



HAL
open science

L'œuvre photographique de François Hers (1967-1990) Max Bonhomme

► **To cite this version:**

Max Bonhomme. L'œuvre photographique de François Hers (1967-1990) . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01545418

HAL Id: dumas-01545418

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545418>

Submitted on 22 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Max BONHOMME

L'œuvre photographique de François Hers

En quête d'un « art de la démocratie ».

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Dominique DE FONT-REAULX
et M. Michel POIVERT

Septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Résumé

L'artiste et photographe François Hers (né en 1943) est aujourd'hui surtout connu pour avoir dirigé la Mission photographique de la DATAR (1983-1989) et formalisé le Protocole des Nouveaux commanditaires. Son œuvre en tant que photographe s'inscrit dans un champ en plein renouvellement, entre les remises en cause qui frappent la tradition du reportage et la problématique de son intégration dans l'art contemporain. En analysant les différents champs dans lesquels il s'inscrit et ses partis pris esthétiques, se révèle la complexité du parcours d'un photographe, soucieux d'interroger en permanence la place attribuée à l'artiste dans la société. Entre les années 1970 et 1980, François Hers contribue à une relecture de la tradition documentaire dans la photographie contemporaine, tout en déployant une réflexion sur la commande, fondée sur l'idée de restituer à l'art sa fonction sociale.

Mots clés :

François Hers (photographe) – Photographie – Photojournalisme – Photoreportage - Viva (agence) – DATAR (mission photographique) – Photographie documentaire – Photographie contemporaine - Photographie sociale – Photographie politique - Intérieurs (thème) – Belgique – Logement social – Photographie d'architecture – (les) Nouveaux commanditaires – Vie quotidienne (thème) – commande artistique.

TABLE DES MATIERES

Avant-propos.....	2
Introduction	4
I – De la performance au reportage.....	12
1 – Vocation d'artiste, métier de photographe.....	13
1.1. Culture artistique, culture photographique.....	14
1.2. Le métier de photographe.....	17
1.3. La photographie comme modèle d'action.....	21
2 – Engagement au sein de l'agence Viva (1972 – 1976).	26
2.1. Les premiers reportages : documentaire social et expressionnisme gestuel.....	27
2.2. Viva : une coopérative d'auteurs.....	29
2.3. Investigations du quotidien : Familles en France (1973).	33
2.4. Le terrain politique	38
3 – Esthétique architecturale.....	42
3.1. Culture architecturale	42
3.2. Photographier l'œuvre de Charles Vandenhove	44
II – Émergence d'un auteur-photographe.....	49
1 – Reportage distancié et fiction autobiographique.	50
1.1. La photographie et le livre : Récit (1983).....	53
1.2. « Paris – Une photo par jour » dans Libération (1982)	57
2 - Photographie-contact.....	61
2.1. Au contact du « corps social ».....	62
2.2. « Hommage à Gordon Matta-Clark » (1980).....	67
2.3. Mettre en contact l'art et la vie : « Chambre d'amis » (1986).....	70
3 – Critiques du reportage, photographie exposée	72
3.1. « Le reportage est fini pour la photographie. »	73
3.2. La photographie exposée	76
III – Photographie documentaire et art contemporain.....	80
1 – Pratiques de l'enquête.....	82

1.1. Les lieux du crime : reportages avec la police.....	82
1.2. Archives et constat photographique.....	85
1.3. Ethnographie du proche : « Les Français en vacances » (1977).....	89
2 – Intérieurs (1981) : sociologie visuelle ou tableaux photographiques ?	91
2.1. Prise de vue protocolaire, une forme de sociologie visuelle ?	93
2.2. « Arrangements inconscients » : style documentaire et culture populaire...	96
2.3. Le devenir-pictural des Intérieurs	101
2.4. Réception et fortune critique : la couleur, le documentaire et le tableau...	103
3 – La Mission photographique de la DATAR : repenser une culture du paysage.....	110
3.1. Renouveau du paysage.....	112
3.2. Légitimation artistique et tradition documentaire.	115
3.3. Le vide et le plein : photographies de François Hers pour la Mission photographique de la DATAR	120
Conclusion	123
Bibliographie.....	127

