le photographe André Gamet, qui témoigne du fonctionnement de l'agence, explique que celle-ci s'engage dès 1946 à verser aux photographes 50 % des droits de reproduction perçus en cas de vente⁵⁵. La défense des droits des photographes est également un sujet cher à Albert Plécy ; le journaliste, qui présente de nombreuses images dans son *Salon permanent de la photo*, s'indigne contre les agences qui « ne mentionnant jamais le nom de leurs collaborateurs, [...] le fait est d'autant plus regrettable qu'ils font de plus en plus œuvre d'artistes. [Les mentionner] C'est un hommage que nous leur devons⁵⁶ ».

⁵¹ DENOYELLE Françoise, « De la commande à l'œuvre. Les photographes illustrateurs à l'ère de l'imprimé » in., *La photographie humaniste, 1945-1968 : autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, [cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 31 octobre 2006-28 janvier 2007], Paris, Ed. Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 35-53.

⁵² *Ibid.*, p.40-45.

⁵³ Pour plus d'informations concernant l'histoire de Raymond Grosset et de l'agence Rapho, voir : Annexe 1, Document 6, OSTIER Jacques, « Notre ami Raymond GROSSET », *Les Cahiers des Gens d'Images*, n° 9, Hiver 2000/2001, p. 3-9.

⁵⁴ Raymond Grosset, ici cité dans : PUECH Michel, « L'agence Rapho racontée par Raymond Grosset l'ami des photographes ». Mediapart, 29 mars 2010, [en ligne]. <https://blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/290310/l-agence-rapho-racontee-par-raymond-grosset-l-ami-des-photographes>.

⁵⁵ *Rapho, une agence parisienne*, film documentaire réalisé par Lily et Jean-Pierre Franey, co-produit par *Regards productions multimédia* et *Demain TV*, 2017 - 58'.

⁵⁶ Annexe 3, Document 8, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de Vue Images du Monde*, vol. 14, n°530, 6 août 1958 p.19.

Toutefois les points communs entre Albert Plécy et Raymond Grosset ne se limitent pas à la défense des droits des photographes en tant qu'artistes et auteurs ; les deux fondateurs partagent également la nécessité de classer les nombreuses photographies qu'ils utilisent. Le directeur d'agence doit mettre en place un système de classement rationnel et typologique des fonds photographiques qu'il possède lui permettant de répondre rapidement aux demandes de la presse. La réflexion de Grosset autour de la classification des images s'apparente fortement au discours déployé par Albert Plécy dans son ouvrage *Grammaire élémentaire de l'image*⁵⁷. De plus, Grosset partage avec Plécy l'idée que la photographie est chargée d'une puissance communicative et symbolique, à cet égard il affirme : « c'est aussi extrêmement dangereux de laisser des photographies être manipulées ou collées à un texte qui peut modifier le sens de la photographie⁵⁸ ».

De ce fait, Raymond Grosset et Albert Plécy, fondateurs et collaborateurs à la direction de l'association des Gens d'Images, partagent une vision et des aspirations communes. Cette affinité se construit dans le contexte professionnel qui caractérise l'activité des deux hommes. La confrontation quotidienne aux images photographiques, à leur utilisation dans la presse et aux contraintes qu'une telle action implique les pousse à développer une réflexion analogue.

Finalement, l'association des Gens d'Images naît en 1954 sous l'impulsion des premiers *témoins* de la nouvelle « civilisation de l'image », ceux-ci, face à la nécessité de mieux connaître et promouvoir l'image, ont ressenti la nécessité de former un groupement. Plécy l'affirme :

« On ne saurait mieux traduire l'intention qui nous a poussé à créer l'Association des Gens d'Images que par ces mots que *Les Nouvelles littéraires* inscrivent à leur fronton: "La civilisation de l'image" ⁵⁹ ».

L'article IIe des statuts de l'association exprime l'ambition des Gens d'Images à devenir *acteurs* de cette civilisation. Les termes employés pour décrire les actions de l'association – « développer », « éduquer », « faire prendre conscience », « encourager » – constituent le socle du programme porté par les fondateurs.

⁵⁷ PLÉCY Albert, *op.cit.*, 1962.

⁵⁸ « Agence Rapho », *Chambre noire*, Paris Bry-sur-Marne : ORTF [prod.] 1964, INA [distrib.] 1965.

⁵⁹ Annexe 3, Document 9, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, nouvelle série, vol. 11, n°377, 27 août 1955, p.18-19.

2) Le modèle associatif ou l'appartenance au milieu photographique des années 1950-1960

Le choix de la structure associative pour fonder les Gens d'Images s'inscrit à la fois dans le contexte historique de la France à l'issue de la Seconde Guerre mondiale mais également dans celui des réseaux associatifs qui régissent le milieu de la photographie en cette période.

De manière générale, la fin de la guerre marque un tournant dans la vie associative française qui s'était brutalement arrêtée sous le régime de Vichy (1940-1944). La Libération entraîne un nouvel élan pour les associations qui font désormais partie intégrante du tissu social français⁶⁰. Les souffrances de la guerre font place à la reconstruction de la société, l'État-providence s'établit ; la Sécurité sociale est créée en 1945 et l'essor de la vie associative française est étroitement liée à ces dynamiques politiques, économiques et sociales. Non seulement les Gens d'Images prennent part à ce contexte historique global, mais ils s'insèrent plus spécifiquement dans le milieu de la photographie française dans les années 1950-1960. De nombreux photographes adhèrent et fréquentent les Gens d'Images, leur présence au sein du groupe permet de construire des ponts avec d'autres associations.

En cette période, la pratique photographique se diffuse massivement dans la population française, les photo-clubs rassemblent des photographes amateurs dans tout le pays. De l'autre côté, la pratique professionnelle se développe, poussée notamment par l'éclosion de la presse illustrée et des agences. Les photographes se spécialisent : documentaire, mode, reportage, publicité. Néanmoins la photographie reste à l'écart des institutions artistiques ; le tout nouveau Ministère des Affaires culturelles créé en 1959 et dirigé par André Malraux ne s'intéresse pas au médium et à ses pratiques puisqu'elles se développent surtout dans le milieu des amateurs. Ceux-ci sont liés aux photo-clubs rassemblés par la Fédération nationale des Sociétés photographiques de France (FNSPF), organisme constitué en 1946 dépendant du ministère de la Jeunesse et des sports qui promeut la diffusion de la pratique photographique des amateurs en s'assurant que celle-ci soit en phase avec les enjeux économiques de la reconstruction nationale au lendemain de la guerre⁶¹. Dans les années 1950 la FNSPF connaît un véritable essor, le nombre d'adhérents augmente sensiblement si bien qu'au début des années 1960 on compte plus de cinq cents photo-clubs affiliés⁶².

⁶⁰ Pour plus d'informations sur l'histoire des associations en France, voir : COTTIN-MARX Simon, « I. Histoire du monde associatif français », in Simon Cottin-Marx éd., *Sociologie du monde associatif*. Paris, La Découverte, « Repères », 2019, p. 7-27. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-du-monde-associatif--9782707199188-page-7.htm>

⁶¹ Pour plus d'informations sur les photo-clubs dans l'après-guerre en France, voir : BLANC Guillaume, « L'auteur contre le producteur. Ordre et désordre de la photographie amateur autour de Mai 68 », *Image & Narrative*, Vol 19, n°4, 2018, p. 38-53. [en ligne] <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2007>

⁶² MICHAUD Emmanuelle, *Les photo-club en France dans les années soixante. Les amateurs au seuil de la reconnaissance culturelle de la photographie*, mémoire de maîtrise d'arts plastiques, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, André Rouillé (dir.), 1997.

Dans ce contexte la Bibliothèque nationale est la seule institution démontrant un certain intérêt pour la photographie, à partir de 1946 elle organise chaque année jusqu'en 1961 le Salon national de la photographie ; cette exposition d'un mois souhaite présenter « le meilleur de la production [photographique] française⁶³ ». Les Salons mettent en avant la photographie humaniste en accordant une place importante aux membres du Groupe des XV⁶⁴. L'événement annuel organisé par la Bibliothèque nationale revêt un rôle central dans le milieu de la photographie française des années 1950 ; en tant qu'espace dédié à la photographie, le Salon encourage les échanges entre professionnels dans le domaine de l'image. Cependant, avec la dissolution du Groupe des XV en 1956, le Salon national de la photographie voit son déclin s'amorcer, aboutissant à sa fermeture en 1961 suite aux critiques dénonçant notamment un certain repli sur le style humaniste.

Le vide créé par ces événements est d'autant plus important que la Société française de photographie (SFP) traverse également un moment de perte d'influence à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Les difficultés économiques accompagnées de querelles internes aboutissent à la démission de Georges Potonniée à la tête de la SFP en 1946⁶⁵. Cela entraîne un retrait de la SFP par rapport aux nouvelles initiatives et aux nouveaux acteurs du milieu de la photographie. Accusée de se renfermer dans des « orientations passéistes en matière d'art⁶⁶ », elle tombe ainsi dans l'oubli.

Face à ce vide institutionnel, entre le milieu des années 1950 et le début des années 1960 se forment de nouveaux groupements de photographes amateurs et professionnels souhaitant défendre leur statut d'auteurs. Les Gens d'Images font partie de ces groupes dynamiques engagés dans la lutte pour la reconnaissance de la valeur artistique du médium. Ainsi se forme un réseau inter-associatif où se mêlent des photographes professionnels et amateurs, ainsi que des conservateurs de la Bibliothèque nationale qui désirent maintenir un lien avec les professionnels de l'image tels que les photographes, éditeurs, journalistes, etc. Les Gens d'Images font partie intégrante de ce réseau. Afin d'analyser les rapports fluides entre ces groupes défendant le médium photographique, nous nous référons à la figure centrale de Jean-Claude Gautrand (1932-2019), photographe, journaliste,

⁶³ VERSAVEL Dominique, « "Présence de l'homme". La photographie humaniste au Salon national de la photographie (1946-1961) », in *La photographie humaniste, 1945-1968 : autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...* [cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 31 octobre 2006-28 janvier 2007], Paris, Ed. Bibliothèque nationale de France, 2006.

⁶⁴ Groupe de photographes fondé en 1946. En font partie : Willy Ronis, Jean Dieuzaide, Robert Doisneau, Izis, Marcel Bovis, Lucien Lorelle, Daniel Masclet, Emmanuel Sougez, Jean Michaud, Edouard Boubat, André Graban, Marcel Amson...

⁶⁵ Pour plus d'informations sur les causes et les étapes qui mènent au déclin de la Société française de photographie, voir : DENOYELLE Françoise, « Une étape du déclin. La S.F.P. pendant la Seconde Guerre mondiale », *Études photographiques*, n°4, mai 1998, p. 87-100 [en ligne], consulté le 16 mars 2023. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/159>

⁶⁶ *Ibid.*

critique d'art et historien. Il joue un rôle essentiel dans le champ photographique durant la période étudiée, ainsi que dans l'histoire des Gens d'Images.⁶⁷.

Jean-Claude Gautrand fait partie des Gens d'Images dès 1955 et demeure membre du groupe jusqu'aux années 2000. Au cours de cette longue période, il assume différentes responsabilités au sein du comité directeur : secrétaire, responsable du Prix Nadar, trésorier. À partir de la seconde moitié des années 1960, Gautrand entretient une relation étroite avec Albert Plécy. Celui-ci apprécie son travail photographique et lui réserve à deux reprises la double page du *Salon permanent de la photographie*⁶⁸. De plus, en tant que journaliste et critique de photographie, Gautrand est invité à rejoindre Plécy dans la rédaction de la chronique hebdomadaire de *Point de vue - Images du monde*.

En 1964 Gautrand devient vice-président du club photographique de Paris les 30x40, fondé en 1952 par Roger Doloy (1920-1998) (fig. 3), il regroupe non seulement des photographes amateurs mais également des professionnels⁶⁹, des techniciens de laboratoire, des conservateurs⁷⁰, etc⁷¹. Les Gens d'Images sont très proches du groupe, tout comme Albert Plécy ils participent aux réunions des 30x40 ; de même, dans les congrès annuels des Gens d'Images, nous retrouvons la présence de Roger Doloy. Par ailleurs, il est à noter que de nombreux photographes du club ont gagné le Prix Niépce et Nadar⁷², tandis que les personnalités qui fréquentent les 30x40 sont souvent sollicitées pour faire partie des jurys de ces prix⁷³.

En s'opposant à la démarche considérée désuète des photo-clubs amateurs, lesquels s'intéressent principalement aux aspects techniques du médium, le photo-club de Paris défend la photographie comme œuvre d'auteur. Ainsi les 30x40 organisent des rencontres régulières pour favoriser les échanges à ce sujet et proposent des expositions pour valoriser les photographes du club. En 1960 les 30x40 ouvrent une galerie photographique à Paris dans le hall du « Studio 28 » où

⁶⁷ Pour construire cette partie nous nous appuyons principalement sur les travaux : MICHAUD Emmanuelle, *op. cit.*, 1997.

MICHAUD Emmanuelle, « L' "Éloge de l'ombre" : étude de la place que Jean-Claude Leamgny a accordé à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque Nationale », DEA d'histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

⁶⁸ Annexe 3, Document 10 : PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue-Images du monde*, n° 795, 6 septembre 1963 p.18-19.

Annexe 3, Document 11 : PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue-Images du monde*, n° 905, 15 octobre 1965, p.18-19.

⁶⁹ Parmi les photographes professionnels du club des 30x40 : Jean-Pierre Sudre (1921-1997), Emmanuel Sougez (1889-1972), Willy Ronis (1910-2009), Jean Dieuzaide (1921-2003), Lucien Clergue (1934-2014).

⁷⁰ Parmi les conservateurs qui fréquentent le club des 30x40 : Jean Claude-Lemagny (1931-2023) et Michel Quéting (1935-).

⁷¹ Pour une liste plus précise des membres du photo-club de Paris, voir MICHAUD Emmanuelle, *op. cit.*, 1997, p.10

⁷² Prix Niépce : Jean Dieuzaide 1955, Robert Doisneau 1956, Denis Brihat 1957, Léon Herschtritt 1960, Jean-Louis Swiners 1962, Thierry Davoust 1965, Marc Garanger 1966, Jean-Pierre Ducatez 1969, Claude-Raymond Dityvon 1970, Pierre Le Gall 1972.

Prix Nadar : Jean Dieuzaide 1960 et Etienne Sved 1970.

⁷³ Jean Claude Lemagny participe au jury du Prix Niépce et Nadar.

ils exposent chaque mois un photographe⁷⁴. À partir de 1958 les 30x40 éditent *Jeune photographie*, cahier bimensuel du club, Jean-Claude Gautrand collabore à la rédaction. Dans cette revue les photographes se confrontent, les participants défendent la pratique artistique de la photographie et demandent la mise en place d'institutions publiques et privées destinées à la valorisation du médium.

Par la suite, Jean-Claude Gautrand occupe une place centrale en tant que cofondateur du groupe *Libre expression* en 1963, aux côtés de Jean Dieuzaide, André Senil, Pierre Riehl, Lillette Bertrand, André Bilet, Georges Guilpin et André Recoules. Ce nouveau groupe de photographes se détache définitivement des photo-clubs et du système de la Fédération nationale des sociétés photographiques de France. Le manifeste publié par les fondateurs défend la *photographie créative*, une photographie qui affirme l'expression de la subjectivité du regard de l'auteur. Cette vision découle du mouvement allemand de la « Subjektive fotografie » porté par le photographe Otto Steinert (1915-1978). En s'écartant de la photographie de reportage et de la narration visuelle, les photographes du groupe *Libre expression* explorent les possibilités des procédés photographiques pour créer des formes abstraites et graphiques. Dans la revue *Arts et techniques graphiques*⁷⁵, Jean-Claude Gautrand définit ces photographes comme des « reporters de l'invisible » pour lesquels « le motif, l'objet sont totalement ou en partie négligés au profit d'une vision imaginative⁷⁶ ».

Le groupe effectue cinq expositions entre 1965 et 1971 en rassemblant des photographes de renommée internationale comme Rodolphe Proverbio (1938-) et Otto Steinert. Dans ce cercle restreint nous retrouvons Roger Doloy, mais aussi Albert Plécy et les Gens d'Images. Dès les débuts Plécy encourage l'action du groupe, en 1965 lors de la première exposition, il écrit :

« Reconnaissons que c'est un brillant début, un véritable dégel qui mérite toutes les félicitations des passionnés de photographies. [...] Bravo au jeune mouvement qui vient de naître... Puisse-t-il ne pas se contenter de ce qu'il a fait et comprendre que tout reste à faire⁷⁷ ».

⁷⁴ Annexe 3, Document 12, Doc. PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, vol. 16, n° 625, 3 juin 1960, p.18-19.

⁷⁵ La revue *Arts et techniques graphiques*, éditée par Michel Brient entre 1968 et 1974 naît de la revue *Techniques graphiques* publiée entre 1956 et 1968 et éditée par Michel Brient. La revue se définit comme « seule revue française d'art graphique donnant une part égale à la création et aux techniques d'impression [...] elle s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à l'évolution de l'imprimé ».

⁷⁶ Annexe 3, Document 13, GAUTRAND Jean-Claude, « Le Groupe Libre expression », *Arts et techniques graphiques*, n° 81, mars avril 1971, p. 3.

⁷⁷ Annexe 3, Document 14, PLÉCY Albert, « manifestations », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°6, juin 1965, p. 110.

Encore une fois nous retrouvons parmi les membres du groupe *Libre expression* de nombreux photographes ayant reçu les Prix Niépce et Nadar⁷⁸ et participant au comité directeur des Gens d'Images⁷⁹.

La figure du photographe Jean-Claude Gautrand met en lumière les relations entretenues par les Gens d'Images avec les différents groupes qui militent pour la reconnaissance artistique de la photographie. Cependant, un autre groupe exerce une influence considérable sur les Gens d'Images, il s'agit des Compagnons de Lure. Cette association rassemble les professionnels de la lettre et du livre, elle ne se positionne donc pas directement dans le milieu photographique. Nous y retrouvons des typographes, des graphistes, des imprimeurs, des papetiers mais aussi des journalistes, des éditeurs et des photographes. Dès les origines les Compagnons de Lure sont très proches des Gens d'Images ; les deux associations naissent ensemble poussées par un élan commun, elles tracent un chemin parallèle qui se croise à différents moments de l'histoire.

Le graphiste et typographe Maximilien Vox (1894-1974) découvre et s'installe dans le village en ruines de Lurs-en-Provence en 1949. Dès 1950 il est rejoint par Jean Garcia, typographe, dessinateur et enseignant à l'École Estienne ; Robert Ranc (1905-1984), typographe et directeur de l'École Estienne et Jean Giono (1895-1970), écrivain de la région. Ces trois amis vont concevoir à Lurs un lieu de rencontres annuelles pour regrouper les professionnels du livre et de la lettre. En 1951 est lancé le premier appel pour inciter au rassemblement, en août et septembre 1953 se tiennent les assises constitutives à partir desquelles Maximilien Vox rédige le « Manifeste de l'École de Lure », c'est le début des Rencontres de Lure qui deviennent annuelles à partir de 1953. En 1957 est créée l'association des Compagnons de Lure afin de mieux structurer ces échanges professionnelles. Si les débats portent surtout sur l'imprimerie, la typographie, le graphisme et le livre ; la photographie trouve également sa place aux Rencontres de Lure, notamment à travers l'amitié entretenue avec les Gens d'Images.

Le rapport entre les Gens d'Images et les Compagnons de Lure s'établit précisément en 1953. En effet, selon le témoignage de Marc Combier – président des Rencontres de Lure de 1989 à 1998, et secrétaire général des Gens d'Images de 1981 jusqu'aux années 2010 environ⁸⁰ – Albert Plécy, suite à sa participation aux premières Rencontres en 1953 aurait regretté le manque de débats sur la question de l'image photographique, c'est ainsi que Vox aurait suggéré de fonder une nouvelle organisation de manière à rassembler les professionnels de l'image. Ce récit expliquerait la

⁷⁸ Prix Niépce : Jean Dieuzaide 1955, Robert Doisneau 1956, Léon Herschtritt 1960, Jean-Louis Swiners 1962
Prix Nadar : Jean Dieuzaide 196, Willy Ronis 1981

⁷⁹ Nous soulignons notamment la place de Jean-Claude Gautrand mais aussi de Janine Niépce (1921-2007), membre des Gens d'Images à partir de 1955 et jusqu'aux années 2000, elle est présidente du Prix Niépce.

⁸⁰ Annexe 4, Entretien de Marc Combier avec Rebecca Flore, Paris, le 15 décembre 2022.

naissance de l'association des Gens d'Images en 1954, mais surtout il nous démontre à quel point les deux associations sont proches dès les origines. La collaboration étroite entre les deux organismes est très nettement explicitée dans le programme des Rencontres de Lure en 1957 :

« Le mouvement de Lure s'épaula à des organisations amies, créées et animées par quatre Compagnons: les *Gens d'Images*, d'Albert Plécy ; *les Peintres, témoins de leur temps*, d'Isis Kishka ; *Alpes de Lumière*, de l'abbé Pierre Martel, doyen de Mane (B.-A.) ; *la Feuille Blanche*, de l'infatigable Marius Péraudeau [...]»⁸¹ »

Le lien entre les deux associations, qui conduit à de nombreuses collaborations tout au long de leurs parcours respectifs, se définit ici en termes d'amitié.

Dès 1953 Albert Plécy se rend chaque année à Lurs-en-Provence pour assister aux Rencontres où il anime à plusieurs reprises des conférences : « Les images ne remplacent-elles pas les mots ? » (1956), « Où en est le photolivres ? » (1957), « Fabrication des clichés » (1959), « Journalisme et moralité » (1961). En 1969 Plécy s'occupe de l'organisation de la « Journée de l'image » avec Roger Doloy et Pierre Schaeffer.

Tout comme Albert Plécy est invité en tant qu'intervenant aux Rencontres de Lure, Maximilien Vox occupe la fonction de président du Prix Nadar à partir de 1955, titre qu'il conserve jusqu'en 1963. Nous soulignons également que de nombreux membres du jury du Prix Nadar sont issus du groupe des Compagnons de Lure : Marius Péraudeau⁸², Marcel Hignette⁸³, Robert Ranc⁸⁴ et Gérard Blanchard⁸⁵. Enfin, parmi les photographes qui fréquentent les Rencontres de Lure nous mentionnons Denis Brihat (1928-), Prix Niépce 1957 et Jean Dieuzaide, Prix Niépce 1955 et Prix Nadar 1961.

De fait, les liens avec l'association des Gens d'Images sont indispensables aux Compagnons de Lure pour s'insérer en tant qu'acteurs dans le panorama de la photographie française des années 1950-1960 ; de la même manière, les Gens d'Images tirent profit de cette collaboration pour entretenir des rapports avec le milieu professionnel de l'édition.

⁸¹ MORAN James, VOX Maximilien, CATHERINEAU Roger, 1957 - *Salut à l'an V et programme*, 1957, p. 35. Archives des Rencontres de Lure, série documents 1953-1960, LAC-T-0542, [en ligne], <http://www.immaterielles.org/index.php/liste-inedites/collection-rldoc01/record/43297-1957--Salut-a-l'an-V-et-programme?page=>.

⁸² Marius Péraudeau (1906-1992) est un papetier. Il achète en 1940 le Moulin à papier de Richard-de-Bas, dans la même période il fonde l'association La feuille blanche dont il est président. En juillet 1943, il fonde le Musée historique du papier. Il participe au jury du Prix Nadar entre 1955 et 1978.

⁸³ Nous avons peu d'informations sur Marcel Hignette, il participe à la fois aux Rencontres de Lure et au jury du Prix Nadar entre 1965 et 1975.

⁸⁴ Robert Ranc (1905-1984), typographe fondateur des Rencontres de Lure, engagé politiquement dans le parti communiste et très actif dans le milieu syndical et éditorial. Il devient directeur à l'École Estienne en 1948 et quitte ses fonctions en 1969. Robert Ranc participe au jury entre 1967 et 1977.

⁸⁵ Le graphiste, typographe, illustrateur, graveur, directeur artistique Gérard Blanchard (1927-1998) est Président des Compagnons de Lure de 1970 à 2010. Il est également historien d'art, enseignant à l'ESAG, à l'Université Paris-XIII et à la Sorbonne nouvelle Paris-III. Il est le fondateur d'un département « communication » aux Baux -Arts de Besançon, en 1980 il soutient un doctorat avec Roland Barthes et Christian Metz à l'École pratique des hautes études. Gérard Blanchard participe au jury du Prix Nadar entre 1979 et 1984.

Le réseau de relations et d'interactions entre les différentes organisations que nous avons décrit forme le socle à partir duquel se sont développées, dans les années 1970 en France, les institutions légitimant la photographie en tant qu'art⁸⁶. Les Gens d'Images font pleinement partie de ce réseau et s'inscrivent ainsi dans la lutte pour la reconnaissance institutionnelle du médium photographique.

Le recours au statut associatif comme mode d'organisation est également motivé par cette volonté, car il permet de combler l'absence d'institutions officielles dédiées à la promotion de la création artistique en photographie.

Cette première présentation de notre sujet d'étude nous a permis de comprendre quelles sont les origines des Gens d'Images, comment et pourquoi ils choisissent de se rassembler. L'analyse approfondie du contexte et du rôle de *témoins* assumé par les membres de l'association face aux évolutions de la société des années 1950-1960 est fondamentale si l'on veut par la suite comprendre de quelle manière ils décident de se placer comme *acteurs* dans le milieu de la photographie des années 1950-1960.

⁸⁶ Nous pensons notamment aux Rencontres d'Arles qui naissent dans les années 1970 sur la base des relations tissées entre les différents acteurs à travers les réseaux associatifs que nous venons de présenter. Pour plus d'informations à ce sujet, voir : DENOYELLE Françoise, « Des précurseurs, cercles d'influence et festivals », in. *Arles, les rencontres de la photographie : une histoire française*, Art Book Magazine Editions, Paris, 2019, p. 25-34.

B. Les Gens d'Images : *acteurs* aux origines de la promotion de la photographie comme art auprès des institutions

1) Fédérer, promouvoir et susciter la réflexion autour des images

Les Gens d'Images mettent en place dès 1955 des actions vouées à apporter une réponse concrète aux objectifs énoncés dans l'article II des statuts⁸⁷. Ainsi le 14 février 1955 ouvre à la Galerie du Quai d'Orsay la première exposition organisée par l'association, « La Photographie et la couleur », suivie de huit autres expositions entre mars 1955 et mai 1956 dans le même lieu⁸⁸. Cette première manifestation s'adresse à « tous ceux qui s'intéressent à la photographie⁸⁹ », c'est-à-dire à la fois aux spécialistes et professionnels mais également au public des photographes amateurs. On y expose les dernières innovations techniques en matière de procédés photographiques : « Kodak présente pour la première fois au grand public les tirages [couleur] sur papier 24x36 en format standard 9x12, une sélection des plus belles réussites d'édition et une présentation des différents appareils basés sur la transparence⁹⁰ ». Cette première manifestation attire près de 3 000 visiteurs⁹¹ et incarne ainsi la volonté des Gens d'Images de « développer l'intérêt pour les Images en particulier, la photographie⁹² » formulée dans les statuts l'année précédente.

En 1955, les Gens d'Images lancent les prix annuels Niépce et Nadar, marquant ainsi une initiative majeure dans leur histoire. Le Prix Niépce est décerné à l'œuvre d'un « jeune photographe⁹³ » français et le Prix Nadar récompense « le meilleur ouvrage photographique publié en langue française dans l'année⁹⁴ ». Dans un premier temps ces deux prix ont un caractère

⁸⁷ Annexe 1, Documents 1, 2, 3, 4, Statuts de l'association des Gens d'Images.

⁸⁸ Pour la liste complète des expositions, voir : Annexe 1, Document 10, KNOCHÉ Guy, « Brève histoire des "Gens d'Images" », *Journées internationales de Porquerolles*, n°8, 1966, p. 5-8.