Avant-propos

Connu pour son engagement au sein de l'agence Viva, son rôle comme directeur artistique de la Mission photographique de la DATAR puis comme inventeur du Protocole des Nouveaux commanditaires, les études portant spécifiquement sur l'œuvre photographique de François Hers sont pourtant assez rares. Bien que régulièrement cité dans les histoires générales de la photographie, son livre *Intérieurs* n'a encore fait l'objet d'aucune analyse spécifique. Si son rôle institutionnel a pu être abordé dans de le cadre d'études générales, sa production spécifique n'a pour l'instant pas été traitée sous l'angle d'un parcours singulier.

À cette fin, notre étude s'appuie essentiellement sur des entretiens réalisés avec François Hers lui-même, ainsi qu'avec plusieurs de ses collaborateurs et amis. Des articles parus dans la presse de l'époque permettent d'éclairer les enjeux de réception de son œuvre. D'un point de vue historiographique, les références auxquelles nous aurons recours suivent deux orientations principales. D'un côté un courant très marqué par la sémiologie, la psychanalyse et la théorie littéraire, qui domine, en gros, les années 1980 (autour de la revue *Les Cahiers de la Photographie*). De l'autre, des auteurs qui ont contribué à penser l'articulation entre art et document au sein d'une histoire générale de la photographie (Jean-François Chevrier, Michel Poivert, Olivier Lugon). Ces deux orientations se répartissent d'une certaine manière la lecture proposée de chacune des deux principales publications de François Hers : *Récit* et *Intérieurs*.

François Hers étant un artiste très conscient de sa propre situation, il a été jusqu'à présent l'un des seuls à proposer une lecture rétrospective de sa carrière, en particulier dans l'optique d'une généalogie du Protocole des Nouveaux commanditaires¹. Cette lecture rétrospective, certes de première main et prenant la forme d'une histoire intellectuelle, demande à être complétée par un point de vue issu de l'histoire de la photographie, de manière à analyser

¹ François Hers, *Le protocole*. Dijon, Les Presses du réel, 2002. François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*. Dijon, Les Presses du réel, 2011, p.14.

les différents « champs » dans lesquels il a pu s'inscrire. Tour à tour photographe professionnel, artiste, reporter et théoricien, son parcours d'artiste est relativement atypique, en définitive, et suppose donc de dépasser la méthodologie d'une monographie traditionnelle.

Dans le même temps, il importe de ne pas réduire cette étude à une approche « externaliste » qui tendrait à n'accentuer que la position de Hers dans une entreprise de légitimation institutionnelle. Un examen rapproché de sa production photographique, visant avant tout à inscrire celle-ci dans l'histoire de l'art, permettra d'éviter ce réductionnisme sociologique. Bien qu'elle soit très marquée par son époque, son œuvre comporte pour nous une véritable valeur de contemporanéité à plusieurs égards. D'une part en effet, Hers joue un rôle central dans la constitution d'une photographie qui ne soit plus seulement contemporaine de la presse écrite, mais plus largement inscrite dans une actualité de l'art contemporain. D'autre part, la réflexion qui se fait jour, tout au long de sa carrière, sur la place attribuée aux artistes dans la société, se prolonge aujourd'hui à travers la mise en œuvre du Protocole des Nouveaux commanditaires.

Je tiens à remercier tout particulièrement M. François Hers pour m'avoir accordé son temps et sa bienveillance dans cette recherche. J'exprime également toute ma gratitude à mes directeurs de recherche Mme Dominique de Font-Réaulx, conservateur en chef au Musée du Louvre, et M. Michel Poivert, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 – Sorbonne, qui par leurs conseils avisés ont largement contribué à structurer la forme prise par cette étude.

Je remercie également à M. Philippe Bonnin pour m'avoir prodigué ses conseils et m'avoir permis d'accéder à l'ensemble des diapositives réalisées pour *Intérieurs*. Mes remerciements s'adressent enfin à M. Jan Baetens, Mme Sylvie Aznavourian, M. Jean-François Chevrier, M. Bernard Latarjet, M. Jérôme Poggi, M. Clément Chéroux, M. Christian Joschke, Mme Estelle Zhong, Mme Raphaële Bertho, Mme Hélène Pinet.

Introduction

L'artiste et photographe François Hers (né en 1943 à Uccle, près de Bruxelles) est aujourd'hui certainement plus connu pour son rôle « institutionnel » que pour sa production artistique. Dans les publications les plus récentes, on cite surtout son rôle en tant que directeur artistique de la Mission photographique de la DATAR de 1983 à 1989, puis comme inventeur du Protocole des Nouveaux commanditaires, qu'il met en œuvre grâce à la Fondation de France à partir de 1990.

Bien qu'il n'ait plus exposé d'œuvres depuis la fin des années 1980, François Hers conçoit son travail le plus récent comme un prolongement de son activité d'artiste, en particulier le Protocole des Nouveaux commanditaires qu'il considère comme une « œuvre conceptuelle »² en soi. Celui-ci consiste à appréhender les relations entre art et société en repensant le système de l'art selon une dynamique de la commande, dans une organisation tripartite : le « nouveau commanditaire » issu de la société, le médiateur et l'artiste³. Cependant, à partir de la fin des années 1960, François Hers a surtout œuvré dans le champ de la photographie, d'abord en lien avec des performances, puis comme reporter photographe. Co-fondateur de l'éphémère agence Viva, puis photographe indépendant, il a toujours pratiqué le reportage de manière distanciée et subjective.

De cette activité photographique, l'historiographie offre assez peu de témoignages. Les histoires générale de la photographie citent régulièrement sa participation à la Mission photographique de la DATAR, mais plus rarement sa

² François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*. Dijon, Les Presses du réel, 2011.

³ *Ibid.*, p.51-53.

production autonome. L'exposition *Intérieurs* en 1981 au Centre Pompidou⁴ connut pourtant un grand succès critique et fait figure d'œuvre séminale pour l'influence qu'elle a eu sur tout un pan de la photographie contemporaine. Régulièrement citée dans les histoires générales du médium⁵, Elle constitue un jalon important dans le renouveau du documentaire dans la photographie contemporaine, conçu comme une alternative à la « photographie plasticienne ».

Outre *Intérieurs*, l'autre ouvrage important publié par François Hers, *Récit* (1983)⁶, est assez rarement mentionné. Il s'agit pourtant d'une tentative originale de relecture de sa production photographique sur plus de dix ans (1968-1980), non plus selon les critères de l'information journalistique, mais comme témoignage d'une expérience personnelle et subjective. La reconnaissance dont jouissent les tentatives, comparables, de Raymond Depardon (*Notes, Correspondance new-yorkaise*) a peut-être contribué à éclipser la singularité du projet de Hers, qui conjugue ambition théorique et formelle.

L'ambition de cette étude monographique est donc en premier lieu de retracer la singularité du parcours d'un photographe, dont la carrière se situe précisément à un tournant décisif dans l'histoire de la photographie en France. La « culture d'agence » du photojournalisme et du reportage, qui a pour moteur économique principal la presse illustrée, est en déclin. Face à la concurrence de la télévision⁷ et aux questionnements d'ordre éthique qui frappent les photographes, beaucoup cherchent des moyens de diffusion alternatifs (l'exposition, le livre) et adoptent alors une posture d'auteur, sur le modèle de la littérature ou du cinéma. Rétrospectivement, en 1990, Hers voit dans la « crise des usages » qui frappe le photo-journalisme, la clé de lecture principale de son

⁴ François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 1981].