⁸⁹ Annexe 3, Document 15, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photographie », *Point de vue - Images du monde*, n°350, 17 février 1955, p. 18-19.

⁹⁰ *Ibid.*.

⁹¹ Annexe 3, Document 16 : PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°355, 24 mars 1955, p. 1

⁹² Annexe 1, Documents 1, 2, 3, 4, Statuts de l'association des Gens d'Images.

⁹³ Annexe 4, Document 3, « Le Prix Niépce », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°4, 1962

⁹⁴ *Ibid.*.

honorifique, ils visent avant tout à encourager l'utilisation des images dans l'édition et à consacrer le travail des photographes-auteurs en leur offrant une plus grande visibilité⁹⁵.

Le 3 mars 1955 à la Galerie d'Orsay les Gens d'Images attribuent pour la première fois les « deux grands prix photographiques⁹⁶ » ; le Prix Niépce est remporté par le photographe toulousain Jean Dieuzaide et le Prix Nadar couronne l'ouvrage de Werner Bischof, *Japon* publié aux Éditions Delpire en 1954⁹⁷. Les jurys rassemblent des « gens d'images », des professionnels représentant l'autorité en matière de photographie, d'édition, de graphisme, etc. Ainsi, Jean Vallery-Radot (1890-1971), conservateur en chef du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, préside le Prix Niépce et Maximilien Vox, typographe, graveur, éditeur et fondateur des Compagnons de Lure, le Prix Nadar.

Les enjeux qui sous-tendent la création des Prix Niépce et Nadar sont liés intrinsèquement au contexte dans lequel les Gens d'Images conçoivent ces récompenses. En effet, la pratique des concours et des prix photographiques est courante en cette même période dans les photo-clubs, les photographes amateurs participent régulièrement aux compétitions organisées au niveau local, régional et national par la Fédération nationale des Sociétés photographiques de France. Les concours visent à sélectionner les photographes qui ambitionnent à la récompense suprême : la Coupe de France de Photographie. Toutefois dans les années 1950-1960 ces concours sont vivement critiqués par les mêmes groupes de photographes que nous avons mentionnés plus tôt. À titre d'exemple, le groupe *Libre Expression*, suite à une première tentative d'intégration au sein de l'organisation de la FNSPF, finit par s'en détacher radicalement⁹⁸.

Après avoir établi l'importance des liens entre les Gens d'Images et ces groupes de photographes, il est pertinent d'examiner les motivations qui visent à la création des Prix Niépce et Nadar en 1955. De fait, les Prix pourraient indiquer une volonté d'inscrire l'action des Gens d'Images dans l'héritage direct de l'organisation des photo-clubs, toutefois la nature de ces récompenses se détache fondamentalement de cet antécédent.

⁹⁵ Nous remarquons toutefois que les règlements des Prix Niépce et Nadar changent au fil du temps. Ainsi, les lauréats du Prix Niépce seront par la suite récompensés de diverses manières. Au cours des années 1960 les Gens d'Images offrent « - un voyage de reportage, hors de France, dont la destination sera fixée en accord avec le Bureau des "Gens d'Images" », enfin à partir des années 1980 le lauréat du Prix Niépce est le plus souvent récompensé par une exposition et une somme d'argent. En ce qui concerne les ouvrages couronnés par le Prix Nadar, ceux-ci jouissent d'une récompense uniquement honorifique tout au long de l'histoire du prix, jusqu'à nos jours. Nous soulignons également que dans le temps les modalités de présentation des dossiers au Prix Niépce et Nadar évoluent, des données comme la manière de présenter les candidats, leur âge ou bien encore les critères d'éligibilité des ouvrages au Prix Nadar ne sont plus les mêmes aujourd'hui. En ce qui concerne cette partie de notre étude nous faisons référence aux premiers règlements en date dont nous disposons, pour plus d'informations sur les Prix Niépce et Nadar, voir : Annexe 4, Prix Niépce et Nadar.

⁹⁶ Cette expression est utilisée par Albert Plécy de manière visionnaire en 1955 lorsqu'il annonce la première remise des Prix dans son « Salon permanent de la photo ». Annexe 3, Document 17, PLÉCY Albert, « Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°353, 10 mars 1955, p. 18-19.

⁹⁷ Werner Bischof, *Japon*, Paris, Editions R. Delpire, 1954.

⁹⁸ MICHAUD Emmanuelle, *op. cit.*, 1997, p.53-66.

Remarquons avant tout le caractère inédit d'un prix voué à récompenser un ouvrage illustré d'images photographiques. En France le prix Goncourt existe depuis 1896, toutefois celui-ci prime une œuvre littéraire produite par un auteur d'expression française, il ne s'intéresse donc pas à l'édition ni à l'illustration. En créant un prix destiné à consacrer le livre en tant qu'objet d'art, résultat de la collaboration entre éditeurs, imprimeurs, papetiers et photographes, les Gens d'Images agissent en tant que pionniers. Il faudra attendre 1971 et les Rencontres d'Arles pour qu'en France surgisse un autre prix récompensant un ouvrage photographique. Le Prix Nadar se présente comme un témoignage de l'esprit visionnaire des Gens d'Images qui s'éloigne des débats techniques des photo-clubs pour ouvrir la voie à la reconnaissance artistique du médium.

Si l'on regarde maintenant le Prix Niépce, la distinction avec les concours des photo-clubs est marquée par deux raisons essentielles. En premier lieu, le règlement. Au sien de la FNSPF les dirigeants considèrent qu'il est nécessaire d'imposer les sujets des concours afin de guider la pratique photographique des amateurs ; au contraire, pour le Prix Niépce « aucun thème n'est imposé, le dossier doit avant tout résumer l'œuvre déjà accomplie et permettre au candidat d'exposer ses goûts personnels et les directions dans lesquelles il souhaite travailler⁹⁹ ». Cette première divergence met en évidence deux conceptions différentes du travail du photographe. Les photo-clubs envisagent le photographe en tant que technicien, l'épreuve photographique se réduit alors à un exercice technique plus ou moins bien exécuté ; les Gens d'Images, au contraire, regardent le photographe comme auteur et créateur de son œuvre, l'épreuve photographique devient alors l'expression de sa subjectivité. Deuxièmement, le Prix Niépce est doté d'un jury composé de professionnels considérant la photographie comme un médium artistique, comprenant des photographes, des conservateurs, des critiques d'art et des éditeurs¹⁰⁰. À l'opposé, les jurys des compétitions organisées par la FNSPF rassemblent principalement des photographes appartenant aux clubs en compétition, ce qui favorise la formation d'un cercle fermé dans lequel les photographes amateurs procèdent à leur auto-sélection.

Ainsi, l'action des Gens d'Images à travers les Prix Niépce et Nadar vise à respecter les engagements formulés dans les statuts : « encourager dans tous les domaines l'utilisation des images en tant que moyen moderne d'expression » et « développer l'intérêt pour les images en particulier, la photographie¹⁰¹ ». C'est pourquoi nous considérons que ces Prix s'éloignent radicalement des conceptions mises en avant dans les concours des photo-clubs ; la valorisation de

⁹⁹ Annexe 4, Document 3, « Le prix Niépce », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°4, 1962.

¹⁰⁰ Annexe 4, Document 2 : Jury 1955-1985.

¹⁰¹ Annexe 1, Document 1, 2, 3, 4, Statuts de l'association Gens d'Images.

l'expression artistique à travers l'image photographique et la reconnaissance du photographe en tant qu'auteur sont les fondements des Prix Niépce et Nadar.

Dans la continuité de cette ambition, les Gens d'Images expriment dès 1955 leur volonté d'exposer l'œuvre photographique du lauréat du Prix Niépce. Près de deux cents photographies du jeune photoreporter toulousain Jean Dieuzaide sont exposées à la Galerie du Quai d'Orsay à Paris entre le 18 mars et le 9 avril 1955. L'inédit de cette manifestation réside dans le nombre considérable d'épreuves présentées pour une monographie. Plécy le souligne ainsi :

« Dans les annales de la photographie, il n'y a guère de précédent à une pareille exposition. Les salons nationaux permettent à chaque exposant de montrer seulement quelques épreuves... Dieuzeide, "petit photographe de province", selon ses propres et modestes déclarations à la radio, a conquis Paris¹⁰² ».

L'exposition connaît un réel succès dans la capitale, elle est ensuite exposée du 28 mai au 6 juin 1955 à l'hôtel des Chevaliers de Saint Jean à Toulouse, ville du photographe, où elle attire les foules de visiteurs venus admirer le succès du jeune photographe toulousain. Par conséquent, si le lauréat du Prix Niépce 1955 n'obtient pas une récompense pécuniaire lors de sa victoire, il bénéficie toutefois d'une plus grande visibilité dans le milieu de la photographie et notamment auprès des professionnels.

Cette première grande exposition monographique souligne une fois de plus la place d'*acteurs* revendiquée par les Gens d'Images en tant que défenseurs de la photographie d'auteur. La mise en avant des auteurs photographes détermine la volonté des Gens d'Images de s'éloigner du milieu des « photographes du dimanche » qui fréquentent les photo-clubs. Lors de l'exposition « Le monde du théâtre » (11 février - 15 mars 1956) sont présentés à la Galerie d'Orsay des photographes de renommée internationale comme Etienne Bertrand-Weill (1919-2001), Agnes Varda (1928-2019), ou Roger Pic (1920-2001). Ainsi, les expositions des Gens d'Images s'opposent à celles proposées par la FNSPF qui priorise la quantité mais pas la qualité des épreuves photographiques ; selon les directeurs « un club témoigne de son dynamisme par l'ampleur quantitative de son travail¹⁰³ ». Au contraire, les Gens d'Images favorisent la qualité des travaux photographiques présentés.

Proches de la Bibliothèque nationale, les Gens d'images sont portés par l'élan du Salon national de la Photographie et par les importantes manifestations nationales et internationales de cette période. Nous remarquons par exemple que les thèmes présentés par les Gens d'Images lors

¹⁰² Annexe 3, Document 16, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°355, 24 mars 1955, p. 17.

¹⁰³ MICHAUD Emmanuelle, *op. cit.*, 1997, p. 51.

des expositions à la Galerie d'Orsay se rapprochent des quinze sections traités lors de l'*Exposition mondiale de Lucerne* (1952), nous retrouvons par exemple la photographie couleur, les plantes et les animaux, la photographie et le théâtre, les sciences, etc.

Les années 1950 marquent, de manière plus générale, une montée en puissance des initiatives en matière d'exposition photographique. L'impulsion est donnée par le MoMA, en 1952 ce musée américain consacre l'œuvre de cinq photographes français, Brassai (1899-1984), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Robert Doisneau (1912-1994), Willy Ronis (1910-2009) et Izis (1911-1980)¹⁰⁴. En 1955 l'institution New-Yorkaise présente *The Family of Man*¹⁰⁵; exposition marquant un tournant dans l'histoire institutionnelle du médium photographique, elle voyage à Paris en 1956.

En France l'année 1955 est marquée par deux expositions majeures. D'un côté l'œuvre du photographe Henri-Cartier Bresson est consacrée au Pavillon Marsan du Musée des Arts Décoratifs¹⁰⁶ ; de l'autre la Bibliothèque nationale propose *Un siècle de vision nouvelle*, exposition organisée en concomitance avec la « Biennale de la Photo et du Cinéma¹⁰⁷ » explorant les rapports entre peinture et photographie.

Certainement encouragés et inspirés par ces initiatives les Gens d'Images promeuvent la pratique artistique des photographes exposés à la Galerie d'Orsay en s'écartant du modèle des photo-clubs. La succession des expositions et des événements organisés par l'association entre 1955 et le début de 1956 consolide durablement son rôle en tant qu'organisme dynamique, qui promeut activement l'approche artistique de la photographie au sein du champ photographique.

Au mois de juillet 1956 le comité directeur des Gens d'Images dresse un premier bilan de l'activité¹⁰⁸. Deux points critiques sont soulevés : d'un côté les difficultés économiques causées par

¹⁰⁴ L'exposition *Five French Photographers* est organisée par Edward Steichen, directeur du département de photographie du musée. Elle se tient dans la Galerie de l'Auditorium du 18 décembre 1951 au 24 février 1952. On expose environ 200 photographies.

¹⁰⁵ L'exposition est organisée par Edward Steichen, directeur du département de photographie du musée. L'exposition marque le 25ème anniversaire de la création du MoMA, elle se présente comme la plus ambitieuse initiative d'exposition photographique portée par un musée.

¹⁰⁶ L'exposition *Henri Cartier-Bresson : Photographies 1930-1955* se déroule du 26 octobre au 30 novembre 1955 au Pavillon Marsan. Elle connaît un succès international en voyageant en Allemagne et Italie (1956) ; en Angleterre, Japon et à San Francisco (1957) ; à la Gallery IBM de New York (1960). Source : <https://www.henricartierbresson.org/hcb/expographie/>

¹⁰⁷ La Bibliothèque nationale contribue avec cette exposition à la « Biennale de la Photo et du Cinéma » et aux « Rencontres internationales d'études du rôle de l'Image dans la civilisation contemporaine ». L'exposition a lieu dans la Galerie Mansart et est organisée par Jean Adhémar.

Pour plus d'informations, voir : FONT-RÉAULX Dominique de, « Les audaces d'une position française. L'exposition "Un siècle de vision nouvelle" à la Bibliothèque nationale (1955) », *Études photographiques*, n° 25, mai 2010, p. 70-105.

¹⁰⁸ Annexe 1, Document 11, « L'avenir des "Gens d'Images" », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°4, 1962.

la succession des expositions à la Galerie du Quai d'Orsay et de l'autre l'échec dans la création d'un réseau de professionnels provenant des différents secteurs de l'image. Pour surmonter ces problèmes, les Gens d'Images s'inspirent de l'organisation des Compagnons de Lure et adoptent le même modèle de fonctionnement :

« la nécessité de ce rapprochement, de ces prises de contact entre ceux qui pratiquent des activités parallèles et qui s'ignorent a été démontré dans un autre domaine à l'École de Lurs, lors du congrès de cet été¹⁰⁹ ».

Les Gens d'Images expriment ainsi leur volonté de devenir un réseau de professionnels, pour atteindre cet objectif ils décident avant tout de resserrer les rangs des adhérents. En 1956 l'association des Gens d'Images compte plus de 1000 adhérents¹¹⁰, mais ils organisent une sélection plus stricte leur permettant de limiter la participation aux professionnels de l'image uniquement. Ainsi, au début de l'année 1956 les Gens d'Images ne sont plus qu'une centaine et abandonnent le rôle d'organisateur d'expositions « grand public » afin de se concentrer sur des activités spécifiquement adressées au milieu professionnel. Entre 1956 et 1958 l'association organise des rencontres régulières (mensuelles ou hebdomadaires), et concentre les efforts financiers et logistiques pour la remise du Prix Niépce et Nadar.

Peu après les premières années d'activité fondatrice, le groupe des Gens d'Images organise, en suivant l'exemple des Compagnons de Lure, des rencontres estivales. À partir de 1959 les « Journées Internationales de photo-journalisme » réunissent pendant trois ou quatre jours, entre mai et juin, des professionnels de l'image de renommée internationale, provenant notamment des États-Unis, d'Italie, d'Allemagne, de Suisse, des Pays-Bas, de Belgique, etc¹¹¹. L'objectif de ces rencontres est en accord avec les principes fondateurs des Gens d'Images : « montrer l'importance de l'image dans les moyens de communication de masse » et « faire prendre conscience de leurs responsabilités aux producteurs d'images¹¹² ».

Les deux premiers congrès (1959 et 1960) se tiennent au centre Saint-Exupéry de Boulouris sur invitation de l'association *Peuple et culture*¹¹³. Grâce au développement des liens internationaux, les Gens d'Images sont invités par la maison d'édition Mondadori à tenir leur

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Liste des participants à Porquerolles, Document n° 5, Annexes p. 31-47.

¹¹² Doc. 1 dans les annexes. Statuts de l'association (Document n°.... Annexes p....)

¹¹³ Les Gens d'Images sont en contact avec Mr. Dumazedier fondateur en 1945 du réseau *Peuple et culture* qui vise à rassembler les différentes associations d'éducation populaire.

troisième congrès (1961) à San Pellegrino (Italie). Enfin, à partir de 1962, les Gens d'Images s'installent définitivement à Porquerolles, l'île accueille les congressistes jusqu'en 1975¹¹⁴.

L'esprit festif et amical de ces congrès annuels n'enlève rien au sérieux des thèmes qui y sont abordés puisque, à l'image des rencontres organisées par les Compagnons de Lure, les Gens d'Images souhaitent susciter des débats, développer les connaissances et tisser des liens professionnels. Toutefois, à Porquerolles, les notions graphiques et typographiques abordées à Lurs sont moins étudiées au profit des questions portant sur le journalisme, la photographie, les rapports entre l'image et les médias, l'édition illustrée et l'audiovisuel.

Les échanges lors des « Journées de photo-journalisme » s'inscrivent dans l'esprit visionnaire qui caractérise les Gens d'Images dans les années 1950-1960. Dès 1961 il est question de la place de l'image dans la société et dans les médias. Parmi les intervenants nous retrouvons les premiers spécialistes de la télévision comme Max Egly¹¹⁵ qui présente en 1961 les « Problèmes de la télévision scolaire ». Le nouveau médium télévisé est alors en plein développement, les Gens d'Images débattent sur la nouveauté du direct¹¹⁶ ou bien encore sur le rôle de la télévision dans le développement culturel dans les milieux défavorisés¹¹⁷.

De même, l'utilisation des images photographiques dans la presse et dans les livres connaît un grand développement dans les années immédiatement successives à la Seconde Guerre mondiale. Dans les congrès les Gens d'Images donnent la parole aux professionnels ; directeurs de maisons d'édition, directeurs et rédacteurs en chef des magazines illustrés se confrontent dans des conférences comme « La prospective du livre illustré¹¹⁸ ».

Néanmoins, la photographie occupe une place principale dans les débats. Les photographes invités à participer aux rencontres ont l'opportunité de partager leur pratique¹¹⁹ et leurs interrogations quant à l'évolution et à la définition de leur métier à cette époque¹²⁰. La

¹¹⁴ Annexe 2, Chronologie.

¹¹⁵ Nous avons peu d'informations sur Max Egly, nous savons cependant qu'il travaille au Ministère de l'Education Nationale en tant que Chef Adjoint du Service de Télévision Scolaire.

¹¹⁶ « Débat autour de la télévision », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°5, 1963.

¹¹⁷ SULLEROT Evelyne, « Télévision et développement culturel en milieux ouvrier et paysan », *Journées internationales de Porquerolles*, n°8, 1966, p. 54-61.

¹¹⁸ « La prospective du livre illustré », *Journées internationales de Porquerolles*, n°6, p. 26-39.

¹¹⁹ « L'art de faire des images », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 5, 1963. Le débat se fait entre les photographes Paul Almasy, Michel Serrailier, Janine Niépce, Pierre Belzeaux et Lanfranco Colombo. Les cinq photographes confrontent tour à tour leur manière de « faire des images ».

¹²⁰ « Problèmes de la photographie professionnelle », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°8, 1966 p. 38-43.

photographie est également scrutée sous l'angle de ses techniques¹²¹, ses supports¹²², son esthétique et son statut en tant que médium artistique¹²³. La présence de l'avocat Daniel Bécourt dans le groupe permet également d'aborder les questions juridiques entourant la pratique photographique ; le spécialiste propose des études sur le droit d'auteur¹²⁴ ou bien encore le droit du sujet sur son image¹²⁵.

Les séjours sur l'île de Porquerolles deviennent l'élément essentiel et constitutif de l'activité des Gens d'Images, l'association se caractérise ainsi comme un réseau interprofessionnel des métiers de l'image et promeut la progression de l'intérêt scientifique pour les questions liées à son utilisation. La richesse des débats permettant de faire avancer les connaissances techniques, scientifiques et philosophiques autour de la photographie, rendent nécessaire leur retranscription ; les cahiers des Gens d'Images contenant les actes de ces colloques sont édités dès 1959.

Ainsi, l'action fédératrice des Gens d'Images, structurée autour de la remise des prix, de l'organisation de rencontres et de colloques, vise en dernière instance à promouvoir l'utilisation des images et plus particulièrement la photographie, afin de susciter une réflexion sur le « passage d'une civilisation fondamentalement marquée par le verbe à une civilisation marquée par l'image ¹²⁶ ».

¹²¹ SONTONNAX Paul, « L'avenir de l'image et les problèmes techniques de la photographie », *Journées internationales de Porquerolles*, n°3, 1961.

¹²² « Le papier, support de l'image », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 5, 1963.

¹²³ « La photographie est-elle un art ? », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 6, 1964, p. 13-21.
PLÉCY Albert, « Photographie, art ou langage ? », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 3, 1961.

¹²⁴ « Le droit d'auteur en photographie », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 3, 1961.
« Le problème des droits d'auteurs », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 6, 1964, p. 40-53.

¹²⁵ « Le "bon droit" de l'image », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 7, 1965, p. 50-51.
BÉCOURT Daniel, « Le droit du sujet sur son image », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 8, 1966, p. 82-83.
BÉCOURT Daniel, « Existe-t-il encore un droit de la personne sur son image ? », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 10, 1968, p. 64-65.

¹²⁶ PLÉCY Albert, *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Marabout Université, 1975, p.35.

2) Tisser des liens avec l'institution

L'analyse des premières activités des Gens d'Images révèle que l'action du groupe s'inscrit dans le milieu photographique de l'après-guerre, organisé autour d'un réseau inter-associatif. Parallèlement à ce réseau, la Bibliothèque nationale, institution pionnière, joue un rôle significatif. La place exceptionnelle du cabinet des Estampes en cette période favorise le rapprochement entre les Gens d'Images et l'institution qui survient dès 1955. Les conservateurs Jean Vallery-Radot (1890-1971) et Jean Adhémar (1908-1987) participent en qualité de membres des jurys aux délibérations du Prix Niépce et Nadar. La collaboration entre les Gens d'Images et le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale se poursuit tout au long de l'histoire de l'association. Aujourd'hui, la Bibliothèque nationale accueille les délibérations du jury et les proclamations des prix, conserve les livres candidats au Prix Nadar et organise chaque année les expositions des œuvres des lauréats. D'où l'importance d'étudier les liens qui unissent la Bibliothèque nationale et les Gens d'Images dès 1955 dans un combat commun pour la reconnaissance institutionnelle de la photographie.

Albert Plécy, conscient de l'importance du rôle institutionnel de la Bibliothèque nationale, collabore ainsi très vite avec l'institution avant même la création des Gens d'Image. En 1953 il accepte de déposer systématiquement au Cabinet des Estampes les épreuves sélectionnées dans les différents concours photographiques qu'il organise pour les lecteurs du *Salon permanent de la photo*¹²⁷. Dans sa chronique, il n'hésite pas à promouvoir l'action des conservateurs ; lors de l'acquisition de la collection Georges Siroton, Plécy rédige un article dans lequel est rappelé aux lecteurs le dramatique départ pour les Etats-Unis de la collection de Gabriel Cromer¹²⁸. Plécy se réjouit et salue l'action de l'institution visant à empêcher la dispersion du patrimoine photographique français et à mettre en avant la valeur historique du médium photographique.

L'histoire du rôle précurseur de la Bibliothèque nationale en matière d'institutionnalisation du médium photographique en France à partir des années 1930 est très bien documenté par la thèse de Véronique Figini-Véron¹²⁹. La chercheuse met en lumière les acteurs qui, au sein du Cabinet des Estampes, face à l'arrivée massive des photographies dans l'entre-deux-guerres, œuvrent à la

¹²⁷ Annexes 3, Document 18, PLÉCY Albert, « Salon permanent de la photographie », *Point de Vue Images du Monde*, 24 décembre 1953, p. 22.

¹²⁸ Annexes 3, Document 19, PLÉCY Albert, « 73.000 photos rentrent à la Bibliothèque Nationale », *Point de Vue Images du Monde*, Spécial Biennale de la Photo, 12 mai 1955, p. 18.

¹²⁹ FIGINI-VÉRON Véronique, « L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. France, Seconde moitié du XXe siècle », th. doct. histoire, F. Denoyelle (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

réforme de l'institution pour procéder à l'élévation du statut de la photographie considérée jusqu'alors comme un simple document.

De cette étude ressortent trois figures principales : les conservateurs Jean Laran (1876-1948), Jean Prinnet (1912-1991) et Jean Adhémar (1908-1987)¹³⁰. Au sein du Cabinet des Estampes ils agissent en faveur de la reconnaissance institutionnelle de la photographie ; entre 1939 et 1968 leur action permet d'élever la photographie au statut d'œuvre. Les trois défenseurs du médium photographique mettent en place une classification par auteurs et enrichissent considérablement les collections en utilisant les armes du dépôt légal, du don et de l'acquisition¹³¹. Figini-Véron met en évidence comment ce mode de fonctionnement oblige les conservateurs à entretenir des relations proches avec les déposants ou les donateurs tels que les collectionneurs, les agences de presse et les photographes. Le conservateur Jean Adhémar par exemple, tisse des liens « particulièrement amicaux » avec les collectionneurs André Jammes (1927-) et Jean-Alphonse Keim (1904-1972)¹³². Ces deux figures sont également proches des Gens d'Images ; Keim participe au jury du Prix Nadar entre 1965 et 1975 et André Jammes rejoint le groupe dans les années 1980 sous la présidence de Paul Jay.

Jean Adhémar, chargé des collections photographiques à partir de 1955, devient l'interlocuteur principal du groupe ; véritable « homme d'images¹³³ » il questionne la place des photographies aux côtés des autres arts visuels comme le dessin, la peinture et la gravure. Le conservateur participe chaque année entre 1955 et 1975 aux délibérations du Prix Nadar, il est également présent dès 1959 aux congrès annuels où il prend part aux débats en représentant l'institution. À Porquerolles en 1962 Adhémar propose aux Gens d'Images de bénéficier d'une « salle de réunion à la Bibliothèque nationale afin que les membres puissent se réunir et préparer [les] réunions d'été¹³⁴ ». La proposition est étudiée mais finalement pas retenue, néanmoins les Gens d'Images acceptent l'idée d'exposer chaque année les œuvres du lauréat du Prix Niépce dans les locaux de la bibliothèque¹³⁵.

¹³⁰ *Ibid.* p. 55-57.

Jean Laran dirige le Cabinet des Estampes de 1939 à 1942 ; de 1940 à 1944 il est administrateur par intérim de la Bibliothèque nationale.

Jean Prinnet s'occupe de la collection photographique du Cabinet des Estampes de 1939 à 1954

Jean Adhémar dirige le Cabinet des Estampes de 1961 à 1977.

¹³¹ *Ibid.*, p. 64.

¹³² *Ibid.*, p. 153.

¹³³ *Ibid.* p. 61.

¹³⁴ Annexe 1, Document 12, Les propositions de Adhémar « vendredi 25 » et « samedi 26 mai » , *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°4, 1962.

¹³⁵ Même si dans les années cet accord n'a pas toujours été respecté, nous constatons que de nos jours cette tradition se perpétue.

Jean Adhémar maintient des liens étroits avec les groupes de photographes et les spécialistes proches des Gens d'Images, ce qui aboutit en 1964 à la création de la revue de photographie *Terre d'images*¹³⁶, dont il devient rédacteur en chef. Le point de vue du conservateur s'exprime dans cette revue conçue pour proposer une réflexion sur la photographie considérée comme « le principal moyen d'expression et d'investigation des temps modernes¹³⁷ ». Dans le comité de rédaction dirigé par Adhémar nous retrouvons André Jammes, Jean Keim, Albert Plécy mais aussi Roger Doloy, Robert Ranc et Jean Fage¹³⁸. La revue rassemble ainsi les différents acteurs constituant le réseau inter-associatif dont les Gens d'Images font partie, elle témoigne de l'insertion de l'institution dans ce réseau, et est une marque de l'intérêt que la Bibliothèque nationale porte au médium photographique.

Jean Adhémar se sert de la structure inter-associative pour entrer en contact direct avec les photographes et les agences de presse. Le budget dont il dispose pour l'achat des photographies étant limité, l'enrichissement des collections passe plutôt par le dépôt légal et les dons ; d'où l'intérêt pour le conservateur de fréquenter les cercles de sociabilité communs aux créateurs d'images. Le résultat de ce travail de terrain ne se fait pas attendre ; entre 1960 et 1962 le photojournalisme d'auteur entre à la Bibliothèque nationale avec des dons généreux de la part de Janine Niépce, Robert Doisneau, Brassai, Sabine Weiss, Paul Almasy, etc¹³⁹. Nous soulignons entre autres que tous ces photographes sont membres des Gens d'Images.

Enfin il est important de mentionner que les conservateurs du Cabinet des Estampes collaborent également avec une autre institution pionnière, la Documentation française. Celle-ci se définit comme « centre national de documentation politique, administrative, économique et sociale¹⁴⁰ ». Rattachée au service du Premier ministre, la Documentation française s'occupe de la coordination interministérielle des éditions, des recherches et des études qui lui sont confiées par le gouvernement. Pour assurer l'illustration des publications qu'elle édite, l'institution se dote d'une photothèque dès 1945 et c'est dans ce cadre qu'elle collabore avec le cabinet des Estampes. En 1949 la Documentation française édite le *Répertoire des collections françaises de documents photographiques* sous la direction du conservateur Jean Prinnet. Le *Répertoire* est édité huit fois

¹³⁶ Cette publication éphémère est fondée en 1964 comme revue bimestrielle et s'éteint en 1966 devenant journal mensuel.

¹³⁷ Annexe 3, Document 20, N. s. [Jean Adhémar], « Édito », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°1, 1964, p. 4-6.

¹³⁸ Jean Fage (1905-1991) est le président et fondateur du Photo-Club du Val de Bièvre. En 1964 il crée le Musée français de la photographie à Bièvres.

¹³⁹ FIGINI-VÉRON Véronique, *op.cit.*, p.96.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 116.

entre 1949 et 1999 ; la première édition se compose de 219 notices contenant les renseignements récoltés par la Bibliothèque nationale sur les collections photographiques publiques ou privées en France. Guy Knoché (1924-1980) (fig. 4) , secrétaire général des Gens d'Images depuis les débuts, fait toute sa carrière à la Documentation française ; en 1945 il participe à la création du service photographique et successivement en 1968 il devient responsable de la coordination interministérielle des éditions.

Grâce aux liens entre Albert Plécy et les fonctionnaires Guy Knoché et Jean Adhémar, les Gens d'Images parviennent à établir des relations significatives avec les rares institutions qui, à cette époque, s'interrogent sur la nature de la photographie, sa classification et sa diffusion, contribuant ainsi à préparer son acceptation institutionnelle dans les années 1970.

L'analyse des motivations qui conduisent les fondateurs à créer cette association nous permet de mieux appréhender le rôle des des Gens d'Images en tant que *témoins* des évolutions de la société française dans les années 1950-1960, marquée par l'émergence d'une nouvelle « civilisation de l'image ». Cette première partie éclaire la position des Gens d'Images en tant qu'*acteurs* au sein du champ photographique français. Les actions fédératrices qu'ils mettent en place, les Prix Niépce et Nadar et les relations privilégiés qu'ils entretiennent avec les rares institutions qui s'interrogent sur la valeur artistique de la photographie, leur confèrent un rôle de pionniers dans la lutte pour la reconnaissance institutionnelle du médium photographique.

II. Les Gens d'Images face à l'institutionnalisation de la photographie 1969-1977

Les événements de mai et juin 1968 agissent comme une rupture sociale et politique dans l'histoire française. Cette date influence de manière considérable l'avenir du champ artistique et culturel.

En ce qui concerne l'histoire de la photographie, les années immédiatement successives à Mai 68 marquent le moment de la reconnaissance institutionnelle du médium en France qui arrive en retard par rapport aux États-Unis. Outre-Atlantique la photographie entre dans les musées dès 1940 avec l'ouverture du département de photographie au MoMA, le moment institutionnel se poursuit en 1949 avec la création de la George Eastman House.

La période qui débute en 1970 est considérée par les historiens de la photographie française comme le moment institutionnel du médium¹⁴¹. La création en 1970 des Rencontres d'Arles est marquante, c'est en effet à partir de ces années que la photographie française se dote progressivement des structures nécessaires pour que sa valeur artistique soit reconnue. Aux côtés des nouvelles organisations de photo-reporters qui se regroupent pour défendre les droits des photographes auteurs¹⁴², naissent les premières galeries entièrement destinées à la photographie¹⁴³, ce qui favorise le développement progressif d'un discours critique et théorique propre au médium.

L'arrivée de Michel Guy (1927-1990) aux Affaires culturelles en 1974 détermine le début des politiques d'État en faveur du médium¹⁴⁴. Sa visite du Centre international de la photographie (ICP) à New York marque le point de départ de son intérêt pour la photographie. En 1976 apparaît la première ligne budgétaire ministérielle spécifiquement destinée à la photographie, elle accompagne le nouveau Service de la photographie au Ministère de la Culture dont la mission principale est la création de la Fondation nationale de la photographie à Lyon (qui ouvre ses portes en 1978). Dans les années 1970 la photographie fait son entrée dans les musées français ; en 1972 le Musée de la photographie Nicéphore Niépce est créé à Chalon-sur-Saône et Paul Jay (1935-) en devient le premier conservateur.

¹⁴¹ Voir notamment les travaux de Michel Poivert, Gaëlle Morel et Léo Martinez auxquels nous faisons référence en introduction.

¹⁴² MOREL Gaëlle, « Chapitre premier. La rencontre du reportage et de l'institution (1970-1981) », *op.cit.*, 2006, p. 17-37.

Gaëlle Morel considère le mieux des années 1970 comme « une sorte d'âge d'or pour les agences » en France. Nous rappelons que l'agence Gamma est créée en 1967, Sipa en 1969, Viva en 1972, Sygma en 1973.

¹⁴³ En 1970 Pierre de Fenoÿl (directeur de l'agence Vu, créée par les éditions Suisses : Rencontre) avec Charles-Henri Favrod ouvrent la Galerie Rencontre, première galerie parisienne uniquement destinée à la photographie. L'année 1975 est décisive : en juin Agathe Gaillard ouvre sa galerie ; en janvier Virginia Zabriskie ouvre la galerie New-Yorkaise ; en février La remise du Parc est ouverte par Samia Saouma et William Burke ; Paviot et Bouchard ouvrent la galerie Octant (photographie ancienne) ; toujours la même année voit le jour la galerie Galerie Contrejour de Claude Nori.

¹⁴⁴ Michel Guy (1927-1990) assure les fonctions de Secrétaire d'Etat à la Culture de juin 1974 à août 1976 sous la Présidence de Valéry Giscard d'Estaing et Ministère de Jacques Chirac.

D'un autre côté, la Bibliothèque nationale poursuit son œuvre en faveur du médium photographique. Le conservateur Jean-Claude Lemagny (1931-1923)¹⁴⁵, qui s'occupe à partir de 1968 de la collection photographique du Cabinet des Estampes, met en place une stratégie d'enrichissement des collections dans les années 1970 fondée non seulement sur l'héritage de ses prédécesseurs, mais également sur le modèle des musées américains et sur celui des collectionneurs privés. De plus, Lemagny engage un véritable processus de valorisation du médium au sein de l'institution en ouvrant dès 1971 une galerie d'exposition entièrement dédiée à la photographie¹⁴⁶.

Les différents acteurs et les mécanismes de ce « processus institutionnel » sont amplement étudiés par les historiens de la photographie¹⁴⁷ ; il s'agira en ce qui nous concerne d'interroger la place des Gens d'Images face aux évolutions du statut de la photographie qui s'opère en cette période.

Comme nous l'avons vu précédemment, les Gens d'Images font partie des précurseurs du moment institutionnel qui survient dans les années 1970, c'est pourquoi il est légitime de croire que l'association se place aux premiers rangs pour observer et prendre part aux changements en cours dans le milieu de la photographie française. Toutefois, entre 1968 et 1975 l'association semble s'écarter progressivement du champ photographique, non seulement car elle développe un intérêt plus important pour le médium audiovisuel que pour la photographie, mais surtout car tous les projets visant à sa pérennisation échouent, contribuant finalement à raviver les tiraillements internes entre désir de professionnalisation et maintien de la structure associative fondée sur le bénévolat.

Les Gens d'Images vivent à distance les événements de Mai 68 ; du 16 au 18 mai le groupe se réunit sur l'île de Porquerolles où il reste bloqué plusieurs jours après cette date à cause du mouvement social qui secoue la France. Alors même que la couverture médiatique des événements « mobilise des générations de photo-reporters¹⁴⁸ » dans toute la France, les congressistes sont quant à eux éloignés de l'actualité brûlante qu'ils écoutent à la radio. Pouvons-nous analyser cette

¹⁴⁵ Jean-Claude Lemagny (1931-1923) est Conservateur chargé des collections de photographies contemporaines par auteurs au Cabinet des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de 1968 à 1996, Lemagny enrichit les collections avec plus de 100 000 œuvres de plus de 30 000 auteurs provenant du monde entier.

¹⁴⁶ Pour plus d'informations sur le rôle de Jean-Claude Lemagny voir : FIGINI-VÉRON Véronique, « L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. France, Seconde moitié du XXe siècle », th. doct.: histoire, F. Denoyelle (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013.

MICHAUD Emmanuelle, « L' "Éloge de l'ombre" : étude de la place que Jean-Claude Lemagny a accordé à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque Nationale », mémoire : DEA histoire de l'art, Philippe Dagen (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1999.

¹⁴⁷ Nous faisons ici référence aux études présentées dans notre introduction.

¹⁴⁸ *Métamorphose. La photographie en France 1968-1989*, [cat. exp. Pavillon Populaire, Montpellier, 29 octobre 2022 - 15 janvier 2023] Michel Poivert (dir.), Anna Grumbach (dir.), Ville de Montpellier direction de la Culture et du Patrimoine, éditions Hazan, Vanves, 2022

distance physique (et peut-être intellectuelle) des Gens d'Images comme le premier indice d'un écart qui se creuse entre le groupe et les évolutions du statut de la photographie au sein de la société française en cette période ? Est-il encore possible de considérer les Gens d'Images comme *témoins* et *acteurs* des évolutions dans le champ photographique ?

A. L'héritage de mai 1968

1) Face à l'évolution du statut des images : une ouverture parisienne pour le « plus grand nombre »

Dès 1969 les Gens d'Images dressent un bilan d'activité pour définir les nouvelles actions à entreprendre¹⁴⁹. En ce sens, l'association semble être sensible aux revendications sociales et culturelles du mouvement de Mai 68. En 1969 et 1970 les Gens d'Images renoncent aux congrès annuels sur l'île de Porquerolles au profit de l'organisation d'événements centrés sur la projection audiovisuelle qui se déroulent en région parisienne. Albert Pécy justifie ce choix car il considère premièrement que « parler d'images sans en montrer n'était pas encore assez efficace » et deuxièmement car il souhaite « faire prendre conscience au plus grand nombre des possibilités de l'image dans tous les domaines »¹⁵⁰. Le président-fondateur oriente de cette manière l'activité de l'association vers la *diffusion* de l'image auprès d'un large public et renonce ainsi pendant quelques temps à la réflexion théorique et professionnelle développée lors des congrès réservés à un cercle restreint de spécialistes de l'image.

L'ouverture du groupe va à l'encontre des décisions prises en 1956 lorsque les Gens d'Images choisissent d'abandonner tout projet d'exposition ou d'événement public pour former un cercle restreint de professionnels. De fait, les manifestations publiques organisées par les Gens d'Images après 1968 témoignent d'une évolution majeure dans le modèle de fonctionnement de l'association. Pour autant, cette ouverture est relative car les congrès annuels reprennent leur cours dès 1971. De plus, pour justifier le changement de cap dans les années 1969-1970, les Gens d'Images ne se réfèrent pas de manière explicite aux événements de Mai 68 ; nous supposons donc que l'ouverture de l'association à la diffusion auprès du plus grand nombre se justifie par l'adhésion (relative) des Gens d'Images à un esprit global d'élargissement et de partage de la culture survenu après Mai 68 comme conséquence des révoltes sociales. Mais plus encore, la nature des manifestations publiques

¹⁴⁹ Annexe 1, Document 13, PLÉCY, Albert, « Pourquoi les 24 h de l'image ? », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°11, 1969 p.7-17.

¹⁵⁰ *Ibid.*

organisées par les Gens d'Images entre 1968 et 1970 semble plutôt indiquer que l'intérêt de l'association ne se porte pas tant sur la prise de conscience de l'évolution du statut de la photographie au sein de la société française, mais plutôt sur les progrès techniques des l'images. Effectivement, l'association développe, au travers des événements qu'elle organise en cette période, une attention particulière pour le médium audiovisuel.

En effet, la présence de professionnels de l'industrie photographique, radiophonique, cinématographique et audiovisuelle au sein des Gens d'Images contribue au développement de la curiosité pour les nouvelles technologies et les moyens de diffusion de l'image au sein du groupe. Cet intérêt pousse les Gens d'Images à organiser dès 1967 la première *Nuit de l'image*¹⁵¹, épisode précurseur qui annonce les événements des années 1969 et 1970.

La nuit du 7 décembre 1967 les Gens d'Images orchestrent un spectacle unique en son genre. Depuis le toit d'un bateau-mouche, ils projettent des images sur écran géant installé sur les quais du Pont de l'Alma (fig. 5). Un large choix de séquences de films photographiques, extraits publicitaires, films d'animation ou scientifiques est présenté grâce à ce dispositif. Sur la Seine un deuxième bateau-mouche accueille le public avec un buffet et 6 Carrousels Kodak projetant en boucle 480 diapositives.

L'événement inédit remporte un franc succès avec plus de 500 participants inscrits suite à l'envoi de 200 cartons d'invitation. Entièrement financée par les frais de participation demandés aux invités, la réussite du spectacle est assurée uniquement avec l'aide technique et humaine apportée bénévolement aux Gens d'Images. L'organisation d'un tel exploit est possible grâce aux amitiés que Plécy et son association entretiennent avec les professionnels de l'industrie de l'image (sans oublier les liens amicaux avec Jean Bruel (1917-2003), directeur des Bateaux-Mouches). Par ailleurs, les Carrousels Kodak sont gracieusement mis à disposition par Michel Duc, responsable des relations publiques chez Kodak-Pathé. Il est également important de noter la contribution significative des membres des Gens d'Images, qui assurent la coordination technique et la programmation de l'événement ; nous citons notamment, le rôle de Geneviève Dieuzeide, responsable de la projection des diapositives depuis le toit de *La Galiote*. *La Nuit de l'image* est par conséquent une démonstration concrète de la richesse des liens interprofessionnels construits lors des douze premières années d'activité de l'association.

Ce premier épisode témoigne de l'intérêt naissant pour l'audiovisuel au sein de l'association et plus particulièrement chez Albert Plécy qui exprime dès 1967 une grande fascination pour les

¹⁵¹ Annexe 3, Document 14, « La Nuit de l'image », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°11, 1969.

Annexe 3, Document 15, Programme de la Nuit de l'image.

œuvres de l'architecte et scénographe tchécoslovaque Josef Svoboda (1920-2002). Lors du IXe congrès des Gens d'Images en 1967 Plécy fait référence au dispositif créé par l'artiste à l'occasion de l'Exposition universelle de Montréal qui se déroule la même année¹⁵². Svoboda projette des images sur un mur d'écran composé de cubes individuels et mobiles. Toujours dans le cadre de l'exposition de Montréal, Svoboda conçoit un environnement audiovisuel (*Polyvision*) dans lequel l'artiste utilise non seulement la projection mais également la disposition des formes architecturales mobiles et des corps dans l'espace. Si nous n'avons aucune preuve d'un éventuel voyage d'Albert Plécy à Montréal en 1967, nous sommes cependant certains de l'intérêt qu'il porte aux créations de Svoboda et plus généralement aux nouvelles techniques audiovisuelles de diffusion de l'image.

Ainsi, la *Nuit de l'image*, qui arrive à la fin de l'année 1967, marque un tournant dans l'histoire des Gens d'Images. Plécy affirme que cette manifestation « a montré tout ce que l'image projetée pouvait nous apporter et les limites que nous imposait l'éloignement de "notre" île »¹⁵³, déclaration qui laisse poindre les débuts d'une remise en cause des activités ordinaires de l'association tels que les colloques annuels à Porquerolles.

En 1969 les Gens d'Images renoncent à l'île et organisent une deuxième grande manifestation au Théâtre de l'Ouest Parisien, à Boulogne-Billancourt. Le titre, *Les 24h de l'image*, met en avant la durée de l'événement qui se déroule tout au long de la journée du 18 juin 1969 ; en commençant le matin avec des conférences qui se poursuivent dans l'après midi sur le modèle des congrès annuels, les Gens d'Images prolongent l'événement dans la nuit du 18 juin avec des projections de films, c'est la seconde *Nuit de l'image*¹⁵⁴.

Le Théâtre de l'Ouest Parisien dispose de moyens techniques très sophistiqués pour les projections vidéo, il est doté d'écrans multiples et d'espaces pouvant accueillir un public nombreux. Les Gens d'Images établissent un programme ambitieux avec des films d'avant-garde, des films publicitaires, des recherches graphiques et des performances¹⁵⁵. Comme en 1967 le succès de l'événement est assuré par une importante action bénévole, mais contrairement à la première *Nuit de l'image* qui rassemble environ 500 participants, la deuxième s'ouvre à un public plus vaste attirant environ 1 500 spectateurs.

¹⁵²Annexe 1, Document 16, PLÉCY Albert, « De Gutenberg à Montréal », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n° 9, 1967, p. 96-99.

¹⁵³ Annexe 1, Document 17, Lettre d'Albert Plécy en préparation de la deuxième Nuit de l'Image, 25 février 1969.

¹⁵⁴ Annexe 1, Document 18, Programme « Les 24 heures de l'Image », 18 juin 1969.

¹⁵⁵ Ibid.

L'année 1970 est sans doute la plus marquante pour l'activité parisienne des Gens d'Images, deux événements majeurs contribuent à asseoir l'association et plus spécifiquement la personnalité d'Albert Plécy dans le rôle de « promoteur de l'image audiovisuelle » auprès d'un vaste public.

Premièrement, *Bestiaire 2 000*, présentée comme une « tentative de mise en place d'un musée de plein air », la manifestation se déroule le 10 juin 1970 dans la réserve zoologique du Château de Thoiry (Yvelines) et attire environ 3 000 visiteurs ; sur plus de 500 m² d'écrans 45 projecteurs installés dans le parc projettent les photographies animalières de « chasseurs photographes » mises en parallèle avec les « chef-d'œuvres de l'art animalier » tirés des fonds documentaires du Musée de la Chasse de Gien, du Musée de Saint-Germain, de la Maison de la Chasse et de la Nature de Paris, de la Bibliothèque Forney et de la Bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle. Le tout accompagné d'un fond sonore reproduisant le bruit des animaux dans la nature¹⁵⁶. Les Gens d'Images considèrent cet événement – qui reçoit le soutien des institutions et notamment l'appui du ministre de l'Agriculture Jacques Duhamel (1924-1977) – comme symbolisant l'entrée officielle de l'association dans le domaine du spectacle audiovisuel :

« Dans cette opération, les "Gens d'Images" apparaissent, pour la première fois, comme des directeurs artistiques, au bénéfice d'un groupement ami, la Fédération Française des Sociétés de Protection de la Nature. C'est là une voie nouvelle pour les "Gens d'Images" qui prennent position dans le domaine du spectacle audiovisuel¹⁵⁷ ».

Nous soulignons toutefois que la « nouvelle voie » suivie par les Gens d'Images dans ces années est principalement déterminée par l'esprit d'initiative d'Albert Plécy auquel on attribue indiscutablement la paternité intellectuelle des événements. Indirectement, le nouveau rôle de « directeurs artistiques » des Gens d'Images revient plutôt au président qu'au groupe dans son ensemble.

Cela est d'autant plus évident dans le cadre de l'organisation du second événement majeur de l'année 1970, la *Féerie des Tuileries* (juin-octobre 1970). En effet, les réalisateurs de la manifestation font appel à Plécy en tant qu'individu plutôt qu'aux Gens d'Images en tant qu'organisme pour la mise en place de spectacles audiovisuels. La figure de Plécy s'impose comme porte-parole de l'association.

La *Féerie des Tuileries* se déroule tous les soirs du 16 juin à la mi-octobre dans le Jardin des Tuileries. René Bianco en est le réalisateur avec Louis Merlin (1901-1976)¹⁵⁸ qui s'occupe de la

¹⁵⁶ Annexe 1, Document 20, PLÉCY Albert, « Bestiaire 2000 » *Journées internationales de photo-journalisme*, n°12, 1970-1971, p. 6-25.

¹⁵⁷ Annexe 1, Document 21, Lettre du secrétaire général Guy Knoché, programmation d'activités, 28 mai 1970.

¹⁵⁸ Louis Merlin (1901-1976) est un journaliste et publiciste français, à partir de 1945 il travaille pour la Radio-Télévision Luxembourg, dans les années 1953-1954 il lance Télé Monte Carlo et Europe n° 1. Louis Merlin participe dès 1959 aux colloques des Gens d'Images.

mise en œuvre. Tout le jardin est investi par l'événement : le grand bassin octogonal s'anime dans un spectacle d'eau, de lumière, de musique et de pyrotechnie ; le grand podium accueille la programmation musicale de l'O.R.T.F ; les musées de l'Orangerie et du Jeu de Paume ouvrent leurs portes en nocturne pour faire découvrir aux visiteurs les *Nymphéas* de Monet et les peintres Impressionnistes. Albert Plécy et Jean François Noël (1934 -)¹⁵⁹ conçoivent des projections audiovisuelles en plein air dans le jardin, l'une portant sur « La prodigieuse histoire des Tuileries » et l'autre sur « La belle époque des impressionnistes¹⁶⁰ », aidés par le travail du documentariste Jacques Ostier¹⁶¹ (1930-) (fig.6) qui leur fournit les images à projeter en mobilisant les fonds documentaires de la Bibliothèque nationale, du musée Carnavalet et du Jeu de Paume. Parmi les organisateurs nous retrouvons de nombreux membres des Gens d'Images, en premier Louis Merlin qui fait appel à plusieurs organismes et individus venant du monde de la radio, du cinéma et de la télévision. L'événement, qui compte parmi les premiers spectacles audiovisuels dans la ville, reçoit le soutien des plus hautes instances publiques : le ministre des Affaires culturelles, le secrétaire d'État au Tourisme, le secrétaire d'État auprès du Premier Ministre, la Mairie de Paris, etc.

L'ampleur des moyens techniques, humains et institutionnels déployés pour la réalisation de ce spectacle, attisent l'esprit visionnaire d'Albert Plécy qui publie dans le programme le premier texte dédié aux « cathédrales d'images¹⁶² », terme qui exprime l'idée d'un environnement composé d'images projetées à une très grande échelle avec un fond sonore dans lequel le spectateur est plongé intégralement dans une autre dimension, celle de l' « image totale » (également une expression employée par Albert Plécy). La *Féerie des Tuileries* marque, selon Plécy, l'arrivée d'une « ère nouvelle dans l'expression artistique » ; c'est à partir de ce moment que l'idée des « cathédrales d'images » s'ancre dans l'esprit du président des Gens d'Images, elle déterminera l'avenir de l'association. Les années immédiatement successives sont marquées par un foisonnement d'initiatives et de projets impulsés par la créativité d'Albert Plécy qui désormais présente les Gens d'Images comme des « concepteurs de spectacles ». Nous soulignons toutefois

¹⁵⁹ Jean-François Noël (1934 -) est un universitaire et historien. Il a été maître de conférences aux universités de Poitiers, Nantes et Paris IV-Sorbonne. Pour plus d'informations sur ses publications : « Jean-François Noël - notice », *Trivium*, n°14, [En ligne] <http://journals.openedition.org/trivium/4542>.

¹⁶⁰ Annexe 1, Document 22, PLÉCY Albert, « La Féerie des Tuileries » *Journées internationales de photo-journalisme*, n°12, 1970-1971, p. 26-29.

¹⁶¹ Jacques Ostier (1930-) est membre des Gens d'Images depuis leur création et participe activement à son développement. Formé à l'Institut national des industries et des arts graphiques, il commence sa carrière dans l'édition (il travaille pour Flammarion de 1950 à 1952, pour Arthaud de 1952 à 1955 et pour Plon de 1956 à 1957). Il se spécialise dans la documentation et crée en 1966 sa propre société « Documentation Jacques Ostier » parmi ses clients nous soulignons : Encyclopédia Universalis, la Documentation Française, les Presses universitaires de France, les éditions Delpire, Fayard, Laffont, Lidis, Plon.

¹⁶² Annexe 1, Document 23, PLÉCY Albert, « Le Temps des Cathédrales d'Images est-il venu ? », programme Féerie des tuileries, 1970.

qu'une majorité de ces projets n'aboutissent pas, comme par exemple l'idée d'animation estivale de l'Île aux Cygnes.

Finalement, les manifestations publiques programmées entre 1967 et 1970 marquent le tournant audiovisuel de l'association qui s'intéresse aux évolutions techniques en cours dans le monde de l'image mais qui ne prend pas en considération les changements qu'apportent les revendications de Mai 68 dans la place que la photographie occupe auprès de la société française.

L'association semble plutôt concentrée sur un développement interne, elle cherche un nouveau rôle qui puisse pérenniser l'action entreprise dès 1954.

2) Entre utopie et isolement : une nécessaire transformation

En 1971 les congressistes retrouvent Porquerolles pour le XIIe congrès ; après deux ans d'absence sur l'île, les Gens d'Images émettent l'idée de bâtir en ces lieux une structure définitive vouée à pérenniser l'action de l'association.

Ainsi, entre 1972 et 1974 l'association consacre une grande partie des ressources à l'élaboration d'un projet ambitieux : la création sur l'île de Porquerolles d'un centre de documentation, une « banque d'images » sur la représentation du milieu méditerranéen. L'idée est avancée par Albert Plécy en 1972, le président consacre une grande partie du congrès à l'évaluation des conditions nécessaires à la réalisation d'une telle entreprise. Une première ébauche de projet voit le jour en 1973 sous le nom de « Île-Lumière. Centre international de l'image des civilisations méditerranéennes » et consiste en la création d'une fondation des Gens d'Images implantée sur l'île de Porquerolles, plus spécifiquement dans les espaces du Fort de Repentance. L'objectif principal défini par les Gens d'Images serait de « réunir, conserver, diffuser les images témoins des civilisations, de la culture et de l'environnement méditerranéens, et les utiliser à des fins d'études et de créations nouvelles¹⁶³ ». Le projet, très détaillé, spécifie le fonctionnement, les moyens de financement et la structure administrative nécessaires à la création de l'« Île-Lumière ». Ce plan d'action, présenté aux autorités de l'État propriétaires de l'île lors du XIVe congrès des Gens d'Images en 1973, s'avère irréalisable notamment en raison de problèmes techniques liés à l'isolement de l'île et à la rusticité des infrastructures concernées. Toutefois, les Gens d'Images n'abandonnent pas le projet et des nouvelles propositions aux ambitions plus modestes voient le jour dès le mois de juillet 1973¹⁶⁴. Cependant les difficultés que les Gens d'Images affrontent pour définir un projet de pérennisation soulèvent parmi les membres de l'association des questions

¹⁶³ Annexe 1, Document 24, Projet « Île Lumière », 1973.