⁵ André Rouillé et Jean-Claude Lemagny (dir.), *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas, 1986 (rééd. 1998), p.220 ; Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Bordas / Adam Biro, 1994 (rééd. 2001), p. 701.

⁶ François Hers, Jean-François Chevrier, Roman Cieslewicz, *Récit*. Paris, Herscher / Bruxelles, Lebeer-Hossmann / Londres, Thames and Hudson, 1983. Citation abrégée : *Récit* pour les prochaines mentions.

⁷ De 1960 à 1975, le nombre de foyers français équipés d'un poste de télévision est multiplié par 10. De plus, elle est plus rapide dans la transmissions des informations et attire de plus en plus les annonceurs, au détriment de la presse. cf. Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, Paris, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Guerrin, 2002, p.45.

travail :

« On ne peut pas plus comprendre l'histoire de la photographie contemporaine sans tenir compte du traumatisme [...] qu'a constitué pour elle la télévision qui l'a déchargée brutalement de ses fonctions traditionnelles à partir des années cinquante. Rupture qui a conditionné toute ma pratique. »⁸

Émerge donc à ce moment une alternative à la photographie d'actualité, qui perpétue néanmoins l'esthétique du reportage, établie par des figures comme Henri Cartier-Bresson ou Robert Capa. En même temps, ce photoreportage d'auteur⁹ tend de plus en plus à renier le modèle dominant que constituant alors l'agence Magnum en prenant davantage pour modèle la démarche d'auteurs américains comme Robert Frank. C'est alors sous un mode poétique et distancié par rapport à la question de l'information, à travers une forme reportage « existentiel »¹⁰ que Hers cherche une voie nouvelle, au tournant des années 1970. Ses réflexions rejoignent les préoccupations d'autres photographes comme Raymond Depardon, qui recherchent eux aussi une alternative au reportage d'information. Hers comme Depardon choisissent alors la voie du récit autobiographique, dans une manière de déplacer l'attention, non plus sur l'image comme vecteur d'information, mais davantage sur la condition existentielle du photographe lui-même. Le livre constitue un moyen privilégié d'affirmer cette position d'auteur car le photographe y est maître du traitement qui est fait de ses images. Elles ne répondent plus alors à aucune fonction illustrative, comme dans le régime éditorial, mais suivent la nécessité interne de l'individu photographe. C'est aussi par le recours au texte que se fait entendre la voix de l'auteur, avec des légendes qui prennent à rebours les attentes de la photographie d'information.

⁸ « François Hers - situations-limites », interview par Catherine Francblin, *Art Press*, n°143, janvier 1990, p.32-33.

⁹ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris, CNRS Editions, 2006.

¹⁰ Gilles Saussier voit dans la démarche de Hers et Depardon une forme de « pathos autobiographique de la perte de soi ». cf. Gilles Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, pp. 307-331, p.314.

Dans le même temps, ce subjectivisme et cette posture d'auteur sont contrebalancés par un souci du collectif qui se manifeste, comme un fil conducteur, tout au long de la carrière de Hers. En effet son œuvre ne se limite pas aux expositions, ouvrages et photographies publiées : c'est en tant que « metteur en œuvre », « chef d'orchestre » et théoricien qu'il se distingue dans le contexte photographique de cette période. Cette double orientation illustre bien toute l'ambiguïté de sa posture d'artiste, entre exploration de l'individualité et primauté du collectif. Si ce souci du collectif peut trouver son origine dans les convictions politiques de François Hers, ainsi que dans sa culture artistique, les formes qu'il lui donne sont en définitive d'une grande nouveauté¹¹. Organisateur de performances collectives dans les années 1960, initiateur du reportage collectif « Familles en France » pour Viva en 1973, directeur artistique de la Mission photographique de la DATAR à partir de 1983, inventeur du protocole des Nouveaux commanditaires en 1990 : l'œuvre de Hers va bien au-delà des photographies qu'il a lui-même produites. Surtout, elle met toujours en jeu une dynamique de l'engagement et de la collaboration. Son œuvre photographique cherche à impliquer autant que possible le sujet photographié, selon un principe de coresponsabilité. De même, dans le protocole des Nouveaux commanditaires, c'est la société qui endosse la responsabilité d'exprimer sa demande auprès de l'artiste.