¹⁶⁴ Annexe 1, Document 25, Réunion du 3 juillet 1973, « Avant-projet relatif à l'Île Lumière »

fondamentales, comme celles exprimées par Constantin Lugovoy (1927-2012)¹⁶⁵ et Henri Dieuzeide (1925-1993)¹⁶⁶ :

« Les "Gens d'Images" ont jusqu'à présent constitué une association amicale réalisant des opérations ponctuelles que les Américains appelleraient "happenings" qu'il s'agisse des rencontres de Porquerolles, de remises de prix, etc. Sont-ils véritablement disposés à passer de ce mode d'existence à quelque chose de différent, c'est-à-dire à une "entreprise" dans tous les sens du terme, impliquant une responsabilité permanente et une action continue susceptible d'engendrer les moyens matériels de son développement ?¹⁶⁷ »

La question éclaire les enjeux qui caractérisent l'activité de la structure entre 1970 et 1975. La nécessité de définir la frontière entre organisation bénévole ou professionnelle ravive le débat apparu pour la première fois en 1956 suite au bilan des d'activités initiales de l'association, ainsi résumé par Guy Knoché :

« L'équipe de volontaires dévoués réunie autour d'Albert Plécy se vit donc obligée de choisir : ou abandonner ses propres activités professionnelles pour devenir une équipe de "permanents", ce qui impliquait une transformation à caractère commercial de l'Association ; ou revenir à ses principes premières¹⁶⁸ ».

Les propos de Lougovoy et Dieuzeide en 1973 démontrent que la question soulevée dès 1956 n'est pas véritablement résolue. Les Gens d'Images, portés par les initiatives du président, peinent à limiter leurs actions au cadre associatif et bénévole ; l'enthousiasme d'Albert Plécy les mène plutôt vers une progressive professionnalisation. Ainsi, au cours de la période 1970-1974 l'association exprime une volonté de pérennisation de ses actions, ce qui entraîne toutefois, une focalisation des débats autour des projets (éphémères) de manifestations ou de fondation sur l'île de Porquerolles au détriment des autres activités. De fait, nous remarquons que les colloques annuels se concentrent plus sur l'analyse des projets des Gens d'Images et que sur les interventions scientifiques, techniques, historiques, etc. liées à l'image.

La presse spécialisée nous éclaire sur le moment critique que traversent les Gens d'Images qui mène finalement à une perte d'influence de l'association dans le nouveau milieu institutionnel de la

¹⁶⁵ Constantin Lougovoy (1927-2012) est un diplomate et expert en communication. Il est membre du Conseil économique et social et travaille ensuite comme conseiller en communication et relations publiques, il est président fondateur du Syndicat national des Professionnels de l'Information et de la Communication, président de l'AFREP et professeur au CELSA.

¹⁶⁶ Henri Dieuzeide (1925-1993) est le fondateur et directeur du service de la Radio télévision scolaire de 1952 à 1967.

¹⁶⁷ Annexe 1, Document 25, Réunion du 3 juillet 1973, « Avant-projet relatif à l'Île Lumière ».

¹⁶⁸ Annexe 1, Document 10, KNOCHÉ Guy, « Brève histoire des "Gens d'Images" », *Journées internationales de Porquerolles*, n°8, 1966, p. 5-8.

photographie française. Entre 1971, date marquant la reprise des colloques des Gens d'Images à Porquerolles, et 1975, date à laquelle les Gens d'Images quittent l'île pour organiser leur premier congrès à Grasse ; la presse spécialisée ne rend généralement pas compte de l'activité des Gens d'Images en dehors de l'annonce des lauréats des Prix Niépce et Nadar. Toutefois entre 1974 et 1975 deux articles paraissent dans *Le Photographe*¹⁶⁹ et un dans *Sonovision*¹⁷⁰, proposant un compte-rendu critique des congrès annuels. Les journalistes Yves Lorelle (*Le Photographe*) et Yves Granger (*Sonovision*) expriment vigoureusement dans leurs textes les difficultés des Gens d'Images à s'insérer dans le nouveau panorama de la photographie en France.

En 1974 Yves Lorelle utilise deux doubles pages dans *Le Photographe* pour traiter du XV^e Congrès des Gens d'Images, le titre de l'article expose d'emblée l'idée développée dans le texte : « Porquerolles 1974. L'homme criblé d'images et un colloque qui doit se transformer¹⁷¹ ». En effet le journaliste souligne le manque « de travail réel [et] de débats en profondeur » qui réduisent les colloques à « des échanges individuels nombreux » et « une occasion de se voir, de s'informer sur "les gens qui font l'image" ». En ce qui concerne le contenu et la teneur des interventions mentionnés dans l'article, le journaliste s'étonne « du retard que prennent les Gens d'Images » dans l'analyse qu'ils proposent sur le médium. Ce qui ressort du compte-rendu de Yves Lorelle est un renfermement de l'association dans un copinage qui la plonge dans une « gentillesse un peu "utopique" [...] où les amitiés semblent définitivement prendre le pas sur l'analyse lucide ». La conclusion de l'article est particulièrement éloquente car le journaliste pointe du doigt la nécessité de « transformer » ces rencontres annuelles afin de devenir « vraiment un "lieu" de communication » qui puisse également intéresser « les jeunes générations » qui semblent être très éloignées de tous ces discours théoriques.

Lors du XVI^e congrès tenu à Grasse en 1975 *Le Photographe* publie un deuxième article de compte-rendu qui confirme la nécessité de changement exprimé l'année précédente ; « il est temps que cette organisation se plie à la discipline adoptée par tous les congrès ou séminaires. Elle y gagnera beaucoup¹⁷² ».

¹⁶⁹ La revue *Le Photographe : organe des photographes professionnels*, est un bimensuel puis mensuel créé en 1910 qui paraît jusqu'en 2009. La revue propose un panorama de l'actualité dans le monde photographique (rencontres, foires, salons, débats, publications, prix, expositions etc.), elle se concentre plus particulièrement sur les évolutions techniques, les nouveautés dans le matériel pour la prise de vue et pour le laboratoire, mais aussi sur l'actualité professionnelle (offres d'emploi) et sur les questions juridiques relatives au monde de la photographie.

¹⁷⁰ *Sonovision*, Paris, Éditions Jacquemart, 1971-2004. Revue traitant principalement des techniques audiovisuelles comme le cinéma, la radio, la télévision et la baladodiffusion.

¹⁷¹ Annexe 3, Document 21, LORELLE Yves, « Porquerolles 1974, L'homme criblé d'images et un colloque qui doit se transformer », *Le Photographe*, 63^e année, n° 1305, 5 octobre 1974, p. 786-789.

¹⁷² Annexe 3, Document 22 : N. s., « Grasse 1975 : un congrès bien rempli », *Le Photographe*, nouvelle série, n°1316, juin-juillet 1975, p.6-7.

La même année le journaliste Yves Granger publie un article critique dans *Sonvision*¹⁷³ et affirme sa déception après avoir assisté pour la première fois à un congrès des Gens d'Images. L'auteur aurait aimé voir des images, des expositions de photographies ou de créations graphiques, des projections, apprendre auprès des professionnels grâce à des exposés concrets, illustrés, originaux. Toutefois il découvre en réalité que « ces amis-là aiment se retrouver, non point tant pour travailler et réfléchir, que pour bavarder agréablement, tout en se projetant des documents très inégaux et disparates ». Le congrès de Grasse apparaît aux yeux du journaliste plutôt « sympathique », pas très sérieux, l'attitude des Gens d'Images semble faire perdre toute crédibilité aux discours que l'on y prononce. La critique de Yves Granger est sévère ; il affirme que « au milieu de ces professionnels et de ces spécialistes, il n'y avait rien d'excitant à apprendre sur l'image ni sur l'audiovisuel » et que « Albert Plécy mène son affaire avec un paternalisme souriant ».

La vision que nous proposent ces rares articles de presse est celle d'une association qui se renferme dans un « certain style “les copains d'abord”¹⁷⁴ » et donc qui perd sa crédibilité dans la compréhension des évolutions traversant le monde de la photographie française en cette période. Les Gens d'Images paraissent éloignés de la jeunesse et renfermés dans leur tiraillement entre le « désir de rester intimiste et [l']envie de se faire connaître du public¹⁷⁵ ». Ainsi, selon les critiques, la seule voie de sortie envisageable pour les Gens d'Images est celle de la réforme du système depuis l'intérieur.

Finalement, malgré les liens très étroits qui unissent les Gens d'Images aux protagonistes du moment institutionnel de la photographie française, l'association semble ne pas suivre les changements qui aboutissent à la reconnaissance institutionnelle du médium dans les années 1970-1980. Les Gens d'Images paraissent avoir perdu leur capacité à être *témoins* de la progression du statut de l'image au sein de la société et semblent développer leurs *actions* uniquement afin d'explorer les avancements techniques de l'image, comme nous le démontrent les spectacles audiovisuels parisiens entre 1967 et 1970. Les échecs des projets destinés à assurer la pérennisation de l'association affaiblissent l'action fédératrice qui était à l'origine des Gens d'Images. Cela explique les critiques et les appels au changement lancés dans la presse spécialisée.

C'est dans ce contexte à la fois de foisonnement d'initiatives, d'échecs et d'enfermement dans un esprit de copinage que les Gens d'Images perdent progressivement leur influence sur le milieu photographique.

¹⁷³ Annexe 3, Document 23 : GRANGER Yves, « Gens d'Images. Une réunion de copains », *Sonovision*, 1975, p. 14-16.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

B. Une intégration difficile dans un nouveau milieu institutionnel et professionnel

1) L'arrivée d'un nouveau modèle : les Rencontres internationales de la photographie d'Arles

Lorsque les Gens d'Images quittent l'île de Porquerolles en 1970 pour programmer des manifestations parisiennes, un autre type de rencontre estivale destinée à la photographie voit le jour dans le Sud de la France. Les Rencontres Internationales de la Photographie (RIP) à Arles, créées en 1970 par le photographe Lucien Clergue (1934-2014), l'écrivain Michel Tournier (1924-2016) et le conservateur du Musée Réattu Jean-Maurice Rouquette (1931-), deviennent très vite le cœur battant de la scène photographique française, certainement l'un des lieux où se joue le moment institutionnel du médium. Initialement intégrées dans le programme du festival de théâtre et d'arts populaires arlésien, l'évènement s'impose en quelques années et fait d'Arles la « capitale internationale de la photographie », selon les termes du critique Michel Nuridsany¹⁷⁶. Nous soulignons cependant que les liens entre les Rencontres et les Gens d'Images sont multiples ; non seulement certains fondateurs du festival sont également des membres de l'association, mais les deux organisations partagent des valeurs et des modes de fonctionnement similaires. Ainsi, nous nous proposons d'analyser, face aux difficultés des Gens d'Images au cours des années 1970, quelles sont les motivations qui déterminent le succès arlésien.

Dans un premier temps, notre démarche vise à identifier les convergences entre le Festival des Rencontres d'Arles et l'association des Gens d'Images. En effet, les RIP s'insèrent dans les traditions déjà consolidées des manifestations estivales organisées régulièrement chaque année dans des lieux caractéristiques du Midi de la France. Ces pratiques, comme nous le constatons, sont introduites par les Compagnons de Lure en 1952 et reprises par les Gens d'Images à partir de 1962. Les Rencontres profitent du charme qui caractérise la ville d'Arles et la région Camarguaise. Les festivaliers sont accueillis chaleureusement par les organisateurs et par les arlésiens, les différents lieux de la ville deviennent des espaces d'échanges et de rencontres, la région et le climat semblent également contribuer au succès du festival. De même, les Gens d'Images aiment à se regrouper sur l'île de Porquerolles où ils sont logés et accueillis dans les locaux du petit hôtel du Mas Du Langoustier, cet environnement représente à leurs yeux « l'oasis d'amitié et de fraternité spontanée

¹⁷⁶ Annexe 3, Document 24, NURIDSANY Michel, « Arles : capitale internationale de la photographie », *Le Figaro*, 23 juillet 1973.

dans une époque impitoyable, souvent désenchantée¹⁷⁷ », l'association apprécie « le climat, le cadre » mais aussi « la discrète efficacité de l'hôtelier¹⁷⁸ ».

Les Gens d'Images partagent avec les fondateurs des Rencontres d'Arles le souci d'œuvrer pour la reconnaissance institutionnelle de la photographie en France. Cette volonté s'exprime clairement dès la première édition du festival quand le 23 juillet 1970, les photographes Lucien Clergue, Denis Brihat, Jean-Philippe Charbonnier, et Jean-Pierre Sudre adressent une lettre au Président de la République Georges Pompidou (1911-1974) en l'informant de la nécessité d'agir face au manque de reconnaissance institutionnelle de la photographie¹⁷⁹. Cet objectif, communément partagé par les deux organisations, établit une continuité entre l'activité des Gens d'Images et celle des du festival. Cet héritage se dévoile de manière plus distincte lorsqu'on étudie les protagonistes des premières Rencontres d'Arles, qui sont tous issus des cercles de sociabilité que nous avons précédemment mentionnés comme faisant partie de l'entourage des Gens d'Images. Parmi les photographes professionnels qui fréquentent l'association et qui participent aux premières éditions du festival nous retrouvons Jean-Claude Gautrand¹⁸⁰ présent à Arles dès 1970. L'année suivante, il présente la cinquième et dernière exposition du groupe *Libre expression*, qui met également en avant les travaux de Jean Dieuzaide (lauréat du Prix Niépce en 1955 et du Prix Nadar en 1961) ainsi que ceux de Roger Doloy (président du groupe des 30x40)¹⁸¹. Les photographes Denis Brihat (lauréat du Prix Niépce en 1957) et Jean-Pierre Sudre (membre du groupe des 30x40) sont également présents à Arles en 1970. Tous ces photographes entretiennent des liens étroits avec les Gens d'Images, étant répertoriés parmi les participants aux congrès de Porquerolles, membres des jurys des prix, et certains, à l'instar de Jean-Claude Gautrand, font partie du comité directeur de l'association.

Parmi les relations communes que partagent les Gens d'Images et les Rencontres d'Arles nous soulignons le lien avec l'écrivain Michel Tournier¹⁸² ; figure centrale car fondateur des Rencontres, il est inséré dans le milieu de la photographie française grâce à sa collaboration avec Albert Plécy entre 1964 et 1968 pour animer la transmission télévisée *Chambre noire*. Emission d'environ 30 minutes diffusée une fois par mois qui donne la parole à un « homme d'images », la discussion est conduite en alternance par Albert Plécy ou Michel Tournier. Cette émission

¹⁷⁷ PLÉCY Albert, *Hommes d'images*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 84.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ DENOYELLE Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie : une histoire française*, Art Book Magazine Editions, Paris, 2019, p. 40.

¹⁸⁰ Pour plus de précisions sur le rôle de Jean-Claude Gautrand au sein de l'association des Gens d'Images, se référer à la première partie de ce travail (sous-partie B. 2.).

¹⁸¹ DENOYELLE Françoise, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁸² Michel Tournier gagne le Prix Goncourt 1970 et possède une maison secondaire à Arles.

pionnière, permet, entre 1968 et 1975, de montrer aux téléspectateurs un grand nombre de photographies sur l'écran télévisé. Ainsi, Michel Tournier reconnaît qu'à travers sa collaboration avec Albert Plécy il gagne « la connaissance professionnelle et amicale des plus grands photographes de l'époque¹⁸³ ». Les deux présentateurs se déplacent à Arles en 1968 pour interviewer Lucien Clergue dans le cadre de la production des émissions *Chambre noire*. C'est ainsi que Clergue rencontre Michel Tournier et fait appel à lui deux ans après pour animer les débats programmés lors des premières Rencontres de la photographie¹⁸⁴.

Une autre figure incontournable pour appréhender le réseau partagé entre les deux organisations est Jean-Maurice Rouquette, conservateur du musée Réattu d'Arles, considéré comme un des acteurs clés des Rencontres et fervent défenseur de la reconnaissance institutionnelle de la photographie. En étroite relation avec Albert Plécy, il participe au VIIe congrès des Gens d'Images (du 10 au 13 mars 1965), lors duquel il présente aux congressistes l'action entreprise avec Lucien Clergue la même année qui aboutit à la création de la section d'art photographique au sein du musée Réattu. Au cours de son intervention lors du congrès, Jean-Maurice Rouquette reconnaît l'impulsion donnée par les Gens d'Images et les invite à une collaboration, exprimant les termes suivants :

« Cette initiative [l'ouverture de la section photographique au musée Réattu] a été prise dans le sillage de vos travaux, en collaboration avec vous. Et, si je suis ici aujourd'hui, c'est encore pour vous demander une nouvelle fois votre accord et votre collaboration. Je crois que nous pourrions collaborer utilement en organisant, par exemple, une exposition rétrospective des Prix Niépce et des Prix Nadar, que nous pourrions présenter ensuite au musée et peut-être même en organisant d'autres manifestations. A l'occasion d'une de vos prochaines sessions, pourriez-vous passer une journée à Arles¹⁸⁵ ».

Le discours de Jean-Maurice Rouquette souligne clairement la filiation entre l'action des Gens d'Images et celle des Rencontres d'Arles. L'association est invitée à collaborer avec les arlésiens cinq ans avant 1970, cependant, si la majorité des membres de Gens d'Images se rendent régulièrement à Arles en tant que visiteurs ou collaborateurs, l'association n'y est jamais représentée et à aucun moment elle ne participe à l'organisation du festival. C'est probablement par inimitié avec certains des fondateurs des Rencontres que Albert Plécy ne visite pas le festival, comme l'affirme Jean-Claude Gautrand interviewé par Emmanuelle Michaud en 1999¹⁸⁶. Dans les années 1970 Plécy est perçu comme une figure controversée dans le milieu de la photographie ; bien qu'il soit considéré comme un acteur incontournable dans les cercles professionnels et qu'il

¹⁸³ Annexe 1, Document 26, TOURNIER Michel, « Hommage à Albert Plécy ».

¹⁸⁴ DENOYELLE Françoise, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁵ Document 27 Annexe p... > « Le Musée de la Photographie d'Arles », *Journées internationales de Porquerolles*, n° 7, 1965, p.33.

¹⁸⁶ MICHAUD Emmanuelle, « Entretien avec Jean-Claude Gautrand », in. *op. cit.*, 1999.

mène une action remarquable en faveur du médium, il semble toutefois « cultiver le désaccord avec tous ceux qui l'entourent, manière de se donner de la consistance¹⁸⁷ ». Les rapports conflictuels d'Albert Plécy avec certains des organisateurs des Rencontres d'Arles, expliquent en partie l'exclusion ultérieure des Gens d'Images de cet événement. Sans entrer dans les détails de ces querelles, il est important de noter que dans les années 1970 le Festival d'Arles continue de connaître un succès croissant, tandis que les Gens d'Images traversent une période critique. Les RIP se constituent en association le 26 novembre 1976 et se détachent du festival de théâtre de la ville. Les organisateurs ont de nouvelles ambitions, ils travaillent non seulement pour améliorer et agrandir le festival mais également pour « mettre en place un centre permanent de recherche et d'étude pour la photographie et pour l'image¹⁸⁸ ». Cette nouvelle aspiration résonne avec les initiatives des Gens d'Images qui projettent de créer sur l'île de Porquerolles un centre de recherche sur l'image.

Quelles sont donc les différences qui expliquent les échecs des Gens d'Images face au succès croissant du festival des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, aujourd'hui considéré comme « le plus grand festival mondial de la photo » avec plus de 140 000 visiteurs par an¹⁸⁹ ? Nous ne prétendons pas apporter une réponse définitive à cette question, il s'agit plutôt de présenter quelques éléments de comparaison nécessaires pour comprendre les évolutions successives au sein de l'association des Gens d'Images.

Premièrement, malgré le partage de certains idéaux et objectifs communs entre les deux organisations, ceux-ci ne sont pas tout à fait identiques. Si les Gens d'Images s'intéressent à un panel très vaste de médiums : audiovisuel, édition, graphisme, dessin, etc. ; les Rencontres se concentrent quant à elles sur la photographie. L'association des Gens d'Images fait de l'éclectisme sa richesse, mais cela présente des inconvénients, notamment du fait que les différentes professions regroupées sous le terme « d'images » se spécialisent au fil du temps et développent leur propre structure professionnelle, institutionnelle et critique, comme c'est le cas pour la photographie. Ainsi, les Gens d'Images perdent progressivement leur rôle, ne pouvant représenter de manière adéquate une seule profession spécifique.

Deuxièmement, lors de leur première année d'activité en 1955, les Gens d'Images explorent l'idée d'exposer des photographies, mais abandonnent cette initiative en 1956 pour se concentrer sur d'autres objectifs tels que le développement de colloques, de rencontres professionnelles et de

¹⁸⁷ BLANC Guillaume, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸⁸ DENOYELLE Françoise, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁹ ROBERT Martine, « Cinquantenaire, les Rencontres d'Arles sont "la" référence mondiale pour la photo », *Les Échos*, 15 juillet 2019, [en ligne], <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/cinquantenaire-les-rencontres-darles-sont-la-reference-mondiale-pour-la-photo-1038102>.

projections. De leur côté, les Rencontres Internationales de la Photographie adoptent une approche harmonieuse en mélangeant différents éléments : elles reprennent l'idée de débats, de rencontres et de projections, et introduisent même un « Prix du livre » en 1971. Cependant, les RIP accordent une importance fondamentale aux expositions, qui se révèlent d'une qualité exceptionnelle dès la première édition en mettant en avant des photographes américains tels que Mili et Weston. L'exposition met ainsi en évidence l'une des différences majeures entre les deux organisations : les Rencontres Internationales de la Photographie se définissent comme un événement public qui utilise l'exposition non seulement pour attirer l'attention institutionnelle en vue de la légitimation artistique de la photographie, mais aussi pour diffuser cet art auprès d'un large public. En revanche, les Gens d'Images choisissent de former un cercle restreint constitué exclusivement de professionnels, dont l'admission est conditionnée au parrainage d'un membre, excluant ainsi tout accès direct. Ce mode de fonctionnement limite l'activité des Gens d'Images, qui non seulement perd en visibilité auprès du public (et donc également auprès des professionnels), mais également auprès des institutions.

Un troisième point de divergence concerne les relations entre les deux organisations et les institutions ainsi que les pouvoirs publics. En effet, bien que les Rencontres Internationales de la Photographie se soient constituées en association six ans après leur création, elles bénéficient très tôt du soutien des pouvoirs publics, notamment de la part de la municipalité d'Arles. Au contraire, Albert Plécy affirme que les « Gens d'Images n'ont jamais reçu la moindre subvention officielle ou privée¹⁹⁰ ». Les premières Rencontres d'Arles, greffées sur le festival de théâtre et supportées par le conservateur du musée Réattu bénéficient en partie des subventions du comité des fêtes et de celles du musée, en 1974 et 1975 cela représente une somme de 45 000 francs¹⁹¹. De plus, les organisateurs peuvent compter sur la mairie d'Arles qui n'hésite pas à mettre à leur disposition des espaces publics et des lieux patrimoniaux. Les Rencontres investissent progressivement le territoire municipal, en établissant leurs expositions dans l'Hôtel de Ville, le musée Réattu et le Museon Arlaten, puis en s'étendant vers d'anciens lieux de culte comme l'église des Frères prêcheurs, le cloître Saint-Trophime, la chapelle de la Charité, l'église Sainte-Anne, et d'autres encore. De plus, les arènes romaines et les cryptoportiques sont également investis. Les lectures de portfolio sont organisées sur la place du forum et dans la cour de l'Arlatan, un hôtel particulier du XVIIe siècle, tandis que les débats et les projections prennent place dans la cour de l'archevêché et dans le théâtre antique. Les Gens d'Images tentent de s'implanter sur l'île de Porquerolles mais celle-ci, dans son

¹⁹⁰ Annexe 3, Document 25, GOUJON Michel, « Rencontres. Albert Plécy », *Informations TG*, n°529, du 23 au 29 novembre 1970, p.17-22.

¹⁹¹ DENOYELLE, *op. cit.*, p. 61.

isolement, ne dispose pas de la même administration, des mêmes services et infrastructures qu'offre la ville d'Arles.

Grâce à son succès initial, le festival se positionne en tant que porte-parole des enjeux de la photographie vis-à-vis du ministère de la culture, qui finit par accorder une oreille attentive à ces demandes de reconnaissance institutionnelle. Michel Guy, nommé secrétaire aux Affaires culturelles le 8 juin 1974 se rend à Arles en 1975 et affirme vouloir répondre à la nécessaire mise en place d'une politique publique en faveur du médium. En novembre 1976 il crée la Fondation nationale pour la photographie qui s'installe à Lyon. En 1979 l'inauguration du festival se déroule en présence du ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat (1935-2011), l'année suivante Jack Lang (1939-) prend la relève¹⁹². Les rapports avec les pouvoirs publics favorisent la constitution en association des Rencontres Internationales de la Photographie, mais celle-ci présente une composition radicalement différente de celle des Gens d'Images. En effet, son conseil d'administration compte 32 membres, comprenant non seulement les fondateurs du festival, mais également des personnalités locales influentes telles que le président de la chambre de commerce et d'industrie d'Arles ; des industriels influents du secteur de la photographie comme Jacques Régent, représentant la société Ilford ; ainsi que onze membres représentant les pouvoirs publics comme la DATAR, le ministère de la Culture, le département, la mairie, etc¹⁹³.

Ainsi, s'explique le succès de l'association arlésienne face aux échecs des Gens d'Images. Malgré les similitudes entre les deux organisations, le manque d'ouverture, de spécialisation et surtout le manque de soutien des pouvoirs publics locaux et nationaux, entravent l'action de l'association. Les projets concernant l'île de Porquerolles ne peuvent se concrétiser car les Gens d'Images ne parviennent pas à résoudre les conflits internes entre le modèle associatif ancien, proche de la structure des photo-clubs des années 1950-1960, et le désir d'évoluer vers une structure professionnelle. De plus, l'association ne peut pas compter sur le soutien de la structure administrative locale, ce qui la maintient à distance des nouveaux dispositifs de l'État en faveur du médium.

Dans le contexte d'émergence des politiques ministérielles en faveur de la culture et de la photographie, l'association semble s'écarter de plus en plus du milieu ; à la fois car elle dirige ses intérêts vers l'audiovisuel et car elle subit l'influence de la personnalité d'Albert Plécy, figure controversée, qui s'affirme en opposition aux autres acteurs. L'absence de connexion entre les deux

¹⁹² Pour plus d'informations sur les premières politiques ministérielles en faveur de la photographie voir : MOREL Gaëlle, « L'action de l'État », in *op.cit.*, 2006.

¹⁹³ DENOYELLE, *op. cit.*, p.75-76.

organisations entrave la visibilité et l'influence des Gens d'Images dans le champ photographique français.

2) Cathédrale d'images : un projet professionnel aux ambitions démesurées

En 1975, Albert Plécy entraîne les Gens d'Images dans l'élaboration d'un nouveau projet ambitieux. Animé par son intérêt pour les avancées de l'audiovisuel, il emploie l'expression « cathédrale d'image » dès 1970 pour décrire la projection de diapositives sur des grands écrans ou sur des murs en relief. Cette idée est réintroduite en 1975 par le président pour baptiser son projet novateur : l'établissement d'un centre de création et d'expérimentation de techniques audiovisuelles au sein des carrières des Baux-de-Provence (fig. 7). Si celui-ci est officiellement annoncé aux 150 membres de l'association le 8 décembre 1975¹⁹⁴, Albert Plécy y travaille avec le comité directeur depuis Février 1975¹⁹⁵. Le président-fondateur découvre au printemps 1974 les carrières abandonnées creusées dans la roche calcaire des Baux-de-Provence au cours du XIXe siècle, aussitôt il imagine ces « grandes parois blanches animées par des projections » et est convaincu d'avoir trouvé le lieu où les Gens d'Images « véritable essaim errant » pourrait « se poser pour œuvrer et rayonner ¹⁹⁶ ».

Quelques-uns des membres se rendent sur place pour évaluer la faisabilité du projet. Parmi eux: Anne Plécy, Raymond A. Durand¹⁹⁷ et Jean-Marie Baufle¹⁹⁸ auxquels se rajoutent Ludovic Segarra¹⁹⁹ et Raymond Thuillier²⁰⁰. Plécy nomme le projet *Cathédrale d'Images* et le titre est déposé en mars 1975 au nom de l'association. À partir de février 1975 Raymond A. Durand (fig. 4) s'occupe « de structurer administrativement et financièrement le projet » et « de créer une société sous le contrôle des Gens d'Images²⁰¹ ». En 1976, les Gens d'Images décident d'abandonner leur congrès annuel afin de consacrer leurs efforts aux démarches administratives et aux travaux d'aménagement en cours dans la carrière. *Cathédrale d'Images* ouvre ses portes au public au mois d'avril 1977 (fig. 8), avec au programme un premier spectacle : *L'univers d'un poète. Hommage à*

¹⁹⁴ Annexe 1, Document 28, PLÉCY Albert, « Projet Cathédrale d'Images », 8 décembre 1975.

¹⁹⁵ Annexe 1, Document 29, PLÉCY Albert, « Circulaire aux Membres du comité directeur », 7 avril 1975.

¹⁹⁶ Annexe 1, Document 28.

¹⁹⁷ Nous avons peu d'informations sur Raymond A. Durand, nous savons qu'il est né à Annonay (Ardèche) le 24 mai 1907, qu'il a été directeur commercial des papeteries du Souche, P.D.G. de la société Europapier. Il se dit « directeur de sociétés ».

¹⁹⁸ Nous avons peu d'informations sur Jean-Marie Baufle (1926-1993), il était Directeur de service de photographie et de cinématographie au Museum National d'Histoire naturelle de Paris.

¹⁹⁹ Ludovic Segarra (1947-2007) originaire de Perpignan, ce réalisateur français est connu pour ses documentaires sur l'art et la culture, ainsi que pour ses films de fiction.

²⁰⁰ Raymond Thuillier (1897-1993) Maire des Baux-de-Provence de 1971 à 1993, village où il ouvre en 1947 (à 48 ans après une carrière dans les assurances à Paris) le restaurant gastronomique « L'Oustau de Baumanière ».

²⁰¹ Annexe 1, Document 29, PLÉCY Albert, « Circulaire aux Membres du comité directeur », 7 avril 1975.

Jean Cocteau²⁰². Cependant, on peut remarquer que les Gens d'Images ne sont pas mentionnés dans le dossier de presse, ce qui indique qu'ils ne sont plus impliqués dans la réalisation du projet²⁰³. *Cathédrale d'Images* se révèle l'ambition d'un seul homme, Albert Plécy. Les Gens d'Images ne peuvent donc pas s'implanter aux Baux-de-Provence en tant que directeurs artistiques des spectacles audiovisuels dans les carrières, ce qui constitue un nouvel échec dans leur tentative de pérennisation. Cette issue infructueuse s'explique principalement par une mauvaise gestion et par l'ambition démesurée du président Albert Plécy.

Lors de l'assemblée générale extraordinaire du 8 juillet 1975, les Gens d'Images constituent en urgence la société à responsabilité limitée (SARL) « Cathédrale d'Images » avec la participation du président et des deux vice-présidents (Raymond A. Durand et Raymond Grosset). Cette démarche est entreprise pour répondre aux exigences juridiques de la mairie des Baux-de-Provence. Bien que cette décision puisse sembler exclure d'emblée les autres membres de l'association, l'article II des statuts précise que :

« Les programmes de ces spectacles [audio-visuels et autres] devront être présentés ou approuvés par l'Association des GENS D'IMAGES, à laquelle sera, en outre, confié en exclusivité, la mission de conseiller et de guider en exclusivité, sur le plan artistique, la Société qui bénéficiera ainsi du label de garantie de cette Association.

Celle-ci aura, en contre-partie la possibilité de procéder, avec tous ses adhérents, à des spectacles d'essais et de constituer un centre de recherches et d'études aux Baux de Provence²⁰⁴. »

Les statuts de la « SARL Cathédrale d'Images » soulignent dès lors le rôle prépondérant de l'association dans la direction et la programmation artistique. De plus, Raymond A. Durand propose la transformation de la société à responsabilité limitée en société à capital variable (SACV), permettant ainsi aux membres des Gens d'Images de souscrire en apportant de nouvelles parts au capital social. Toutefois les correspondances entre Raymond A. Durand et Guy Knoché mettent en évidence les intentions divergentes de Plécy²⁰⁵. Dès le début de l'année 1976, il exerce des pressions pour modifier les statuts et restreindre l'influence des Gens d'Images. De plus, le président reporte continuellement les assemblées générales, empêchant ainsi toute prise de décision. Plécy semble utiliser les Gens d'Images pour réaliser ses propres ambitions ; des conflits éclatent au

²⁰² Le réalisateur Jean Cocteau tourna son dernier film, *Le testament d'Orphée*, dans les carrières des Baux-de-Provence.

²⁰³ Annexe 1, Document 30, Dossier de presse pour l'ouverture de la Cathédrale d'Images, avril 1977.

²⁰⁴ Annexe 1, Document 31, Lettre de Raymond A. DURAND, 26 mai 1976

²⁰⁵ *Ibid.*

sein de l'association, conduisant à la démission de Raymond A. Durand le 1er juin 1976²⁰⁶. Par la suite Plécy demande au comité directeur des Gens d'Images de « suppléer au temps qu'il va maintenant consacrer à *Cathédrale d'Images* et [de] prendre la relève pour glaner des informations et faire preuve d'imagination pour enrichir les programmes²⁰⁷ ». Il décide de poursuivre le projet sans le soutien de l'association, tout en laissant la possibilité à ceux qui le souhaitent de se joindre à lui. Si jusqu'à présent, Plécy, le visionnaire, menait l'association avec enthousiasme et partageait avec les membres toutes ses initiatives pionnières en matière d'image, une rupture survient lors de la création de la *Cathédrale d'Images*, l'ambition du président prend le pas sur les intérêts de l'association.

Les dissensions qui découlent de cette querelle plongent les Gens d'Images dans un état d'incertitude. Dans sa correspondance, Guy Knoché soulève une interrogation fondamentale à l'égard de Plécy : « qui sont les “Gens d'Images”, qu'est-ce que “Cathédrale d'Images” ?²⁰⁸ », la réponse donnée par Knoché nous révèle la part d'influence qu'Albert Plécy exerce sur l'association:

« Sans l'activité de son Président et hors du ronron annuel des Prix Nadar et Niépce, maintenant parfaitement rodés, il n'y a plus de “Gens d'Images”.

[...] Les circonstances ont voulu que ce soient le Président et les deux vices-présidents seuls qui, vu l'urgence de la convention à signer, ont constitué la société “Cathédrale d'Images”, sans même avoir le temps d'alerter les autres membres du comité directeur, encore moins les adhérents de base, malgré les buts proclamés depuis deux ans.

[...] “Cathédrale d'Images” est une idée à toi dont tu as eu la gentillesse et le désintéressement de vouloir faire profiter les membres de l'Association. Mais [...] je vois mal comment les “Gens d'Images” pourraient intervenir, à supposer – ce que je ne crois pas – que quelqu'un en ait l'intention. »

Conscient de cette réalité, le secrétaire général mesure la nécessité de « repenser » et « préciser » les objectifs de l'association pour qu'elle puisse s'affranchir de l'influence et des aspirations, parfois excessives, de son président. Le processus enclenché, les membres du comité directeur proposent de nouvelles activités qui ne tardent pas à se mettre en place. Du 21 au 26 mars 1977 se déroulent les « Entretiens de l'image » au Muséum national d'Histoire naturelle, six jours de conférences organisées par l'association attirent un public nombreux (plus de mille entrées)²⁰⁹.

Alors que les Gens d'Images commencent tout juste à repenser l'organisation de l'association survient soudainement le décès d'Albert Plécy. Le dimanche 1er mai 1977 son corps est retrouvé inerte foudroyé par un coup de fusil de chasse dans la *Cathédrale d'Images* aux Baux-de-Provence.

²⁰⁶ Annexe 1, Document 32, Lettre de démission de Raymond A. DURAND, juin 1976.

²⁰⁷ Annexe 1, Document 32, Compte-rendu du comité directeur, 6 juillet 1976.

²⁰⁸ Annexe 1, Document 33, Lettre de Knoché à Plécy, 30 mai 1976.

²⁰⁹ Annexe 1, Document 34, Compte-rendu des Entretiens de l'Image, 21 - 26 mars 1977.

Cette mort tragique, à la fois mystérieuse et inexplicable, amplifie le moment critique que traversent les Gens d'Images²¹⁰. La disparition brutale du président, collègue et ami, plonge le groupe dans le deuil et l'incompréhension. De plus, Albert Plécy ayant largement façonné l'activité de l'association depuis ses débuts, les Gens d'Images se retrouvent désorientés, privés de l'élan initial qui les animait. Néanmoins, les membres du comité directeur s'emploient à assurer la continuité : Raymond Grosset accepte temporairement d'assumer les fonctions de président, le siège social est déplacé au domicile de Guy Knoché, devenu trésorier, les manifestations programmées pour le reste de l'année sont maintenues et une récolte de documents pour rendre hommage à Albert Plécy s'organise. Suite à cet événement tragique, l'association se voit contrainte de procéder à un renouvellement.

En ce qui concerne *Cathédrale d'Images*, désormais dénuée de tout lien avec l'association, Anne Plécy (fig. 9) décide de poursuivre l'œuvre de son défunt mari. Ainsi, en juillet 1977, elle fonde l'association « Albert Plécy pour la recherche appliquée sur l'image totale » dans le but de continuer à « étudier, développer, promouvoir et diffuser sous toutes ses formes présentes ou à venir la communication par l'image totale dans l'esprit des recherches entreprises par Albert Plécy²¹¹ ». Les spectacles audiovisuels immersifs continuent d'être programmés dans les carrières des Baux-de-Provence et connaissent un succès sans précédent. En 1989 *Cathédrale d'Images* présente le tout premier spectacle immersif avec les œuvres de Vincent Van Gogh qui est devenu depuis un incontournable dans les carrières. Anne Plécy crée le « centre de recherche sur l'image », toujours dans la lignée des initiatives de son mari, où des ateliers pour enfants et des journées d'étude sont programmés pour développer la recherche sur l'Image Totale. L'entreprise initiée par Albert Plécy dans les carrières des Baux-de-Provence devient ainsi une affaire familiale. Après le décès d'Anne Plécy en 2002, *Cathédrale d'Images* est gérée par sa fille, Anne Lofton Cobb Montaldo (1946-2022), et par son petit-fils, Timothée Polad Spadoni (1975-)²¹².

²¹⁰ Annexe 1, Document 35, Lettre du comité directeur, 17 mai 1977.

²¹¹ Annexe 1, Document 36, Association Albert Plécy pour la recherche appliquée sur l'image totale, juillet 1977, Baux-de-Provence.

²¹²La gestion de *Cathédrale d'Images* se déroule avec succès pendant 35 ans. Cependant, en février 2009, la mairie des Baux-de-Provence profite de l'expiration du bail d'occupation des carrières pour lancer un appel d'offres en vue de la gestion du site. Malgré les résistances, *Cathédrale d'Images* est contrainte de quitter les lieux au début de l'année 2010. La société Culturespaces remporte l'appel d'offres et prend en charge la gestion des carrières. Elle continue de développer les spectacles audiovisuels immersifs, mais la cathédrale de Plécy est renommée « Carrières des Lumières » et les nouveaux exploitants s'efforcent de supprimer toute trace de l'inventeur.

Entre 2010 et 2023, Culturespaces étend considérablement le concept de spectacles audiovisuels immersifs en ouvrant les Ateliers des Lumières à Paris, les Bassins des Lumières à Bordeaux, la Fabrique des Lumières à Amsterdam, l'Infinity des Lumières à Dubaï, le Bunker des Lumières et le Théâtre des Lumières en Corée du Sud, ainsi que le Hall des Lumières à New York. En outre, la société gère également le Musée Jacquemart-André.

Cependant, après 23 années de batailles juridiques, la société Cathédrale d'Images remporte enfin une victoire. Le 20 février 2023, la 11e chambre correctionnelle de Paris condamne la société Culturespaces pour « recel de favoritisme » dans l'attribution du marché des Carrières des Lumières. Cette réussite sur le plan juridique est à saluer. Toutefois, il est regrettable de constater le manque de reconnaissance envers l'héritage d'Albert Plécy, pionnier dans la conception de ces spectacles immersifs qui sont désormais une forme de divertissement culturel mondialement diffusée.

Lors de son départ prématuré, Albert Plécy laisse derrière lui un héritage indéniable. Pionnier dans la défense de la « civilisation de l'image » et doté d'un esprit prolifique, il ne cesse de concevoir de nouveaux projets. Son *Salon permanent de la photo* devient une plateforme promotionnelle pour les photographes de l'époque, offrant aujourd'hui un aperçu panoramique de la production de cette période. L'association des Gens d'Images et, par la suite, la *Cathédrale d'Images* figurent parmi ses réussites les plus abouties. Cependant, ce dernier projet est également l'expression de l'ambitieuse personnalité que le président forge en entretenant une opposition constante envers les autres acteurs du domaine, comme le souligne la thèse de Guillaume Blanc²¹³. *Cathédrale d'Images* révèle les faiblesses des Gens d'Images qui peinent à se définir indépendamment de l'action du président et qui subissent les conséquences de sa personnalité controversée dans le champ photographique. Ce projet caractérise également le retard accumulé par l'association face au nouveau modèle d'organisation développé avec l'émergence des Rencontres d'Arles, le groupe se retrouve finalement exclu de l'intérêt ministériel croissant pour le médium photographique.

²¹³ Se référer à la note n°158 p. 39 dans laquelle nous avons précédemment mentionné l'idée développée par l'auteur de la thèse.

III. La place des Gens d'Images à l' « âge d'or de l'État photographique » en France 1977-1985

L'année 1977 marque pour les Gens d'Images le début d'une période sombre de leur histoire en raison du décès du président-fondateur Albert Plécy. En revanche, l'État, cette même année témoigne d'un intérêt croissant envers le médium photographique et les questions qu'il soulève, comme en atteste l'exposition *Dix ans de photojournalisme* organisée en 1977 par la Fondation nationale de la photographie, placée sous la direction de Pierre de Fenoÿl (1945-1987)²¹⁴.

L'expression « âge d'or de l'État photographique » utilisée par l'historien de l'art Michel Poivert²¹⁵, désigne la période s'étendant du début des années 1980 à la fin des années 1990, caractérisée par un foisonnement d'initiatives de l'État et visant à promouvoir et à développer la photographie en tant que médium artistique. Soutenues par le gouvernement, notamment par le ministre de la Culture Jack Lang²¹⁶, ces initiatives définissent « une politique photographique qui conjugue éducation, création et patrimoine²¹⁷ ». En 1982, le Ministère de la culture soutient la création du Centre national de la photographie (CNP) au Palais de Tokyo, ainsi que de l'École nationale supérieure de la photographie (ENSP) à Arles. Par la suite, en 1984, la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) lance une importante commande auprès des photographes. Ces initiatives témoignent de l'engagement du gouvernement à promouvoir la photographie et à encourager son développement à travers des institutions dédiées et des projets concrets. Le CNP et l'ENSP deviennent des acteurs clés de la scène photographique, offrant des espaces de formation, de recherche et d'exposition, tandis que la commande de la DATAR stimule la création artistique et documentaire dans le domaine de la photographie. En cette période, non seulement la photographie entre au musée, mais elle bénéficie de la promotion de l'État qui s'intéresse à la fois aux questions patrimoniales, à la création contemporaine et à la formation artistique et professionnelle des photographes. Le marché se développe également et tisse un important réseau de galeries, experts et critiques²¹⁸.

Cette partie vise à analyser la place des Gens d'Images en ce début de l'« âge d'or de l'État photographique » en France. Est-il encore possible pour l'association de se définir *témoins* et *acteurs* dans le nouveau panorama étatique de la photographie ?

²¹⁴ L'exposition se déroule au musée du Luxembourg du 3 novembre au 4 décembre 1977 dans le cadre du 6e festival d'automne à Paris.

²¹⁵ POIVERT Michel, « La photographie en France : une affaire d'État ? », *Revue de l'Art*, n°175, 2012-1, p. 5-10.

²¹⁶ Jack Lang (1939-) est ministre de la Culture 1981 à 1986 et de 1988 à 1992 sous la présidence de François Mitterrand.

²¹⁷ POIVERT Michel, *op.cit.*, p. 8.

²¹⁸ Parmi les critiques nous pouvons mentionner Jean-François Chevrier, Régis Durand et Dominique Baqué.

A. Face à la crise (1977-1985)

1) Sortir de Paris pour tisser des liens avec l'institution : Guy Knoché (1977-1980)

En même temps que la photographie s'institutionnalise en France, les Gens d'Images tentent de traverser la tempête qui suit le décès d'Albert Plécy. L'année 1978 s'ouvre avec l'élection d'un nouveau président, Guy Knoché²¹⁹. À l'âge de cinquante-trois ans, ce fonctionnaire travaillant depuis 1945 pour la Documentation française a déjà assuré pendant vingt-deux ans le secrétariat de des Gens d'Images. Héritier d'une association morcelée et affaiblie par les conflits liés aux Baux-de-Provence, Guy Knoché est conscient de l'importance de renouveler l'esprit des Gens d'Images. Le président met en place une action moins ambitieuse centrée sur les fondements du fonctionnement associatif et abandonne tout projet extérieur et professionnalisant. Knoché bénéficie du soutien des différents membres de l'association. Il est notamment secondé par Raymond Grosset, vice-président fondateur qui fait le lien avec l'histoire passée des Gens d'Images et s'occupe d'entretenir des relations amicales avec Anne Plécy aux Baux-de-Provence. Monique Cazé, nommée secrétaire générale, est responsable de la communication et des relations avec la presse. Enfin, Geneviève Dieuzeide (fig. 2), qui rejoint les Gens d'Images dès les années 1960 en tant que collègue de Guy Knoché à la Documentation française, est élue vice-présidente et trésorière. Dans la seconde moitié des années 1970 Geneviève Dieuzeide joue un rôle clé dans le milieu de la photographie ; responsable du département Interphotothèque de la Documentation française (créé en 1968), elle recense les photothèques dans les musées, les bibliothèques, les archives, etc. et coordonne leurs activités en formant les fonctionnaires lors de conférences et de journées d'études organisées à Paris et en province. À Arles, Geneviève Dieuzeide établit des liens entre les Rencontres et les représentants des institutions publiques parisiennes et régionales²²⁰. Son arrivée au sein du comité directeur des Gens d'Images enrichit indéniablement les initiatives du groupe et favorise son intégration dans le milieu de la photographie.

Le point de départ de la nouvelle présidence est marqué par l'assemblée générale qui se regroupe les 28 et 29 janvier 1978. Au cours de la réunion les membres redéfinissent les objectifs du fonctionnement interne de l'association et les moyens permettant de garder la cohésion nécessaire à son fonctionnement. Les Gens d'Images élargissent leur programme de rencontres au-delà des congrès annuels. Ils organisent désormais des réunions mensuelles, totalisant neuf rencontres par an. De plus, des ateliers de production collective sont mis en place, permettant aux membres de travailler ensemble sur des projets spécifiques. En parallèle, des bulletins d'information

²¹⁹ Annexe 1, Document 37, Délibérations du comité directeur, 5 janvier 1978.

²²⁰ DENOYELLE Françoise, *op. cit.*, p.31-32.

mensuels sont publiés pour informer les adhérents des dernières actualités et développements de l'association. Ces différentes initiatives contribuent à favoriser les échanges et la collaboration au sein des Gens d'Images.

Le nouveau président souhaite pérenniser l'action de l'association notamment en assurant la continuité des attributions des Prix Niépce et Nadar. Pour la première fois, Guy Knoché interroge la composition du jury des prix, qui n'a pas changé depuis 1955. Il cherche ainsi à favoriser une certaine diversité et une ouverture aux nouvelles perspectives dans la sélection des lauréats. Le président présente au comité directeur une liste de potentiels membres des jurys classés en quatre catégories en fonction de leurs professions : les fournisseurs²²¹, les créateurs²²², les utilisateurs²²³ et finalement les « corps constitués » et divers connaisseurs de l'image²²⁴. Cette proposition suscite de vives réactions au sein du comité directeur, la majorité considérant qu'il est superflu d'élargir le nombre de participants aux jurys, mais approuvant l'idée de modifier les membres chaque année. L'examen de la composition des jurys est significatif car il démontre que le nouveau comité directeur prend progressivement conscience de l'effet néfaste de l'immobilisme dans lequel sont plongés les Gens d'Images. De fait, le manque de renouvellement des autorités qui composent les jurys pourrait déterminer une perte progressive de la valeur des prix eux-mêmes.

Guy Knoché, en sa qualité de fonctionnaire, est conscient de l'importance d'établir l'association dans le réseau des institutions publiques. Avant même la tenue de la première assemblée générale, le 10 janvier 1978, Guy Knoché adresse une lettre à Jacques Chirac, maire de Paris. Dans cette lettre, le président présente l'association et sollicite l'insertion d'un événement organisé par les Gens d'Images dans la programmation de l'animation culturelle de la Ville de Paris pour l'année 1979. Le projet avancé par Knoché consiste en une installation d'un volume gonflable construit par l'architecte Hans Walter Müller sur le forum du Centre Beaubourg dans lequel le public parisien pourrait visionner des projections²²⁵. Au mois de Juin 1978 Knoché entame de longues négociations avec Jean-Luc Monterosso (1947-), Henry Chapier (1931-2019) et Marcel Landowski (1915-1999), fondateurs de l'association Paris Audiovisuel (créée en 1978), afin d'obtenir un accord de la part de la Mairie de Paris pour permettre aux Gens d'Images d'investir des salles de l'Hôtel de Ville et un espace sur l'île Saint-Louis avec des expositions prévues pour

²²¹ Incluant : photographes, graphistes, affichistes, cinéastes, humoristes.

²²² Incluant : photographes, graphistes, affichistes, cinéastes, humoristes

²²³Incluant : publicistes, éditeurs, documentalistes, directeurs artistiques, directeurs de photothèques, professeurs, responsables d'agences, libraires, critiques, journalistes, conservateurs de musées, concepteurs d'expositions, directeurs de galerie.

²²⁴ Incluant : membres d'associations, architectes, universitaires.

²²⁵ Document 38, Annexes p. ... > Lettre de Guy Knoché à Jacques Chirac, 10 janvier 1978

l'année 1979 à l'occasion des 25 ans de l'association et de l'hommage à Albert Plécy²²⁶. Avec cette initiative Guy Knoché cherche à intégrer les Gens d'Images dans le nouveau panorama politique et culturel de la Ville de Paris favorable au développement de la photographie. La toute jeune association Paris Audiovisuel paraît une excellente porte d'entrée ; subventionnée par la municipalité, elle est à l'origine du Mois de la photo en 1980, manifestation biennale qui réunit pendant le mois de novembre les musées, galeries, bibliothèques, mairies, et autres institutions de la capitale pour organiser des expositions photographiques et des événements. Cependant, malgré les efforts considérables déployés par Guy Knoché au cours de l'année 1978, les Gens d'Images n'arrivent pas à se faire une place dans ce nouveau réseau parisien en cours de formation. Cela peut s'expliquer par le fait que l'association Paris Audiovisuel n'est pas encore prête à organiser des événements dès 1979 ou que le projet de Guy Knoché paraît trop ambitieux aux yeux des organisateurs.

Malgré cet insuccès, Guy Knoché cherche d'autres interlocuteurs en se tournant vers la ville de Chalon-sur-Saône qui depuis 1971 bénéficie du dynamisme de la Maison de la culture dirigée par Jean-Jacques Fouché (1940-) et qui abrite depuis 1972 le Musée de la photographie Nicéphore Niépce. Paul Jay (1935-), conservateur du Musée, est membre des Gens d'Images à partir du milieu des années 1970 et dès 1975 il expose chaque année dans les salles du Musée le lauréat du Prix Niépce. En 1978 Paul Jay invite les Gens d'Images à participer à l'organisation des Rencontres Nationales de l'Audiovisuel qui se déroulent à Chalon du 26 au 28 mai sur le thème « De la lanterne magique au mur d'images ». Ces rencontres s'adressent aux professionnels, elles proposent des conférences et des débats destinés à questionner le médium audiovisuel et son utilisation à des fins esthétiques, pédagogiques, publicitaires ou culturels. Les Gens d'Images animent les débats avec Les Compagnons de Lure en présence de représentants du Ministère de l'Éducation, du Centre Pompidou et d'autres professionnels.

Toutefois, si Guy Knoché fait face à l'échec de son initiative à Paris, il est aussi contraint successivement à abandonner l'organisation du congrès franco-québécois des Gens d'Images à Strasbourg²²⁷, mais il trouve à Chalon-sur-Saône un point d'ancrage. Le Musée offre à l'association une base structurelle et institutionnelle importante pour soutenir sa reconstruction.

²²⁶ Document 39, Annexes p. ... >Déjeuner du 28 juin 1978

²²⁷ Avant son décès, Albert Plécy avait organisé le premier congrès franco-québécois qui s'était déroulé (malgré le décès du président-fondateur) du 11 au 15 octobre 1977 en partenariat avec l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Les Gens d'Images s'étaient rendus à Montréal et l'année 1978 aurait dû poursuivre cette collaboration avec un deuxième congrès franco-québécois organisé à Strasbourg qui toutefois n'a jamais vu le jour.

À la suite des Rencontres Nationales de l'Audiovisuel, la Maison de la culture et le Musée Nicéphore Niépce accueillent le XVIII^e congrès des Gens d'Images²²⁸, les liens avec Paul Jay et les acteurs municipaux se renforcent considérablement. Le premier congrès orchestré par Guy Knoché se distingue nettement des rencontres estivales traditionnelles des Gens d'Images. Contrairement aux précédentes occasions où les Gens d'Images aimaient à se retrouver uniquement entre eux dans l'environnement paradisiaque de Porquerolles, ils se voient contraints d'ouvrir leur congrès au public pour la première fois, du fait de leur collaboration avec le Musée et la Maison de la culture. En suite, le profil des invités et des intervenants témoigne d'un renouveau considérable ; contrairement à Albert Plécy qui sollicitait principalement des professionnels des médias (télévision, radio, presse), Guy Knoché privilégie avant tout la participation d'universitaires, de chercheurs, ainsi que d'hommes politiques et de conservateurs. Le congrès s'ouvre avec une intervention d'Abraham Moles (1920-1992), directeur de l'Institut de psychologie sociale de Strasbourg. Dans les années 1970 cet intellectuel a joué un rôle majeur dans la reconnaissance académique des sciences de la communication en France. Sa présence à Chalon confère une autorité scientifique au congrès, un atout prestigieux qui attire également d'autres universitaires et personnalités publiques auprès des Gens d'Images. Parmi les intervenants nous recensons des historiens tels que Pascal Ory (1948-) et Michel Pierre (1946-), mais aussi des critiques et des écrivains comme Guy Gauthier (1930-) et Jean-Paul Gourévitch (1941-), ainsi que des hommes politiques tels que Charles Picqué (1948-) et Joe Daniel (1950-)²²⁹. Le XVIII^e congrès est la démonstration d'une conscience renouvelée des Gens d'Images quant aux évolutions scientifiques et intellectuelles qui traversent le domaine de l'image et de la communication. L'association comprend qu'elle ne peut se limiter à rassembler des « professionnels de l'image » mais elle doit s'ouvrir aux intellectuels, aux institutions et aux pouvoirs publics qui désormais se sont pleinement emparés des questions relatives à son utilisation.

L'année 1979 est dépourvue de congrès car elle est principalement consacrée à la préparation des festivités marquant le 25^{ème} anniversaire de l'association. Initialement prévues à Paris, celles-ci se déroulent finalement à Chalon-sur-Saône en 1980. Les Gens d'Images célèbrent le quart de siècle en organisant l'exposition intitulée *25 ans de Prix Niépce et Nadar*, qui occupe les salles du Musée du 22 février jusqu'à la fin du mois d'avril 1980²³⁰. Les Gens d'Images présentent tous les ouvrages récompensés par le Prix Nadar et exposent, pour chaque lauréat du Prix Niépce, cinq tirages extraits du dossier déposé lors de l'attribution du prix. Le 20 avril 1980, pour clôturer

²²⁸ Celui-ci se déroule du 18 au 21 octobre 1978 et a pour thème : « de l'influence de l'image à l'image sous influence ».