Souvent mal à l'aise vis-à-vis du contexte culturel et artistique dans lequel il est amené à travailler, qu'il s'agisse de la photographie publicitaire, du reportage ou de l'art contemporain, il est conduit à élaborer de nouveaux protocoles d'action qui rebattent les cartes du jeu artistique. En effet, si le Protocole des Nouveaux commanditaires constitue bien un nouveau schéma actanciel de la participation en art, celui-ci est le résultat d'une réflexion initiée dès les années 1960, comme une conséquence logique de la fin des avant-gardes. La valeur de contemporanéité de notre étude réside donc dans une clarification de ce projet intellectuel élaboré sur plus de quarante ans, avec

¹¹ « Je dois souligner tout d'abord que ce que fait François Hers m'a toujours intrigué. Avoir comme œuvre l'organisation d'une institution est quelque chose de particulièrement original. [...] on voit l'abandon d'une certaine théorie de l'art, d'une certaine pratique et d'une certaine définition de l'artiste, au profit de la création d'une entreprise qui est à la fois une forme d'artisanat et un projet intellectuel. » Bruno Latour « Les Nouveaux commanditaires : pour les sciences aussi ? », Entretien avec Anne Pontégnie et Xavier Douroux, in Didier Debaise, Xavier Douroux, Christian Joschke et al., *Faire art comme on fait société : les Nouveaux commanditaires*. Dijon, Les Presses du réel, 2013, p.693.

comme ambition de relire la production photographique de François Hers à l'aune du Protocole des Nouveaux commanditaires¹².

Cependant, il importe de remarquer que cet axe de recherche constitue l'intention manifeste de François Hers lui-même lorsqu'il est amené à faire le bilan de sa carrière¹³. Si donc une approche monographique de son œuvre photographique ne peut pas aujourd'hui faire l'impasse sur le Protocole qui constitue tout l'aboutissement d'un projet intellectuel, il importe en même temps de ne pas assimiler cette étude historique à une entreprise de légitimation rétrospective. C'est pourquoi nous privilégierons ici une analyse des réseaux artistiques dans lequel s'inscrit François Hers, la manière dont il circule entre différents « champs »¹⁴ pour construire sa stratégie d'action.

Si l'on se place maintenant du point de vue des stratégies de légitimation institutionnelle, la perspective offerte par le travail de Hers concerne plus largement le devenir de la photographie dans le champ artistique entre les années 1970 et 1980. Nous nous situons, en effet, à un moment crucial pour la reconnaissance de la photographie dans le monde de l'art. Les histoires du médium insistent en général soit sur « l'entrée en art » de la photographie par le biais de certains courants de l'art contemporain¹⁵, soit sur « l'auteurisation » des photojournalistes¹⁶. La carrière de François Hers se situe exactement entre ces différents pôles et les déborde, puisque la singularité de sa position consiste à repenser plus profondément la fonction sociale de l'art, en deçà des

¹² Cette piste d'étude a déjà été pointée par plusieurs personnalités dans l'entourage de Hers, en particulier Xavier Douroux : « Lorsque François Hers a souhaité me rencontrer, il faut bien dire que je n'avais pas une vision précise de son travail d'artiste. Je connaissais ses photographies d'Intérieurs. Une chose étonnante rétrospectivement, c'est à quel point j'ai déconnecté son œuvre photographique de la proposition qu'il me faisait, sans pour autant perdre de vue le fait que la formulation et la mise en œuvre des Nouveaux commanditaires étaient bel et bien un travail d'artiste, une œuvre. Aujourd'hui, avec le recul, je pense qu'il serait intéressant de réinterpréter ses images photographiques à travers le filtre et les enjeux de ce dispositif. » Xavier Douroux, entretien avec Anne Pontégnie, in François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p.57.