²²⁹ Annexe 1, Document 40, Programme du XVIII^e congrès des Gens d'Images, 18-21 octobre 1978.

²³⁰ Annexe 1, Document 41, Communiqué de presse pour l'exposition 25 ans de Prix Niépce et Nadar, 1er octobre 1979.

l'exposition, les Gens d'Images organisent une soirée de projections sur le thème « 25 ans d'images » dans le cadre des III^e Rencontres Nationales de l'Audiovisuel. Cette occasion permet de retracer l'histoire de l'association et surtout de dresser un bilan de ses contributions à la construction de la « civilisation de l'image ». Cette manifestation représente le point culminant de la présidence de Guy Knoché, marquant ainsi le début d'une période de réflexion pour les Gens d'Images. En définitive, le décès d'Albert Plécy pousse l'association à repenser la structure de son activité afin que les Gens d'Images ne restent pas figés aux objectifs établis dans les années 1950, mais qu'ils puissent évoluer et s'inscrire dans le temps.

En ce début d'« âge d'or de l'État photographique » en France, Guy Knoché tente de redonner une place de *témoins* et *acteurs* aux Gens d'Images. Le président recherche avant tout le soutien des pouvoirs publics qui sont désormais devenus des acteurs incontournables dans le champ photographique. Si l'insertion de l'association dans les nouvelles initiatives de la mairie de Paris est infructueuse, le Musée Nicéphore Niépce constitue de son côté un nouveau point d'ancrage. Il fournit aux Gens d'Images une structure institutionnelle fondamentale pour la pérennisation des prix et des colloques. Avec l'exposition *25 ans de Prix Niépce et Nadar* l'association présente au public et aux institutions la valeur historique de leur *témoignage* qui se construit sur la base d'une *action* continue dans le temps.

Au début de l'année 1980, Guy Knoché annonce son départ pour le Québec, entraînant ainsi sa démission de la présidence de l'association. L'accueil reçu à Chalon-sur-Saône et l'amitié qui lie désormais Paul Jay aux Gens d'Images indique la voie à suivre. Le conservateur est élu président à l'unanimité par le comité directeur en juillet 1980²³¹. Peu après, le 13 septembre 1980, survient le décès de Guy Knoché²³². À peine trois ans après la perte d'Albert Plécy, cette deuxième occurrence inattendue plonge à nouveau les Gens d'Images dans le deuil. La mission de Paul Jay devient alors cruciale pour relever et garantir une fois de plus la stabilité des Gens d'Images.

2) Un conservateur comme président : Paul Jay (1980-1985)

Lors de l'annonce du départ de Guy Knoché, l'ensemble du comité directeur démissionne. Paul Jay (fig.10) se retrouve ainsi seul face à un groupe dissous et divisé par les querelles intestines qui persistent depuis la disparition d'Albert Plécy. Le conservateur du musée Nicéphore Niépce entame un laborieux travail de reconstruction de l'association. Lors de son élection, Paul Jay

²³¹ Annexe 1, Document 42, Lettre de Guy KNOCHÉ, 12 juin 1980.

²³² Annexe 1, Document 43, Lettre de Paul Jay suite au décès de Guy Knoché, 16 septembre 1980.

présente au cours de l'assemblée générale le nouveau comité directeur qu'il a constitué en réunissant d'anciens membres désireux de poursuivre leurs fonctions et de nouveaux membres qu'il a personnellement invités et recrutés. Ce nouveau comité se compose de dix-huit membres au total, ce qui requiert une modification des statuts de l'association qui limitaient auparavant ce nombre à douze²³³. Paul Jay s'entoure d'une équipe nombreuse et hétérogène, permettant ainsi de résoudre les conflits internes qui divisent les membres des Gens d'Images. En intégrant de nouveaux acteurs issus de son entourage châlonnais, Paul Jay redéfinit les objectifs de l'association. Selon lui, les Gens d'Images sont « un lieu où peuvent se rencontrer différentes sortes de personnes qui s'occupent de l'image et de toutes sortes d'images », et il considère essentiel que l'association puisse « être une occasion de définir et de créer un nouveau genre de relations entre Paris et la Province²³⁴ ». Le président exprime en effet une grande préoccupation face aux conflits internes qui entravent l'association, et il souhaite que les Gens d'Images se libèrent d'un certain « parisianisme » qui limite leur développement²³⁵.

La nouvelle équipe dirigée par Paul Jay organise méthodiquement le travail selon une répartition des tâches. Parmi les anciens membres, Raymond Grosset est nommé président d'honneur et trésorier, apportant son soutien à Paul Jay dans la résolution des conflits internes. Jacques Ostier est nommé vice-président et collabore avec Geneviève Dieuzeide et Janine Niépce (fig. 11) pour l'organisation du Prix Niépce. Monique Cazé et Paul Almasy s'occupent des relations avec la presse, tandis que Michel Henry²³⁶ entretient les liens avec la Biennale de la diapositive et de l'image de Troyes.

Le comité directeur voit également l'arrivée de nouveaux membres, tels que l'éditeur Robert Delpire (1926-2017) et le collectionneur et libraire André Jammes (1927-), qui apportent un nouvel élan et un certain prestige aux Gens d'Images. Des personnalités non parisiennes intègrent le comité directeur avec Paul Jay : l'historien et critique de cinéma Bernard Chardère²³⁷ (1930-) et l'universitaire lyonnaise Claire Bélisle²³⁸ (1943-), qui assure le secrétariat général de l'association. Claude Carrez (1938-2020) journaliste et enseignant en communication à l'Université catholique de

²³³ Annexe 1, Document 1, 2, 3, 4, Statuts de l'association des Gens d'Images.

²³⁴ Annexe 1, Document 44, Lettre de Paul Jay aux Gens d'Images, 29 octobre 1980.

²³⁵ Annexe 5, Entretien de Paul Jay avec Rebecca Flore en présence de Marijo Jay et Sylvain Besson, Chalon-sur-Saône, le 5 décembre 2022.

²³⁶ Nous avons peu d'informations sur Michel Henry, nous savons qu'il est enseignant en photographie à l'École des Baux -Arts de Troyes de 1976 à 1987 et qu'il est membre des Gens d'Images de 1978 à 1987.

²³⁷ Bernard Chardère (1930-) fonde deux revues ; *Positif* en 1952 et *Premier Plan* en 1959. À partir de 1963 il est membre du Congrès Indépendant du Cinéma International, en 1978 il devient Délégué général de la Fondation nationale de la Photographie à Lyon et fait partie des fondateurs de l'Institut Lumière en 1982.

²³⁸ Claire Bélisle (1943-) est titulaire d'un doctorat en psychologie cognitive à l'Université Lyon 2, elle fait sa carrière en tant qu'ingénieur de recherche au CNRS en sciences humaines et sociales. Elle diffuse la méthode « Photolangage » consistant en une approche socioculturelle et interactive de la communication de groupe facilitée avec l'utilisation d'images photographiques.

Lyon, contribue au développement des recherches des Gens d'Images sur la pédagogie de l'image. Parmi les personnalités extérieures à Paris qui intègrent le comité directeur nous retrouvons Marc Combier²³⁹ (1951-), qui entretient le lien entre les Gens d'Images et les Compagnons de Lure, associations qu'il fréquente lors de sa formation à l'École Estienne dans les années 1970, puis Marie-Félicie Perez (1938-) et Pierre Vaisse (1938-), historiens de l'art et chercheurs à l'Université Lyon 2, Jean-Jacques Fouché²⁴⁰ (1940-), directeur de la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône et son successeur Jean Lelièvre²⁴¹ (1934-2022). À partir de 1983 rejoint l'équipe du comité directeur le photographe et éditeur marseillais Jean-Marc Zaorski (1952-) et le haut fonctionnaire Bertrand Eveno²⁴² (1944-) (fig. 10) ; ce dernier est élu président à la suite de Paul Jay en 1985. Toutes ces personnalités, étrangères au milieu parisien, contribuent à enrichir et à apporter un esprit de renouvellement au sein du comité directeur. Elles permettent ainsi le développement de nouvelles perspectives et contribuent à dépasser les querelles qui immobilisent les Gens d'Images.

Néanmoins, certains associés ne partagent pas l'esprit de renouveau insufflé par Paul Jay et demeurent profondément attachés à l'œuvre et à la pensée d'Albert Plécy. Ils opposent une forte résistance à la nouvelle présidence du conservateur²⁴³. Ces membres détracteurs marquent leur désaccord en adhèrent à l'association fondée en juillet 1977 par Anne Plécy aux Baux-de-Provence²⁴⁴. Malgré cela, les Gens d'Images s'efforcent de maintenir des relations amicales avec Anne Plécy qui est nommée membre d'honneur et assiste au vernissage de l'exposition *25 ans de Prix Nadar et Niépce* en 1980.

Malgré les obstacles et les résistances qu'il rencontre, le nouveau président parvient à surmonter la période critique qui suit les décès de Plécy et Knoché. Son esprit fédérateur joue un rôle essentiel pour la reconstruction des Gens d'Images, sa capacité à rassembler et à pacifier les relations permet de relancer les activités de l'association, notamment avec le congrès de Rully en

²³⁹ Pour plus d'informations sur Marc Combier (1951-), voir, Annexe 5, Entretien de Marc Combier avec Rebecca Flore, Paris, le 15 décembre 2022.

²⁴⁰ Jean-Jacques Fouché (1940-) est professeur de philosophie, il dirige la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône de 1971 à 1983, il travaille ensuite comme inspecteur général au Ministère de la Culture. Entre 1994 et 1999 il est chargé de la préfiguration du Centre de la mémoire d'Oradour-sur-Glane.

²⁴¹ Jen Lelièvre (1934-2022) travaille dans les années 1970 à la construction de l'usine Kodak de Chalon-sur-Saône en tant que diplômé en économie. En 1977 il fonde avec Paul Jay les Rencontres nationales de l'audiovisuel. Il dirige la Maison de la culture de 1983 à 1985, date de sa fermeture. Jean Lelièvre y passera deux ans au poste de directeur adjoint après avoir embrassé une nouvelle carrière à plus de 50 ans. En 1989 il participe à la création du festival Visa pour l'Image à Perpignan.

²⁴² Pour plus d'informations sur Bertrand Eveno, voir : Annexe 5, Entretien de Bertrand Eveno avec Rebecca Flore, Paris, 13 janvier 2023.

²⁴³ Paul Jay nous parle de ces querelles lors de son entretien en faisant allusion à un « groupe de dissidents » qui se réunit aux Baux-de-Provence. Annexe 4, Entretien de Paul Jay avec Rebecca Flore en présence de Marijo Jay et Sylvain Besson, Chalon-sur-Saône, le 5 décembre 2022.

²⁴⁴ cf note n° 184.

1981. Selon le nouveau président, « le but premier, essentiel, de "Rully 81" est l'existence des Gens d'Images²⁴⁵ ». Pour organiser ce colloque Paul Jay s'appuie sur l'esprit d'initiative de l'« association camarade et soeur des Compagnons de Lure » qui propose aux Gens d'Images d'organiser un colloque commun sur le thème « Espace. Points de vue sur l'image²⁴⁶ ». Le XIXe colloque des Gens d'Images en collaboration avec les Compagnons de Lure se déroule au Château de Saint-Michel de Rully (Saône-et-Loire) du 23 au 25 octobre 1981 et réunit près de 80 participants. Le colloque, ouvert par le président des Compagnons de Lure, Gérard Blanchard, donne la parole à de nouveaux intervenants qui enrichissent les rangs des Gens d'Images sous la direction de Paul Jay. Parmi eux, nous pouvons souligner la conservatrice Jeanne Beausoleil, responsable des collections du Musée départemental Albert-Kahn, ainsi que les historiens de l'art Antoine Terrasse (1928-2013) et Serge Lemoine (1943-). De plus, le colloque s'enrichit d'expositions photographiques, l'une proposée par la Documentation française avec des photographies aériennes, et l'autre présentée au Musée Nicéphore Niépce avec les photographies panoramiques à plus de 360 degrés de Joachim Bonnemaïson (1943-). Le succès du premier colloque à Rully favorise l'organisation de rencontres ultérieures orchestrées par le président Paul Jay, qui se tiennent successivement à Grignan en 1982²⁴⁷, à Rully en 1983²⁴⁸, à Toulouse en 1984²⁴⁹ et à nouveau à Rully en 1985²⁵⁰.

L'ouverture et la collaboration promues par le nouveau président revitalise l'esprit créatif des Gens d'Images, c'est notamment son activité de conservateur du Musée Nicéphore Niépce qui constitue la base de son succès. En effet, grâce à ses responsabilités et à son professionnalisme, il parvient à combler le retard accumulé par les Gens d'Images face au développement institutionnel du médium photographique. Le président, en tant que conservateur de musée, offre à l'association non seulement un espace physique pour s'établir, mais également une structure et un réseau qui lui permettent d'intégrer le nouveau milieu institutionnel de la photographie.

Premièrement, les Gens d'Images bénéficient des espaces du Musée Nicéphore Niépce et de la ville de Chalon-sur-Saône ; chaque année, le musée permet à l'association d'organiser

²⁴⁵ Annexe 1, Document 45, Lettre de Paul Jay au comité directeur, 14 avril 1981.

²⁴⁶ Actes du colloque : Gens d'Images, *Espace, points de vue sur l'image, XIXe Congrès des Gens d'Images, avec les Rencontres internationales de Lure, 23-24-25 octobre 1981*, Chalon-sur-Saône, 1982.

²⁴⁷ Le XXe congrès des Gens d'Images se déroule à Grignan (Drôme, Auvergne-Rhône-Alpes) du 3 au 6 juin 1982 sur le thème « Images de Pays ».

²⁴⁸ Le XXIe congrès des Gens d'Images se déroule à Rully du 20 au 23 octobre 1983 sur le thème « Images Théories et Jouissance ».

²⁴⁹ Le XXIIe congrès des Gens d'Images se déroule à Toulouse du 27 au 29 avril 1984 sur le thème « Image Visible Invisible ».

²⁵⁰ Le XXIIIe congrès des Gens d'Images se déroule à Rully du 24 octobre au 27 octobre 1985 sur le thème « L'enfant dans l'image ».

l'exposition présentant les lauréats du Prix Niépce. De plus, à partir de 1981, Paul Jay décide de rassembler dans la bibliothèque du Musée Nicéphore Niépce tous les livres candidats au Prix Nadar²⁵¹, cet engagement demeure encore aujourd'hui et constitue au fil du temps l'actuelle Bibliothèque Gens d'Images. Les espaces du Musée permettent également de regrouper les archives de l'association en un seul lieu et de réfléchir ainsi à leur conservation. De même, les relations de Paul Jay avec la municipalité de Chalon-sur-Saône facilitent la recherche d'un lieu approprié pour accueillir les colloques et les conférences des Gens d'Images.

Deuxièmement, le travail de reconstruction entrepris par le président bénéficie de la structure administrative du Musée et des compétences professionnelles de Paul Jay. De fait, les Gens d'Images peuvent compter sur le secrétariat de l'institution, composé de professionnels, pour alléger les fonctions des secrétaires bénévoles de l'association. Aussi, le professionnalisme du nouveau président profite à la reconstruction de la structure administrative des Gens d'Images. En effet, face à la situation financière de l'association, Paul Jay entreprend, pour la première fois dans l'histoire de l'association, les démarches nécessaires pour obtenir des subventions publiques²⁵². En 1981 le conservateur adresse des demandes auprès de la Fondation nationale de la Photographie et au Conseil Régional. L'année suivante, l'État accorde pour la première fois une aide de 10 000 francs, de même que la Région Bourgogne²⁵³. Grâce aux efforts soutenus de Paul Jay, en 1983, le Ministère de la Culture attribue à l'association une aide exceptionnelle de 45 000 francs par le biais du Centre National des Arts Plastiques.

Enfin, le réseau professionnel de Paul Jay permet aux Gens d'Images de s'insérer dans le nouveau paysage institutionnel de la photographie. En effet, le conservateur entretient des liens non seulement avec les photographes contemporains mais également avec les directeurs de musées, les conservateurs, les collectionneurs, etc. Le colloque qui se tient en 1979 en est un exemple ; Paul Jay regroupe tous les spécialistes et professionnels de la photographie au Musée Nicéphore Niépce pour traiter de l'histoire du médium²⁵⁴. Parmi les intervenants figurent des historiens de l'art tels que Bernard Chardère, Roméro Martinez (1911-1990) et Michel Frizot (1945-), ainsi que des collectionneurs comme André Jammes et sa fille Isabelle Jammes. Nous retrouvons également Claudine Sudre (1925-2013), spécialiste en tirage de photographies anciennes ; Philippe Néagu (1943-1994), conservateur du patrimoine et chef du Service des archives photographiques des monuments historiques ; Pierre Barbin (1926-2014) fondateur du service de la photographie du

²⁵¹ Annexe 5, Document 12, Projet de règlement du prix Nadar, sans date.

²⁵² Annexe 1, Document 46, Compte-rendu de la réunion du comité directeur, 31 mars 1981.

²⁵³ Annexe 1, Document 47, Compte-rendu de l'assemblée générale, 6 décembre 1982.

²⁵⁴ Le premier colloque organisé au musée au mois de Mai 1977 porte sur la carte postale. Le colloque du 7 au 9 Décembre 1979 titre : « Photographie et poésie, histoire de la photographie » .

ministère de la Culture et de la Mission du patrimoine photographique ; Pierre de Fenoÿl (1945-1987), photographe et conseiller pour la photographie au Centre Georges Pompidou ; Jean-Claude Lemagny, Jean-Pierre Seguin (1920-2014) et Bernard Marbot (1940-2019), conservateurs du département des Estampes et de la Photographie à la Bibliothèque nationale. Cette liste de personnalités nous permet de saisir l'importance du maillage relationnel qu'entretient Paul Jay dès la deuxième moitié des années 1970. Le conservateur du Musée Nicéphore Niépce est proche des protagonistes de « l'âge d'or de l'État photographique en France » auprès desquels il acquiert une connaissance approfondie de l'histoire de la photographie afin de constituer les toutes premières collections du Musée Nicéphore Niépce. Ainsi, dès l'arrivée de Paul Jay à la présidence, les Gens d'Images bénéficient d'une expansion de leurs interactions avec le milieu institutionnel.

Sous la direction de Paul Jay, les Gens d'Images tracent leur propre voie au sein du nouvel environnement institutionnel de la photographie. Après avoir surmonté la crise, Paul Jay quitte ses fonctions de président en 1985 tout en continuant d'assurer son soutien institutionnel à travers le Musée. De 1980 à 1985 le conservateur, grâce à sa personnalité et à ses compétences professionnelles, résout les conflits internes, apporte de nouvelles ressources humaines, réorganise l'administration, fournit des espaces et des équipements techniques pour l'organisation d'événements, harmonise la structure associative avec les nouvelles réalités institutionnelles, et réinsère l'association dans le paysage de la photographie française. Paul Jay, qui hérite d'une organisation « mourante²⁵⁵ » en 1980, accomplit un important travail de redressement. Sa réussite est fondatrice puisque il insuffle un nouvel élan créatif aux Gens d'Images, tout en établissant une structure administrative solide en adéquation avec les attentes institutionnelles qui s'imposent en cette période dans le monde de la photographie.

²⁵⁵ Annexe 1, Document 45, Lettre de Paul Jay au comité directeur, 14 avril 1981.

B. Les Gens d'Images s'inscrivent dans le temps (1954-1985)

L'histoire des Gens d'Images, telle que nous l'avons exposée en détaillant ses évolutions internes, est indissociable de l'histoire du contexte dans lequel l'association évolue. Ainsi, tout au long de notre récit les actions des Gens d'Images sont présentées en regard des évolutions historiques qui traversent le milieu de la photographie en France dans la période allant de 1954 à 1985. Afin de poursuivre cette analyse, nous prenons désormais en compte l'ensemble de la période étudiée (1954-1985) dans le but de dresser un bilan de la réception des Gens d'Images dans la presse spécialisée et d'étudier les principes de la portée historique qui caractérisent l'action des Gens d'Images jusqu'à nos jours, notamment à travers les Prix Niépce et Nadar.

1) La réception des Gens d'Images dans la presse spécialisée

Pour dresser un bilan de la réception critique des Gens d'Images dans la presse spécialisée, il est nécessaire de considérer le lien important qui unit Albert Plécy, et donc l'association des Gens d'Images, à la presse. Comme mentionné précédemment, à partir de 1946, Plécy occupe le poste de rédacteur en chef pour l'hebdomadaire illustré *Point de vue - Images du monde*, puis en 1958, il s'occupe de la rédaction du *Parisien libéré*. Le journalisme ouvre à Albert Plécy la voie des images.

En France les années 1950 marquent la résurgence de la presse illustrée après le déclin causé par la Seconde Guerre mondiale. En 1953, Albert Plécy crée le *Salon permanent de la photo* dans *Point de vue - Images du monde*. Cette initiative s'inscrit dans sa démarche pionnière en tant que défenseur de la « civilisation de l'image » et du médium photographique. L'action du journaliste vise essentiellement à susciter la réflexion sur les images, à accroître la visibilité des photographes et de leurs œuvres, à favoriser la reconnaissance de leur statut d'auteurs et à encourager l'utilisation des images en tant que langage universel.

Dès la création des Gens d'Images, le rédacteur du *Salon permanent de la photo* consacre de nombreux articles à la présentation des activités de l'association. En février 1955, il annonce la naissance de l'association²⁵⁶, puis en mars de la même année, il consacre une double page aux premières délibérations du Prix Niépce et Nadar²⁵⁷. Entre 1955 et 1956, il présente les expositions à la Galerie d'Orsay, et à partir de 1957 le *Salon permanent de la photo* arbore régulièrement le logo des Gens d'Images. Ainsi, la rubrique d'Albert Plécy dans *Point de vue - Images du monde* donne une place de premier plan à l'association et aux prix qu'elle décerne auprès des lecteurs.

²⁵⁶ Annexe 3, Document 15, PLÉCY Albert, « Le Salon permanent de la photographie », *Point de vue - Images du monde*, n°350, 17 février 1955, p. 18-19.

²⁵⁷ Annexe 3, Document 17 : PLÉCY Albert, « Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°353, 10 mars 1955, p. 18-19.

Cependant, il convient de noter que le *Salon permanent de la photo*, bien qu'il constitue un témoignage fondamental sur les activités de l'association, ne peut être considéré comme représentatif de la réception critique de l'association dans la presse, étant donné qu'Albert Plécy est à la fois rédacteur de la chronique et président des Gens d'Images. Néanmoins, il est indéniable que le président, en raison de sa profession, favorise l'insertion des Gens d'Images dans le réseau de relations qu'il entretient avec les médias, l'édition et la photographie. C'est pourquoi, dès les premières années, les Gens d'Images bénéficient d'une position avantageuse auprès de la presse spécialisée.

En effet dès la création des Gens d'Images, les initiatives de l'association sont relayées non seulement dans le *Salon permanent de la photo* mais aussi dans les revues et magazines spécifiquement destinés à la photographie comme *Le Photographe*²⁵⁸ ou *Photo cinéma*²⁵⁹ et dans les revues spécialisées dans le graphisme, la typographie et l'imprimerie comme *Techniques graphiques*²⁶⁰ et *Caractère*²⁶¹.

Le 1er mars 1955 *Photo cinéma* annonce la fondation de l'association des Gens d'Images avec les termes suivants :

« Si les « Gens de Lettres » existent, par contre il manquait "Les Gens d'Images", désormais cette lacune est comblée. [...] L'association se propose d'organiser des expositions et conférences sur les arts graphiques et notamment sur la photographie²⁶² ».

Bien que la création des Gens d'Images soit mentionnée précocement dans *Photo cinéma*, par la suite, le périodique se contente d'annoncer en quelques lignes les lauréats annuels des Prix Niépce et Nadar sans s'étendre davantage sur l'activité des Gens d'Images.

Il en va autrement pour *Le Photographe* qui rend compte régulièrement des différentes étapes de la vie de l'association. En 1956, pour la première fois dans ce périodique, les lauréats des Prix Niépce et Nadar sont annoncés. Le journaliste Michel-François Braive souligne une caractéristique importante de ces prix, à savoir qu'ils mettent « l'image à l'honneur dans des journaux et revues, qui savent souvent plus l'utiliser que la louer ou l'encourager²⁶³ ». En effet, les Prix Niépce et

²⁵⁸ *Le Photographe*, Paris, 1910-2009. Magazine bimensuel puis mensuel créée par l'éditeur Paul Montel (1879-1962).

²⁵⁹ *Photo cinéma*, Paris, 1941-1972. Revue mensuelle également créée par Paul Montel (1879-1962).

²⁶⁰ *Techniques Graphiques*, Paris, 1956-1968, Michel Briant (ed.), Serge Gille Chain (dir.), Jacques Brotier (rédac. Chef.).

²⁶¹ *Caractère : industries et techniques papetières et graphiques*, Paris, Compagnie française d'éditions, 1949-1978. C'est une revue mensuelle publiée sous les auspices de la Fédération française des syndicats patronaux de l'imprimerie et des industries graphiques.

²⁶² Annexe 3, Document 26, N. s., *Photo cinéma*, n°641, 1 mars 1955, p. XLVI.

²⁶³ Annexe 3, Document 27, BRAIVE Michel-François, « Les "Gens d'Images" décernent le prix Niepce à Robert Doisneau et a Fulvio Roiter le prix Nadar », *Le photographe*, 46e année, n°862, 20 avril 1956, p. 173.

Nadar sont annoncés non seulement dans la presse spécialisée mais également dans « les grands quotidiens et hebdomadaires²⁶⁴ » ; cela offre aux lauréats une visibilité considérable.

À partir des années 1960 la presse photographique annonce systématiquement les résultats des délibérations du jury pour les Prix Nadar et Niépce. Pendant cette période, l'action des Gens d'Images est régulièrement mise en avant dans la presse spécialisée, ce qui témoigne de la reconnaissance du rôle central de l'association dans le champ photographique français. En 1966, *Le Photographe* va au-delà de la simple annonce du lauréat du Prix "Gens d'Images"²⁶⁵ ; ce bimensuel consacre une page entière à la présentation de l'association²⁶⁶. De plus, la rédaction encourage chaque année ses lecteurs à soumettre leur candidature pour les Prix Niépce et Nadar en publiant les règlements²⁶⁷. Dans les années 1960, l'essor des Gens d'Images trouve également un écho dans le mensuel *Photo cinéma*, qui rend hommage pour la première fois au Prix Nadar 1968 en consacrant trois pages à une interview du photographe John Craven, auteur du livre gagnant *Deux cent millions d'Américains* (Hachette)²⁶⁸. Cette même interview est présentée un mois plus tôt dans le numéro 1153 du *Photographe*²⁶⁹, qui réserve désormais chaque année plusieurs pages à la présentation de l'œuvre photographique ou éditoriale des lauréats. Cela est notamment le cas pour Thierry Davoust, lauréat du Prix Niépce 1965, mis à l'honneur dans le numéro 1076 du bimensuel avec une interview de Geneviève Porcher²⁷⁰.

Cependant, la caractéristique principale de l'essor des Gens d'Images dans la presse des années 1960 réside spécifiquement dans le fait que, pour la première fois, les journalistes rendent compte des congrès annuels des Gens d'Images à Porquerolles. Le 5 juillet 1965, *Le Photographe* mentionne très brièvement les débats qui ont animé les rencontres sur l'île²⁷¹. L'article encourage les travaux des Gens d'Images en affirmant que ceux-ci « méritent d'être suivis par les photographes [qui s'intéressent aux] problèmes graphiques, juridiques, techniques et même

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Le Prix Gens d'Images existe pendant quatre ans, de 1964 à 1966, il récompense une maquette d'ouvrage essentiellement photographique en vue d'en favoriser l'édition.

²⁶⁶ Annexe 3, Document 28, N. s., *Le Photographe*, n°1101, 05 avril 1966, p. 194-195.

²⁶⁷ Nous trouvons par exemple le Règlement du Prix Niépce 1961 dans : *Le Photographe*, n°974, 20 décembre 1960, p.705.

²⁶⁸ Annexe 3, Document 29, LORELLE Yves, « Qui est John Craven ? », *Photo cinéma*, n°801, 1 juillet 1968, p. 240-241.

²⁶⁹ Annexe 3, Document 30, LORELLE Yves, « Qui est John Craven ? », *Le Photographe*, n° 1153, 5 juin 1968, p. 369-371.

²⁷⁰ Annexe 3, Document 31, PORCHER Geneviève, « Thierry Davoust Prix Niepce 1965 », *Le Photographe*, n° 1076, 20 mars 1965, p. 155-156.

²⁷¹ Annexe 3, Document 32, N. s., *Le Photographe*, n°1083, 5 juillet 1965, p. 377.

philosophiques, relatifs à l'évolution de l'image²⁷² ». Pour Porquerolles 1968, le même périodique consacre un article plus détaillé aux exposés et aux discussions du Xème congrès des Gens d'Images. Le journaliste Yves Lorelle qualifie les journées de Porquerolles de « haut lieu des discussions, exposés, échanges, sur les images et nous²⁷³ ». En effet, dans les années 1960, les congrès des Gens d'Images deviennent une occurrence incontournable pour le développement de la réflexion sur la photographie, les médias, la communication et leurs conséquences sur la civilisation.

Cet essor des Gens d'Images est également renforcé entre les années 1964 et 1966 par la publication de la revue *Terre d'Images*. Celle-ci se distingue des autres périodiques spécialisés en photographie par la qualité de ses collaborateurs, parmi lesquels Jean Adhémar qui est rédacteur en chef et Albert Plécy contribue au comité de rédaction. Dans le numéro 4 de la revue en 1964, les Gens d'Images sont mis à l'honneur avec un compte-rendu signé par Guy Knoché résumant les débats du « sixième congrès des Gens d'Images²⁷⁴ ». Quatre pages de la revue rapportent les deux grandes thématiques abordées à Porquerolles en 1964, à savoir : « La photographie d'art » et « les problèmes des droits d'auteur ». Cet article dans la revue *Terre d'Images* indique la place qu'occupent les Gens d'Images dans le champ photographique des années 1960. En effet la collaboration étroite entre le président Plécy et la revue place les Gens d'Images au plus près de l'institution. Créée pour répondre à la nécessité de mieux comprendre et s'informer sur les possibilités expressives de la photographie, la revue prend en compte l'association en tant qu'organisme participant activement à la réflexion autour du médium photographique.

À la fin des années 1960, lorsque les Gens d'Images endossent le rôle de « directeurs artistiques » pour les événements tels que *Bestiaire 2000*, *Nuit de l'image*, *24h de l'image* et la *Féerie des Tuileries*, la presse spécialisée encourage ces initiatives. Un article de 1970 paru dans *Techniques Graphiques* qualifie *Bestiaire 2000* de « réalisation de grande envergure ». Le même ton élogieux caractérise l'article publié l'année précédente dans *Le Photographe*, où le journaliste Roger Delaye rend compte avec enthousiasme des *24h de l'Image*. Selon lui, il s'agit d' « une manifestation conçue selon une formule tout à fait inédite, remarquablement mise au point et dont la réussite fut totale²⁷⁵ ». En reprenant les termes employés par Albert Plécy lors de son plaidoyer pour la « civilisation de l'image », Roger Delaye soutient l'initiative des Gens d'Images, affirmant

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Annexe 3, Document 33, LORELLE Yves, « Porquerolles 68. Confrontation de "sono-visuels"; trois grands sujets de réflexion sur l'image », *Le Photographe*, n°1161, 5 octobre 1968, p. 695-696.

²⁷⁴ Annexe 3, Document 34, KNOCHÉ Guy, « Le sixième congrès des Gens d'Images », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°4, juillet - août 1964, p. 516-519.

²⁷⁵ Annexe 3, Document 35, DELAYE Roger, « Les 24 heures de l'image. L'image doit devenir un moyen de communication pleinement efficace », *Le Photographe*, n° 1181, 5 août 1969, p. 692- 694.

que « pendant un jour et une nuit, nous avons vécu dans le monde de demain – un lendemain qui viendra très vite : le monde d’une civilisation par l’image ». L’article de Roger Delaye retransmet l’enthousiasme et les théories exposées par Plécy lors des *24h de l’Image*, le journaliste affirmant à son tour que « dans cette nouvelle ère de civilisation, il importe de définir les règles qui régiront un jour l’utilisation de l’image ». En définitive, la presse spécialisée, promotrice des congrès annuels des Gens d’Images dans les années 1960, accueille favorablement les nouvelles initiatives parisiennes de l’association à l’aube des années 1970.

Toutefois, un revirement s’opère au milieu des années 1970, lorsque les Gens d’Images abandonnent leurs activités parisiennes pour reprendre les colloques annuels dans le Sud de la France. Pendant cette période, la presse spécialisée continue de se développer, avec la création de nouveaux magazines au début des années 1970 tels que *Zoom*²⁷⁶, *Chasseur d’Images*²⁷⁷, *Sonovision*²⁷⁸. Une étude de la position occupée par les Gens d’Images dans le nouveau panorama éditorial de la presse photographique française, met en lumière la période critique que traverse l’association à partir de 1971. De manière générale, en cette période, la presse se contente d’accorder chaque année quelques lignes aux lauréats des Prix Niépce et Nadar, sans présenter de photographies représentatives de leurs œuvres. Aussi, nous avons souligné précédemment les deux articles parus en 1974 dans *Le Photographe*²⁷⁹ et 1975 dans *Sonovision*²⁸⁰ dans lesquels les journalistes Yves Lorelle (*Le Photographe*) et Yves Granger (*Sonovision*) expriment une critique vigoureuse à l’égard des colloques annuels des Gens d’Images. Les auteurs insistent sur la nécessité de faire évoluer ces colloques, qu’ils estiment enlisés dans un « style “les copains d’abord”²⁸¹ ». Ces critiques soulignent finalement une perte progressive d’autorité du discours porté par les Gens d’Images, l’association paraît éloignée de la génération émergente et incapable de d’apporter une vision des récentes évolutions du milieu photographique en France.

²⁷⁶ *Zoom. Le Magazine de l’image*, Paris, Société Publicness, 1970-1991. Le magazine est créé en 1970 par le journaliste et critique Michel Caen (1942-2014).

²⁷⁷ *Chasseur d’images*, Paris, éditions Jibena, 1976-. Le magazine est créé par Guy-Michel Cogné (1954-2018) en 1976.

²⁷⁸ *Sonovision*, revue mensuelle parue entre 1971 et septembre 2004. Voir note n°146 p.36.

²⁷⁹ Annexe 3, Document 21, LORELLE Yves, « Porquerolls 1974, L’homme criblé d’images et un colloque qui doit se transformer », *Le Photographe*, 63e année, n° 1305, 5 octobre 1974, p. 786-789.

²⁸⁰ Annexe 3, Document 23, GRANGER Yves, « Gens d’Images. Une réunion de copains », *Sonovision*, 1975, p. 14-16.

²⁸¹ *Ibid.*

L'exemple de *Zoom* est particulièrement éloquent à cet égard. Ce « luxueux magazine bimestriel consacré à l'image²⁸² », ne fait jamais référence à l'activité de l'association. Au contraire, à partir de 1973, il publie tous les ans un article de compte-rendu sur les Rencontres d'Arles²⁸³. En 1977, année marquant l'inauguration de la Cathédrale d'Images et le décès d'Albert Plécy, *Zoom* ne fait aucune mention de l'activité des Gens d'Images et consacre un numéro spécial aux Rencontres d'Arles, présentant le catalogue complet des expositions du festival.

Le même processus d'effacement des Gens d'Images au profit des Rencontres d'Arles se met en place dans *Le Photographe* dès 1973, avec la publication du premier article sur le festival²⁸⁴. Si en 1974 le bimensuel continue de présenter les lauréats du Prix Niépce, ces articles de deux ou trois pages se réduisent en 1975 à quelques lignes d'annonce. En revanche, à partir de 1973, les chroniques des Rencontres Internationales de la Photographie prennent une place prépondérante et sont agrémentées de nombreuses photographies pour illustrer le propos.

Le retrait des Gens d'Images dans la presse spécialisée des années 1970 est un indicateur de la crise traversée par l'association. Face au développement de la politique institutionnelle en faveur de la photographie, qui a conduit à l'émergence du nouveau modèle associatif des Rencontres d'Arles, les Gens d'Images accusent un retard structurel et leurs *actions* s'éloignent des intérêts du champ photographique. En 1977, l'ouverture de la Cathédrale d'Images aux Baux-de-Provence est annoncée dans *Communication & Langages*²⁸⁵ ²⁸⁶, mais pas dans la presse spécialisée en photographie.

L'intervention des institutions en faveur du développement de la photographie est au centre des intérêts des titres spécialisés en photographie dans les années 1970. Ces publications consacrent de nombreux articles à la création du Centre national de la photographie à Lyon, à la première allocation budgétaire dédiée à la photographie par le Ministère de la culture, aux initiatives du Centre Georges Pompidou et parfois aussi au Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône. En 1978, *Le Photographe* propose un article sur le travail du conservateur Paul Jay, dans lequel le journaliste Guy Mandery soutient la possibilité de développer le Musée comme « un maillon

²⁸² Annexe 3, Document 36, N. s., « Jerry Photographe, *Phot Argus. Journal professionnel des matériels et produits photographiques et cinématographiques*, n°43, Février-Mars 1972, p. 53.

À cet égard, nous soulignons que *Zoom* coûte 12 francs, là où *Phot Argus* en vaut 5.

²⁸³ Le premier article sur Arles paraît dans : *Zoom*, n°20, septembre-octobre 1973.

²⁸⁴ Annexe 3, Document 37, J.-J. D., « Du côté du festival d'Arles », *Le Photographe*, 62e année n° 1279, 5 septembre 1973, p 663-667.

²⁸⁵ *Communication & Langages*, 1969 -. Créé en 1962 sous le titre *Cahiers de la publicité*, cette revue est à l'origine de la reconnaissance institutionnelle des études sur la communication. Elle étudie l'ère de la « communication généralisée, multilatérale, écrite et orale en s'intéressant à la technologie de l'information comme à la sociologie de la communication ».

²⁸⁶ MACQUET Jean-Claude, « La cathédrale d'images des Baux-de-Provence », in. *Communication et langages*, n°34, 1977, p. 120- 121, [en ligne] http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1977_num_34_1_4411.

supplémentaire de la décentralisation sur l'axe Paris-Lyon où se fait un travail de conservation et de réflexion en profondeur²⁸⁷ ».

Avec l'avènement de Paul Jay à la présidence de l'association en 1980, les Gens d'Images bénéficient d'un lien avec l'institution et retrouvent à nouveau une certaine visibilité auprès de la presse spécialisée. En 1980 *Le Photographe* consacre deux articles importants à l'activité des Gens d'Images. Le premier est publié à l'occasion de l'exposition *25 ans de Prix Niépce et Nadar*, tandis que le deuxième rend compte de la soirée « Images 1955 - Images 1980 » organisée pour marquer la clôture des célébrations des 25 ans de prix. L'article affirme que la richesse de l'association demeure dans sa capacité à se positionner « au carrefour de professions aussi diverses mais toutes centrées sur l'image²⁸⁸ ».

L'analyse de la réception de l'association dans la presse spécialisée permet une meilleure compréhension du rôle des Gens d'Images en tant que *témoins* et *acteurs* des changements qui traversent le champ photographique et le statut de la photographie en France au cours de la période étudiée. La manière dont la presse spécialisée rend compte, ou ne rend pas compte, des activités de l'association reflète les évolutions internes de l'histoire des Gens d'Images que nous venons d'exposer dans les parties précédentes. Ainsi, les trois moments clés identifiés dans l'histoire de l'association trouvent un écho dans la couverture médiatique de la presse spécialisée, confirmant les évolutions de l'influence des Gens d'Images sur le milieu photographique que nous avons observées précédemment.

En conclusion, il est important de noter que les Prix Niépce et Nadar font régulièrement l'objet d'annonces dans la presse, bien que leur couverture médiatique puisse varier. Initialement, ces prix bénéficient de plusieurs pages illustrées, mais par la suite, l'annonce du vainqueur se réduit à quelques lignes. Cependant, contrairement aux congrès annuels et aux rencontres des Gens d'Images, qui sont rarement médiatisés, les Prix Niépce et Nadar restent toujours présents dans l'actualité. De plus, ces prix bénéficient d'une large couverture médiatique, atteignant même les journaux quotidiens tels que *Le Monde* et *Le Figaro*.

²⁸⁷ Annexe 3, Document 38, MANDERY Guy, « Le maillon entre Lyon et Paris », *Le Photographe*, n°1345, mai 1978, p. 38-39.

²⁸⁸ Annexe 3, Document 39, IMBERT Christian, « Les Gens d'Images 25 ans après », *Le Photographe*, n°1373, juillet-août, 1980, p.62-63.

2) Les Prix Niépce et Nadar : « échantillon de la photographie française »

Malgré la progressive baisse de visibilité des activités de l'association dans la presse, les Prix Niépce et Nadar continuent d'être régulièrement relayés dans les publications spécialisées et dans la presse grand public. Cela témoigne de leur positionnement en tant que références influentes au sein du champ photographique.

Comme précédemment mentionné, lors de leur création en 1955, les Prix des Gens d'Images s'inscrivent dans l'héritage des concours et récompenses des photo-clubs. Toutefois, les Prix Niépce et Nadar se démarquent des concours amateurs premièrement par leur caractère novateur, introduisant notamment la récompense d'un ouvrage photographique, mais aussi puisque les Gens d'Images mettent l'accent sur l'expression artistique et la reconnaissance du photographe en tant qu'auteur, au-delà des aspects techniques. Ainsi, l'autorité du jury des Gens d'Images diffère considérablement ; composé de spécialistes et professionnels ayant une connaissance approfondie du domaine photographique (conservateurs, critiques d'art, photographes, éditeurs, etc.), les jurys offrent une appréciation éclairée, favorisant la reconnaissance artistique des lauréats et conférant une légitimité supérieure aux Prix Niépce et Nadar. De plus, l'internationalisation des prix dans les années 1960 renforce leur autorité. En effet, dès 1963, le Prix Niépce est exporté aux Pays-Bas où il est organisé par *De Geïllustreerde Pers*. En 1965, les Prix Niépce, Nadar et le Prix « Gens d'Images » sont décernés pour la première fois en Italie grâce au *Centro per la Cultura nella Fotografia*. En 1966, la Belgique et la Suisse organisent également leurs propres prix nationaux. À partir de 1964, les différents pays se réunissent pour désigner le lauréat du Prix Niépce international²⁸⁹. La création de ces divers prix nationaux et internationaux témoigne de l'extension de l'influence des Gens d'Images dans les années 1960. Cependant, la durée de vie de ces initiatives est très limitée, et au final, seuls les Prix Niépce et Nadar français parviennent à perdurer dans le temps.

Ainsi, le modèle de prix instauré par les Gens d'Images durant les premières années de l'association constitue un jalon essentiel, jetant les bases du concept actuel de récompense photographique. Bien que d'autres éléments ont depuis contribué à définir les prix de photographie contemporains, le modèle initial proposé par les Gens d'Images – accordant une importance primordiale à l'expression artistique plutôt qu'aux avancées techniques et justifiant de l'autorité d'un jury spécialisé – demeure une référence fondamentale et influente dans ce domaine. Ce modèle de prix instauré par les Gens d'Images trouve un écho dès 1971 avec la création du Grand Prix pour

²⁸⁹ Annexe n° 4, Document 5, « Prix Niépce - Prix Nadar - Prix Gens d'Images », *Journées internationales de photo-journalisme de Porquerolles*, n°7, 1965

le livre photographique des Rencontres Internationales de la Photographie. Ce prix se distingue du Prix Nadar en ce qu'il ne récompense pas exclusivement des livres édités en France, et il est doté d'une somme de 2500 francs. Par la suite, les Rencontres d'Arles étendent leur gamme de prix photographiques ; en 1975 ils introduisent le Grand Prix destiné aux jeunes photographes, doté de 1500 francs et ouvert à des participants internationaux ; en 1976 est instauré le Prix de la critique, suivi en 1981 par le Prix du reportage news et le Prix de la photographie de voyage, pour ne citer que quelques exemples parmi d'autres.

Ces nouvelles distinctions, développées dans le prolongement de l'influence des Gens d'Images, ne constituent pas pour autant une concurrence directe aux Prix Niépce et Nadar, car ces derniers conservent leur spécificité en récompensant exclusivement des photographes français et des livres édités en France. Ainsi, même dans les années 1970, période critique pour les Gens d'Images, les Prix Niépce et Nadar maintiennent leur position distincte dans le nouveau paysage des récompenses photographiques.

Lors de l'exposition rétrospective *25 ans de Prix Niépce et Nadar* en 1980, *Le Photographe* écrit à propos du Prix Niépce qu'il « apparaît comme un échantillon de la photographie française » et « en constitue comme une sorte de photographie moyenne²⁹⁰ ». Cela revient à affirmer que le Prix Niépce constitue une part choisie, offrant une appréciation de la valeur globale de la création photographique en France en une certaine période. En appliquant le même raisonnement au Prix Nadar il est possible d'affirmer que celui-ci constitue un « échantillon » de l'édition photographique française. L'expression utilisée par *Le Photographe* en 1980 suggère que les prix décernés par les Gens d'Images depuis 1955 auraient acquis le statut de référence représentative de la photographie et de l'édition photographique française sur une période donnée. Dans cette perspective, il est pertinent d'explorer les raisons et les arguments avancés par les contemporains en faveur des Prix Niépce et Nadar, considérés comme des modèles représentatifs de la photographie et de l'édition photographique française. Cette démarche nous permettra de mieux comprendre la place de l'association des Gens d'Images dans le champ photographique français entre 1955 et 1985.

En 1979 le président Guy Knoché rédige un texte sur les « tendances récentes de l'édition photographique en France²⁹¹ » dans lequel il observe une augmentation significative du nombre de

²⁹⁰ Annexe 3, Document 40, G.-B., « Chalon-sur-Saône 25 ans de Prix Niépce une image moyenne de la photographie », *Le Photographe*, n°1370, avril 1980, p.8-9.

²⁹¹ Annexe 1, Document 48, KNOCHÉ Guy, Les tendances récentes de l'édition photographique en France.

livres soumis au Prix Nadar à partir de la deuxième moitié des années 1970 ; une croissance qui, selon Knoché, témoignerait de l'essor général de la photographie en France en cette période. Pour étayer cette thèse, l'auteur se fonde sur les données recueillies au cours des 25 premières années du Prix Nadar. Grâce à cette rétrospective, il entreprend une analyse à partir des années 1950.

Le président des Gens d'Images affirme qu'au cours des dix premières années de Prix Nadar, le jury se confronte généralement à un choix d'environ une trentaine de livres ; cette donnée nous est confirmée par un article paru dans *Le Photographe* le 20 avril 1956²⁹². Knoché observe ensuite une augmentation du nombre de candidats dans la deuxième moitié des années 1970, passant d'une trentaine à une soixantaine de livres présentés. Cette évolution s'accompagne également d'une augmentation du nombre et une diversification des maisons d'édition participantes.

En s'appuyant sur les données du Prix Nadar, Knoché identifie deux catégories d'éditeurs en 1979 : les éditeurs traditionnels, tels que Le Seuil ou les Éditions du Chêne, qui ont participé au prix depuis sa création en 1955, et les acteurs émergents de l'édition en France, tels que la nouvelle maison d'édition Contrejour, initiative de Claude Nori qui fonde également une galerie. Selon Knoché, les éditeurs traditionnels continuent de publier des ouvrages de grande qualité, souvent luxueux et abondamment illustrés avec des photographies en couleur, mais ces livres proposent des prix relativement élevés. En revanche, l'auteur remarque que les nouveaux acteurs proposent des publications de qualité à des prix plus accessibles, ciblant un public plus restreint de spécialistes et d'amateurs de photographie. Pour atteindre ce public, les nouveaux éditeurs utilisent des canaux de distribution alternatifs, tels que la vente par correspondance. Knoché souligne également l'apparition de l'auto-édition, adoptée notamment par les jeunes photographes désireux de se faire connaître du grand public.

Au-delà des aspects liés au marché et au développement de l'édition photographique, le texte de Knoché met également en évidence les principales thématiques abordées dans les ouvrages photographiques publiés en France à partir de la deuxième moitié des années 1970. Il souligne la mise en lumière de photographies anciennes témoignant de l'histoire et de la vie quotidienne, la découverte du monde à travers des photographies en couleur provenant de diverses régions du globe, ainsi que le reportage d'actualité et l'analyse humaine.

Le texte de Guy Knoché, s'appuyant sur une analyse historique du Prix Nadar, tend à confirmer l'idée que celui-ci est représentatif de l'édition photographique française. Toutefois,

²⁹²D « Pour être honorifiques ces deux prix n'en ont pas moins été disputés, puisque le Jury Nadar a reçu plus de trente ouvrages montrant les partis très divers qu'adoptent les éditeurs dans leur montages de photo ». Annexe 3, Document 27, BRAIVE Michel-François, « Les "Gens d'Images" décernent le Prix Niepce à Robert Doisneau et a Fulvio Roiter le Prix Nadar », *Le photographe*, 46e année, n°862, 20 avril 1956, p. 173.

l'analyse de Knoché souligne également que pour avancer cette hypothèse il est primordial de prendre en compte non seulement les lauréats, mais l'ensemble des ouvrages présentés chaque année ; il convient d'examiner en détail les maisons d'édition participantes, leur historique, leur positionnement dans le milieu de l'édition, leurs canaux de diffusion, leur public cible ainsi que la manière dont elles utilisent la photographie pour illustrer leurs ouvrages (présenter un photographe, témoigner d'un événement, retracer l'histoire, illustrer des lieux, etc). C'est en appliquant cette analyse minutieuse à l'ensemble des candidats au Prix Nadar que Knoché considère cette récompense comme une source principale lui permettant d'appréhender l'édition photographique française dans son ensemble.

Cependant, en regardant aux contraintes imposées par le règlement du Prix Nadar, les assertions de Guy Knoché sont remises en question. En effet, les ouvrages et les maisons d'édition présentés au jury émanent le plus souvent de candidatures volontaires ou parfois sollicitées par les Gens d'Images. Par conséquent, le Prix Nadar ne peut couvrir l'intégralité du paysage de l'édition photographique française. De plus, les membres du jury, sélectionnés en fonction des affinités et des relations des Gens d'Images, évaluent les ouvrages en fonction des critères influencés par les convictions propres à chacun, d'où l'impossibilité de considérer le Prix Nadar comme représentatif d'une objectivité absolue.

Par ailleurs, il convient de souligner que si Guy Knoché se base largement sur les données issues de l'histoire du Prix Nadar, sa connaissance plus globale du domaine de l'édition, acquise notamment grâce à son travail à la Documentation française, enrichit considérablement l'analyse des « tendances récentes de l'édition photographique ». Par conséquent, l'idée selon laquelle le Prix Nadar constitue une unité de référence représentative de l'édition photographique française doit être nuancée.

Les mêmes contraintes réglementaires que nous venons de souligner pour le Prix Nadar s'appliquent au Prix Niépce, toutefois, selon l'article publié dans *Le Photographe* lors de l'exposition rétrospective *25 ans de Prix Niépce et Nadar* en 1980, ces contraintes ne sauraient pas limiter le rôle du Prix Nadar en tant qu'unité représentative de la photographie française :

« Ces lauréats ont été élus par un jury sur étude d'un dossier sauf Dieuzaide et Doisneau qui ont été cooptés. Ce groupe résulte donc du hasard des goûts du moment, de caprices des passions de l'instant, et reste limité à ceux qui ont eu envie de présenter un dossier au jury. Pourtant malgré cette accumulation

d'impondérables, il [le Prix Niépce] apparaît comme un échantillon représentatif de la photographie française. Il en constitue une sorte de photographie moyenne²⁹³ ».

Selon *Le Photographe*, compte tenu des contraintes du règlement, les lauréats du Prix Niépce constitueraient dans leur ensemble un modèle à partir duquel on pourrait apprécier la valeur globale de la photographie française, qui montrerait plus spécifiquement « une affinité particulière pour le reportage humain ». En effet, les 25 premières années de Prix Niépce sont marquées par une photographie de reportage, centré sur la figure humaine²⁹⁴ et caractérisé par l'esthétique du noir et blanc²⁹⁵, héritage direct de l'esthétique de la photographie humaniste. En effet, au cours des neuf premières années du Prix Niépce, de 1955 à 1963, cinq photographes rattachés au courant humaniste figurent parmi les lauréats : Jean Dieuzaide (1955), Robert Doisneau (1956), Léon Herschtritt (1960), Jean-Louis Swiners (1962) et Jean Suquet (1963).

Cependant, bien que l'article du *Photographe* affirme dès le titre que le Prix Niépce constitue une « image moyenne de la photographie », le journaliste ne développe pas dans le reste du texte des arguments étayant cette idée. Après avoir décrit en détail les parcours de certains lauréats du Prix Niépce, l'auteur se limite à promouvoir l'exposition et son catalogue. Par conséquent, nous n'envisageons pas d'entreprendre une étude approfondie des motifs justifiant cette assertion. Notre intention est plutôt de comprendre le contexte dans lequel ce discours est inséré.

En effet, au cours de la période allant de 1970 à 1990 le champ photographique tente de définir l'identité de la photographie française ; plus spécifiquement, la décennie 1970-1980 se caractérise par la volonté d'affirmer la modernité de la photographie en France « face au primat acquis par la photographie américaine²⁹⁶ ». Par conséquent, il est possible de considérer que cet article sur le Prix Niépce « image moyenne de la photographie française » participe à ces nombreuses tentatives. De fait, la position soutenue par le journaliste dans *Le Photographe* se rapproche des idées développées lors de la réception de l'exposition *A certain Image of the French photography* organisée par Pierre de Fenoyl en 1977 et présentée à l'Ambassade de France à New York. En effet, selon les critiques, l'exposition permettrait d'identifier dans la photographie française des années 1970 une filiation avec l'esthétique du reportage humaniste. Cependant, cette

²⁹³ Annexe 3, Document 40, G.-B., « Chalon-sur-Saône 25 ans de prix Niépce une image moyenne de la photographie », *Le Photographe*, n°1370, avril 1980, p.8-9.

²⁹⁴ Entre 1955 et 1980 il n'y a que trois lauréats récompensés par le Prix Niépce qui ne présentent pas des images où la figure humaine occupe une place centrale : Pierre et Dorien Berdoy en 1967, Serge Chirol en 1970 et Albert Visage en 1973.

²⁹⁵ Entre 1955 et 1980 il n'y a que quatre lauréats en trois années présentant un travail photographique en couleurs : Jean-Pierre Ducatez en 1969, Albert Visage en 1973, Claude Nuridsany & Marie Pérennou en 1976, Alain Chartier en 1978.

²⁹⁶ POIVERT Michel, « École "française" : une affaire d'État », in *50 ans de photographie française de 1975 à nos jours*, Paris, Editions Textuel, 2019, p. 345-359

définition de la photographie française héritière du reportage humaniste n'est pas partagée unanimement par tous les acteurs du champ photographique en train de se constituer à cette époque. Lors de l'exposition *Photographie France aujourd'hui* ouverte en 1982 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris dans le cadre du mois de la photo en 1982, Carole Naggar, l'une des cinq commissaires d'exposition, exprime sa volonté de donner une autre image à la photographie française à l'étranger, encore trop souvent associée aux grands noms de la photographie humaniste.

Sans pour autant participer directement à ces débats, l'article du *Photographe* s'appuie sur l'exposition rétrospective du Prix Nadar pour défendre l'idée que la photographie française des années 1970 trouverait ses racines dans la tradition du reportage humaniste, inscrivant ainsi la récompense des Gens d'Images dans l'histoire de la photographie française.

En conclusion, l'analyse de la réception des Gens d'Images dans la presse spécialisée permet d'élargir notre compréhension de l'histoire de cette association en mettant en lumière son intégration dans le champ photographique de l'époque. De fait, malgré la progressive perte de visibilité dans la presse spécialisée qui touche les Gens d'Images à partir du milieu des années 1970, les lauréats annuels des prix continuent d'être relayés. Les Prix Niépce et Nadar occupent ainsi une place prépondérante parmi les différentes actions des Gens d'Images. Par l'introduction d'éléments novateurs ayant influencé l'émergence de nouveaux modèles de prix photographiques, ces récompenses témoignent de l'esprit précurseur de l'association dans les années 1950-1960. Leur longévité et leur orientation spécifique vers les photographes et éditeurs français situent les Prix Niépce et Nadar au cœur des débats institutionnels de la photographie en France dès les années 1970. Le Prix Nadar est considéré comme représentatif de l'édition photographique française, tandis que le Prix Niépce est perçu comme un échantillon représentatif de la photographie française héritière du reportage humaniste. De ce fait, les Prix Niépce et Nadar témoignent de la longévité et de la valeur historique de l'action des Gens d'Images.

CONCLUSION

Notre étude, fondée sur une analyse socio-culturelle du champ photographique, retrace de manière chronologique l'évolution de l'association des Gens d'Images de 1954 à 1985, en regard des changements qui traversent la société française et le champ photographique durant cette période. En considérant le rôle de *témoins* et d'*acteurs* assumé par les Gens d'Images face aux évolutions du statut de la photographie en France, nous avons évalué la position et l'influence de l'association dans la période charnière marquant la reconnaissance institutionnelle de la photographie. Nous avons également identifié les éléments essentiels qui ont contribué à la longévité de l'action de l'association, notamment en analysant les raisons pour lesquelles aujourd'hui les prix décernés par les Gens d'Images sont considérés par les historiens comme un témoignage significatif de l'histoire et de l'évolution de la photographie française.

Le parcours chronologique que nous avons suivi pour traiter de l'histoire des Gens d'Images en tant que *témoins* et *acteurs* des évolutions de la photographie en France entre 1954 et 1985 se décompose en trois parties distinctes. La première période, allant de la fondation de l'association en 1954 jusqu'aux événements emblématiques de Mai 1968, met en évidence le rôle des Gens d'Images en tant que *témoins* de la « civilisation de l'image » et *acteurs* pionniers engagés dans la lutte pour la reconnaissance institutionnelle et artistique du médium photographique. Dans cette première partie, nous nous intéressons au champ photographique français dans les années 1950-1960, une période encore peu explorée par les chercheurs en histoire de la photographie. La deuxième période, de 1969 jusqu'au décès du président-fondateur Albert Plécy en 1977, marque une phase de crise pour l'association, confrontée aux changements qui transforment le paysage des acteurs et des institutions composant le champ photographique français, et qui culminent avec la reconnaissance institutionnelle de la photographie. Enfin, la troisième période, de 1977 à 1985, suivie d'une analyse de la réception critique des Gens d'Images dans la presse, nous permet de comprendre les raisons de la pérennité de l'action de l'association dans le champ photographique français et de mesurer ainsi les principes de la portée historique des initiatives des Gens d'Images.

À l'issue de cette analyse nous pouvons affirmer que les Gens d'Images émergent en tant que *témoins* de leur époque, confrontés à la « civilisation de l'image », ils choisissent d'*agir* en tant que pionniers dans le champ photographique pour la reconnaissance institutionnelle du médium et en établissant des liens avec les rares institutions qui portent un intérêt à la photographie en tant qu'art durant les années 1950-1960.

La chronologie que nous présentons à travers cette analyse permet également d'éclairer la place des Gens d'Images lors des évolutions successives dans les années 1970-1980, période reconnue par les chercheurs comme marquant l'institutionnalisation de la photographie en France et qui détermine une perte de l'influence de l'association dans le champ photographique. Toutefois, à travers l'étude du moment critique que traversent les Gens d'Images suite au rayonnement initial, nous analysons plus précisément la structure et le fonctionnement des nouveaux acteurs au sein du paysage institutionnel de la photographie française.

L'étude de la persistance historique des actions des Gens d'Images et des enjeux qu'elle soutient, notamment à travers la remise annuelle des Prix Niépce et Nadar (créés en 1955), nous a conduit à interroger le rôle de ces distinctions en tant que « saisissant témoignage sur l'histoire et l'évolution de la photographie²⁹⁷ ». Les Prix Niépce et Nadar reflètent l'esprit pionnier des Gens d'Images dès 1955, en effet, leur modèle influence l'émergence des nouvelles récompenses photographiques à partir des années 1970. Ces prix sont finalement les témoignages fondamentaux de la longévité et de la valeur historique de l'action des Gens d'Images. Cependant, malgré l'analyse que nous avons présentée, les Prix Niépce et Nadar suscitent des interrogations et nécessitent une étude plus approfondie que nous n'avons pu qu'effleurer.

Enfin, dans la continuité de cette recherche sur l'histoire des Gens d'Images, il est pertinent d'envisager une étude plus spécifique des Prix Niépce et Nadar afin de mieux apprécier leur influence dans le champ photographique français. L'analyse des récompenses historiques décernées par les Gens d'Images nécessite une étude approfondie des règlements des prix, de leur évolution au fil du temps, des membres du jury, des candidats soumis à leur évaluation, ainsi que de la réception réservée aux lauréats et d'autres aspects pertinents à considérer que nous n'avons pas pu explorer dans ces quelques pages.

²⁹⁷ BIROLEAU-LEMAGNY, Anne, « introduction », in *55 ans de photographie à travers le Prix Niépce, 1955-2010*, Gens d'images et Erik Patrix ed. [cat. exp., Paris, Galerie du Montparnasse, Musée du Montparnasse, 19 novembre-12 décembre 2010], Paris, Éd. Paradox, 2010, p.3.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources archivistiques

PARIS, Archives de l'association Gens d'Images

Archives conservées par Mme Nathalie Bocher-Lenoir

Archives non classées

Ont été consultés uniquement les dossiers relatifs au Prix Nadar.

- Actes congrès / cahiers annuels des Gens d'Images / journées internationales de photo-journalisme à Porquerolles, du n°5 (1963) au n°13 (1973)
- Documents relatifs au Prix Nadar (dossiers de presse) années 1995, de 1997 à 1999, 2002, de 2006 à 2022.
- Cahier mai-juin 1999 (bimensuel)
- Cahier printemps-été 2000 (4 n/an)
- Carnets des Gens d'Images, vol. 1 (2017) à vol. 5 (2021)

Archives conservées par Mme Geneviève Dieuzeide

Archives non classées

- Photographies
- Actes des congrès
- Liste des livres candidats au Prix Nadar (années 1970-1980)
- Documents d'information
- Circulaires et comptes-rendus

PARIS, Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie

- *Gens d'Images: journées internationales de photo-journalisme à Porquerolles*, [Paris?]. AD-1208 (3)
 - n° 1 (1959) 1er Congrès [?]
 - n° 2 (1960) 2e Congrès [?]
 - n° 3 (1961) 3e Congrès. San Pellegrino
 - n° 4 (1962) 4e Congrès. Porquerolles
 - n° 5 (1963) 5e Congrès. Porquerolles

- n° 6 (1964) 6e Congrès. Porquerolles
- n° 7 (1965) 7e Congrès. Porquerolles
- n° 8 (1966) 8e Congrès. Porquerolles
- n° 9 (1967) 9e Congrès. Porquerolles
- n° 10 (1968) 10e Congrès. Porquerolles
- n° 11 (1969) 11e Congrès. Porquerolles
- n° 12 (1970/71) 12e Congrès. Porquerolles
- n° 13 (1973) 13e Congrès. Porquerolles
- n° 14 (1974) 14e Congrès. [?]

▶ Gens d'Images, [*Recueil. Documents d'information*], 1963-1992. YD3-1 (1442)-4 < 1963- >

▶ Gens d'Images, *Espace, points de vue sur l'image*, XIXe Congrès des Gens d'Images, avec les Rencontres internationales de Lure, 23-24-25 octobre 1981, Chalon-sur-Saône, 1982. YA2-222 (33)-BOITE 4

▶ Gens d'Images, *Images de pays*, XXe Congrès des Gens d'Images à Grignan le 3-4-5-6 juin 1982, Chalon-sur-Saône, 1983. AD-2123 (28)-BOITE 4

▶ PLÉCY Albert, [*Défets du périodique Point de vue-Images du Monde comprenant des articles signées Albert Plécy sur le Salon permanent de la photo*], Paris, *Point de vue*, 1952-1977. AD-9530 (1 et 2)-BOITE PET FOL

CHALON-SUR-SAÔNE, Musée Nicéphore Niépce

Archives Gens d'Images

Archives non classées.

Dix boîtes contenant des documents relatifs à l'association des Gens d'Images, notamment des défets de périodiques, des correspondances sous forme de lettres manuscrites ou de courriers, des comptes-rendus d'assemblées générales, des prévisionnels de publication, des bulletins, des documents relatifs à la comptabilité et à la trésorerie, des annuaires, des films négatifs et des épreuves positives illustrant les moments de rassemblement des Gens d'Images notamment lors des Congrès.

ROUBAIX, Archives Nationales du Monde du Travail

Jacques Ostier, Documentaliste, conseil en illustration

Entrée : 2002 051

N° de cote sur L'association "Les Gens d'images" : 794-823

Ostier (Jacques), iconographe - documentaliste

Entrée : 2018 22

N° de cote cote sur L'association "Les Gens d'images" : 794-823

EN LIGNE

Archives des Rencontres de Lure

Série : Documents 1953–1960,

- * LAC-T-0285. 1950-1978 - Programmes des Rencontres de Lure. 1978
- * LAC-T-0354. 1953 - Le serment de Lure. 1953
- * LAC-T-0363. 1953 - Manifeste de l'École de Lure. 1953
- * LAC-T-0483. 1956 - Invitation à la retraite graphique. 1956
- * LAC-T-0469. 1956 - Bulletin – L'an IV. 1956
- * LAC-T-0542. 1957 - Salut à l'an V et programme. 1957

Série : Documents 1961–1970,

- * LAC-T-0143. 1961 - Les rendez-vous de l'an XI. 1961
- * LAC-T-1135. 1969 - Compte-rendu session LURS 1969. 196

II. Sources primaires

1. Ouvrages

- ▶ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957
- ▶ BARTHES Roland, « Le message photographique », *Communications*, n°1, 1961. p. 127-138. [en ligne]
- ▶ BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, [Éditions de Minuit, 1965], 2^e éd., Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- ▶ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet - Chastel, 1967.
- ▶ LUTIGNEAUX Roger, « La culture est-elle en péril? », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1955, p. 684-690, [en ligne]
- ▶ McLUHAN Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge (MA)/London, 1964. Ouvrage traduit en français sous le titre : *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. fr. Jean Paré, Paris, HMH, 1968.
- ▶ PINELLI Marc, « Etude sur l'importance et le développement de l'image d'actualité dans la presse », Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Logié, Ecole Supérieure de Journalisme de Lille, 1970. > Entretien avec Albert Plécy
- ▶ PLÉCY Albert, RANC Robert (pref.), *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Editions Estienne, 1962.
- ▶ « Formation de l'homme et Civilisation de l'image », *Communications*, n°2, 1963, p. 242-243. [en ligne],

2. Périodiques

- ▶ *Arts et techniques graphiques*, irrégulier, n° 75, mars/juin 1968. Directeur : Michel Brient
- ▶ *Clap*, crée e 1971 par l'Établissement cinématographique et photographique des armées, dir. publ. Lt-CI Henri Bagnouls, rédac. chef Daniel Paquet
- ▶ *Contrejour*, revue bi-trimestrielle, parue de mai 1975 à janvier 1978, directeur : Claude Nori.
- ▶ *Le Parisien Libéré*, titre de journal quotidien qui paraît de 1944 à 1986, il devient en suite *Le Parisien*.
- ▶ *Le Photographe: organe des photographes professionnels*, bimensuel, mensuel crée en 1910.
- ▶ *Les Cahiers de la photographie*, « Revue de critique contemporaine de photographie », revue parue de 1978 à février 1993. Publication de l'ACCP (Association de critique contemporaine en photographie), publiée avec le couscou du Centre National des Lettres., directeur : Claude Nori.

- ▶ *Point de vue - Images du Monde*, 1948-1993. Ce périodique naît de la fusion, advenue en 1948, entre *Point de Vue* créé en 1945 par R. Aron et M. Bleustein-Blanchet et *Images du Monde* créé en 1944 par les frères Jean et Hubert Monmarché. Le titre devient *Point de vue* en 1993.
- ▶ *Sonovision*, paru entre 1971 et septembre 2004.
- ▶ *Techniques graphiques*, mensuel, bimestriel, créée en avril 1956, directeur : Serge Gille Chain.
- ▶ *Terre d'Images, Revue des arts et techniques photographiques*, créée en 1964, rédac. chef : Jean Adhémar.
- ▶ *Zoom*, magazine photographique, paru entre 1970 et 1991.

3. Articles

- ▶ N. s. [Jean Adhémar], « Édito », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°1, 1964, p. 4-6.
- ▶ BRAIVE Michel-François, « Les "Gens d'Images" décernent le Prix Niepce à Robert Doisneau et a Fulvio Roiter le Prix Nadar », *Le photographe*, 46e année, n°862, 20 avril 1956, p. 173.
- ▶ DELAYE Roger, « Les 24 heures de l'image. L'image doit devenir un moyen de communication pleinement efficace », *Le Photographe*, n° 1181, 5 août 1969, p. 692- 694.
- ▶ GAUTRAND Jean-Claude, « Le Groupe Libre expression », *Arts et techniques graphiques*, n° 81, mars avril 1971, p.3.
- ▶ G.-B., « Chalon-sur-Saône 25 ans de Prix Niépce une image moyenne de la photographie », *Le Photographe*, n°1370, avril 1980, p.8-9.
- ▶ GOUJON Michel, « Rencontres. Albert Plécy », *Informations TG*, n°529, du 23 au 29 novembre 1970, p.17.
- ▶ GRANGER Yves, « Gens d'Images. Une réunion de copains », *Sonovision*, 1975, p. 14-16.
- ▶ IMBERT Christian, « Les Gens d'Images 25 ans après », *Le Photographe*, n°1373, juillet-août, 1980, p.62-63.
- ▶ J.-J. D., « Du côté du festival d'Arles », *Le Photographe*, 62e année n° 1279, 5 septembre 1973, p 663-667.
- ▶ KNOCHÉ Guy, « Le sixième congrès des Gens d'Images », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°4, juillet - août 1964, p. 516-519.
- ▶ LORELLE Yves, « Qui est John Craven ? » *Le photographe*, n° 1153, 5 juin 1968, p. 369-371.
- ▶ — « Qui est John Craven ? », *Photo cinéma*, n°801, 1 juillet 1968, p. 240-241.
- ▶ — « Porquerolles 68. Confrontation de "sono-visuels"; trois grands sujets de réflexion sur l'image », *Le Photographe*, n°1161, 5 octobre 1968, p. 695-696.

- ▶ —, « Porquerolls 1974, L'homme criblé d'images et un colloque qui doit se transformer », *Le Photographe revue professionnelle des techniques et du commerce photo-cinéma*, 63e année, n° 1305, 5 octobre 1974, p. 786-789.
- ▶ MANDERY Guy, « Le maillon entre Lyon et Paris », *Le Photographe*, n°1345, mai 1978, p. 38-39.
- ▶ NURIDSANY Michel, « Arles : capitale internationale de la photographie », *Le Figaro*, 23 juillet 1973.
- ▶ PLÉCY Albert, « Point de vue - Images du monde aura désormais chaque semaine huit pages de plus », *Point de vue - Images du monde*, 19 novembre 1953, p.22-23.
- ▶ — « Salon permanent de la photographie », *Point de Vue Images du Monde*, 24 décembre 1953, p. 22.
- ▶ — « Le salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, 2 décembre 1954, p. 20.
- ▶ — « Le salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, 3 février, 1955, p. 22-23.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photographie », *Point de vue - Images du monde*, n°350, 17 février 1955, p.18-29-20.
- ▶ — « Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°353, 10 mars 1955, p. 18-19.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, n°355, 24 mars 1955, p. 17
- ▶ — « L'an I de l'image », *Point de vue – Images du monde*, Spécial photo biennale, nouvelle série, vol. 11, n° 362, 12 mai 1955.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, nouvelle série, vol. 11, n°377, 27 août 1955, p.18-19.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue – Images du monde*, nouvelle série, vol. 11, n°381, 24 septembre 1955, p. 17.
- ▶ —« Le Salon permanent de la photo », *Point de Vue Images du Monde*, vol. 14, n°530, 6 août 1958, p. 19.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue - Images du monde*, vol. 16, n° 625, 3 juin 1960, p.18-19.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue-Images du monde*, n° 795, 6 septembre 1963, p.18-19
- ▶ — « manifestations », *Terre d'Images. Revue des arts et techniques photographiques*, n°6, juin 1965, p. 110.
- ▶ — « Le Salon permanent de la photo », *Point de vue-Images du monde*, n° 905, 15 octobre 1965.

- ▶ N. s., *Photo cinéma*, n°641, 1 mars 1955, p. XLVI.
- ▶ N. s., « Jerry Photographe », *Phot Argus. Journal professionnel des matériels et produits photographiques et cinématographiques*, n°43, Février-Mars 1972, p.53.
- ▶ N. s., « Interview Albert Plécy », *Clap*, n° 6, 1972, p. 12-14.
- ▶ N. s., *Le Photographe*, n°1101, 05 avril 1966, p. 194-19.
- ▶ N. s. , *Le Photographe*, n°1083, 5 juillet 1965, p. 377.
- ▶ N. s., « Grasse 1975 : un congrès bien rempli », *Le Photographe*, nouvelle série, n°1316, juin-juillet 1975, p.6-7.

4. Audiovisuel

- ▶ « Grammaire élémentaire de l'image », *Chambre noire*, Paris Bry-sur-Marne: ORTF [prod.] 1968, INA [distrib.] 1975.
- ▶ « Les Gens d'Images », *Chambre noire*, Paris Bry-sur-Marne : ORTF [prod.] 1964, INA [distrib.] 1975.
- ▶ « Agence Rapho », *Chambre noire*, Paris Bry-sur-Marne : ORTF [prod.] 1964, INA [distrib.] 1965.

III. Sources secondaires

5. Sources spécialisées sur Gens d'Images

a. Articles et ouvrages

- ▶ CARREZ, Claude, *Le temps, matière de l'image ? Traces, impressions et prolongements : à l'occasion du Jubilé "Gens d'Images"*, Lyon, Aleas, 2005
- ▶ CARREZ Claude, *Paul JAY. Le poète de l'image*, Clamecy, ALTER Editions, 2013.
- ▶ CONTINI, Frédérique, PICARD, Joëlle, RENAUD, Marc, *Maximilien Vox: un homme de lettre*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1995.
- ▶ DENOYELLE Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie : une histoire française*, Art Book Magazine Editions, Paris, 2019.
- ▶ DEROUDILLE Francine, « Copyright Doisneau / Rapho », [réponse à une enquête menée par Isabelle-Cécile Le Mée], *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 36, 15 octobre 2018, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/insitu.18194>.
- ▶ JAY Paul, JAY Alain, JAY Bruno, *Les conserves de Nicéphore: essai sur la nécessité d'inventer la photographie*, Chalon-sur-Saône, Société des amis du Musée Nicéphore Niépce, 1992.
- ▶ JAY Paul, *Fragments de mémoire: chronique familiale et sociétale, 1940-1965*, Mably, 2018.
- ▶ PLÉCY Albert, *Hommes d'images*, Arles, Actes Sud, 1997.
- ▶ PUECH Michel, « L'agence Rapho racontée par Raymond Grosset l'ami des photographes ». Mediapart, 29 mars 2010, [en ligne]. <https://blogs.mediapart.fr/michel-puech/blog/290310/l-agence-rapho-racontee-par-raymond-grosset-l-ami-des-photographes>.

b. Catalogues d'exposition

- ▶ *Emmanuel Sougez*, Marie-Loup Sougez préfacier, [cat. exp., Galerie municipale du Château d'eau, Toulouse, 8 octobre-10 novembre 1997], Toulouse, Galerie municipale du Château d'eau, 1997.
- ▶ *55 ans de photographie à travers le Prix Niépce, 1955-2010*, Gens d'images et Erik Patix ed. [cat. exp., Paris, Galerie du Montparnasse, Musée du Montparnasse, 19 novembre-12 décembre 2010], Paris, Éd. Paradox, 2010.

2. Généralités en histoire de la photographie et histoire culturelle de l'art

a. Articles et ouvrages

- ▶ COTTIN-MARX Simon, *Sociologie du monde associatif*. La Découverte, « Repères », 2019,. [en ligne]
- ▶ BLANC Guillaume, « L'auteur contre le producteur. Ordre et désordre de la photographie amateur autour de Mai 68 », *Image & Narrative*, Vol 19, n°4, 2018, p. 38-53. [en ligne] <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2007>
- ▶ DENOYELLE Françoise, « Une étape du déclin. La S.F.P. pendant la Seconde Guerre mondiale », *Études photographiques*, n°4, mai 1998, p. 87-100 [en ligne], consulté le 16 mars 2023.
- ▶ FIGINI-VERON, Véronique, Véronique, « Le rôle pionnier de la Bibliothèque nationale dans la reconnaissance de la photographie comme œuvre. Le cabinet des Estampes, premier musée de la photographie en France ? », *Revue de l'Art*, 2013, tome 3, n°181, p. 55-65.
- ▶ FIGINI-VERON, Véronique, « Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique. Les politiques culturelles pionnières de la Bibliothèque nationale (1938-1996) », in Thibault Le Hegarat, Anne-Claire Bondon, Justine Delassus (ed.), *Faiseurs et passeurs de patrimoine XIXe-XXIe siècle*, Actes de la journée d'études Cluturhisto du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines à la bibliothèque universitaire de l'Université de Versailles Saint Quentin, 7 mai 2014, s.l., 2015.
- ▶ FRINGANT Matthias, « Pierre BOURDIEU, Microcosmes. Théorie des champs, *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 1, n° 61, 2023, [En ligne] <http://journals.openedition.org/ress/8849>.
- ▶ FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas: Adam Biro, 1994.
- ▶ MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur: l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006.
- ▶ MOREL Gaëlle, « Entre art et culture », *Études photographiques*, n°16, Mai 2005, p. 30-40 [en ligne],
- ▶ POIVERT Michel, « Des études photographiques en histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n° 52, 2003 pp. 3-6, [en ligne]
- ▶ POIVERT Michel, « La photographie en France: une affaire d'État ? », *Revue de l'Art*, n° 175, 2012-1, pp. 5-10.
- ▶ POIVERT Michel, *50 ans de photographie française de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.
- ▶ ROUILLÉ André (dir.), LEMAGNY Jean-Claude (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.
- ▶ RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

b. Catalogues d'exposition

- ▶ *La photographie humaniste, 1945-1968 : autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, [cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 31 octobre 2006-28 janvier 2007], Paris, Ed. Bibliothèque nationale de France, 2006.
- ▶ *Paris 1950 photographie par le Groupe des XV*, [cat. exp., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 5 novembre 1982-29 janvier 1983], Marie de Thézy (dir.), Paris, Ed. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982.
- ▶ *Métamorphose. La photographie en France 1968-1989*, [cat. exp. Pavillon Populaire, Montpellier, 29 octobre 2022 - 15 janvier 2023] Michel Poivert (dir.), Anna Grumbach (dir.), Ville de Montpellier direction de la Culture et du Patrimoine, éditions Hazan, Vanves, 2022.

c. Thèses et mémoires

- ▶ BLANC Guillaume, « L'utopie d'une civilisation de l'image. Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », th. doc.: histoire de la photographie, Michel Poivert (dir.), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.
- ▶ DEILHES Jean, « Entre profession et forme d'art. Les paradoxes de la photographie française au prisme d'un dynamisme méridional dans les années cinquante et soixante », th. doc.: histoire de l'art, Jean Nayrolles (dir.), Michel Poivert (co-dir.), Université Toulouse 2 - Jean-Jaurès, 2021.
- ▶ MICHAUD Emmanuelle, « Les photo-club en France dans les années soixante. Les amateurs au seuil de la reconnaissance culturelle de la photographie », mémoire de maîtrise arts plastiques, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, André Rouillé (dir.), 1997.
- ▶ MICHAUD Emmanuelle, « L' "Éloge de l'ombre" : étude de la place que Jean-Claude Lemgny a accordé à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque Nationale », mémoire D.E.A. histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Philippe Dagen (dir.), 1999.
- ▶ FIGINI-VÉRON Véronique, « L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie. France, Seconde moitié du XXe siècle », th. doc.: histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Françoise Denoyelle (dir.), 2013.
- ▶ MARTINEZ Léo, « Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005 », th. doc.: histoire de l'art, Université Toulouse 2 Le Mirail, Luce Barlongue (dir.), 2011.

3. Généralités en histoire de l'édition

- ▶ BUSTARRET, Claire, « Le livre et la photographie », in. CHARTIER Roger (dir.), MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. IV. Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986.
- ▶ COX, Aurianne, *L'édition photographique en France 1958-1995*, Mémoire de DEA d'histoire sociale et culturelle, université de Paris I, 2003, sous la direction de Pascal Ory.
- ▶ MOLLIER Jean-Yves, SOREL Patricia, « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles. Approche bibliographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, n°1-2, mars 1999, p.39-49 [En ligne]. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3280.

Sélection d'articles dans :

- ▶ « Les espaces photographiques : Le livre », *Les cahiers de la photographie*, n°6, 1982
 - NORI, Claude, « Livre d'images Livre de photos », p. 12-17.
 - FLEIG, Alain, « Le livre photographique : originel ou reproduction ? », p. 19-22
 - WIEDEMANN, Michel, « Sur quelques livres illustrés de photographies au XIXe siècle », p. 27-35.
 - BAURET, Gabriel, « L'édition photographique en France aujourd'hui », p. 36-41
 - ROCHE, Denis, « Entretien avec William Klein », paris 3 mai 1982, p. 51-55.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	11
I. Naissance d'une association 1954-1968	23
A. Les fondations	23
1) L'idée fondatrice, les pères fondateurs	23
2) Le modèle associatif ou l'appartenance au milieu photographique des années 1950-1960	30
B. Les Gens d'Images : acteurs aux origines de la promotion de la photographie comme art auprès des institutions	37
1) Fédérer, promouvoir et susciter la réflexion autour des images	37
2) Tisser des liens avec l'institution	45
II. Les Gens d'Images face à l'institutionnalisation de la photographie 1969-1977	51
A. L'héritage de mai 1968	53
1) Face à l'évolution du statut des images : une ouverture parisienne pour le « plus grand nombre »	53
2) Entre utopie et isolement : une nécessaire transformation	58
B. Une intégration difficile dans un nouveau milieu institutionnel et professionnel	62
1) L'arrivée d'un nouveau modèle : les Rencontres internationales de la photographie d'Arles	62
2) Cathédrale d'images : un projet professionnel aux ambitions démesurées	68
III. La place des Gens d'Images à l'« âge d'or de l'État photographique » en France 1977-1985	75
A. Face à la crise (1977-1985)	76
1) Sortir de Paris pour tisser des liens avec l'institution : Guy Knoché (1977-1980)	76

2) Un conservateur comme président : Paul Jay (1980-1985)	80
B. Les Gens d'Images s'inscrivent dans le temps (1954-1985)	86
1) La réception des Gens d'Images dans la presse spécialisée	86
2) Les Prix Niépce et Nadar : « échantillon de la photographie française »	93
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	105
TABLE DES MATIÈRES	117