¹³ François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, op.cit.

¹⁴ Il peut être en effet fertile de penser les différents « courants » de la photographie française entre les années 1960 et 1980 en terme de « champs » au sens où l'emploie Pierre Bourdieu. On observerait alors que le photoreportage d'auteur, la photographie « créative » ou encore la photographie « plasticienne » opèrent à partir de réseaux distincts, avec leurs propres instances d'autorité et leur propres stratégies de légitimation. L'un des enjeux de la période se situe justement dans la réunion, le mélange ou l'éventuelle rivalité entre ses différents champs à un moment où la photographie voit sa légitimité culturelle consacrée par l'État.

¹⁵ Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du regard, 1998.

¹⁶ Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. op.cit.

conjonctures institutionnelles. De plus, en se situant d'emblée sur le terrain de l'art tout en poursuivant une carrière d'auteur-photographe, Hers a contribué à la reconnaissance artistique de la photographie dans le contexte français, voire même à la redéfinition de ce que l'on considère comme relevant de la « photographie artistique ».

Hers occupe effectivement une position centrale pour la requalification de la photographie documentaire dans le champ de l'art contemporain. Proche de Jean-François Chevrier dans les années 1980, ils établirent un dialogue qui a déterminé notamment les orientations esthétiques de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989). Bien que François Hers n'emploie pas toujours volontiers le qualificatif de « documentaire », justement par souci d'affirmer son statut d'artiste, une importante part de son travail se construit sur une réhabilitation du style documentaire, dans la lignée de Walker Evans. Cependant, si l'opération s'avérera cruciale pour le devenir de la photographie dans le champ de l'art, c'est aussi parce que cette réhabilitation s'effectue depuis des instances de légitimation artistique. L'exposition « Intérieurs » (1981), organisée au Centre Pompidou est symptomatique par l'ambiguïté qu'elle maintient entre reportage distancié, enquête documentaire et tableaux photographiques.

Dans le même temps, ce recours à une esthétique documentaire cohabite avec l'affirmation d'une subjectivité qui le conduit à privilégier une photographie « expressive » voire « baroque »¹⁷, où domine surtout la figure humaine par opposition aux espaces désertés d'*Intérieurs* et des photographies prises dans le cadre de la mission photographique de la DATAR. Dominique Baqué voit dans ces deux esthétiques antagonistes l'un des principaux clivages structurants dans la photographie contemporaine : « *celui qui sépare une photographie subjective, écrite à la première personne, sorte de "roman personnel" iconique, et une photographie qui se revendique clairement comme objective, n'impliquant rien du sujet lui-même, destinée à restituer la pure facticité des choses.* »¹⁸ La coprésence chez Hers de ces deux orientations, dont l'une domine *Intérieurs* et

¹⁷ « Je suis peut-être un photographe baroque... », cf. François Hers, « Paris / Une photo par jour », Libération, 31 juillet et 1er août 1982, p.19.

¹⁸ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal. op.cit.*, p.56.

l'autre *Récit*, ses deux principales publications, révèle bien l'impossibilité de construire une étude monographique de son travail selon les critères classiques, qui identifient un auteur à un style distinctif¹⁹.

Chez Hers en effet, l'esthétique ou la forme choisie se fonde sur avant tout sur le choix d'un sujet bien déterminé en amont²⁰. Alors même que le reportage d'auteur se fonde justement sur la possibilité de reconnaître dans les images la signature stylistique du photographe, François Hers brouille les pistes en adaptant son langage visuel en fonction du propos tenu par l'artiste. En fondant donc sa démarche sur une certaine rigueur protocolaire, Hers s'oppose du même coup à ce que représente pour lui l'héritage d'Henri Cartier-Bresson, qui privilégie le hasard objectif et l'image unique. Cette importance accordée au protocole d'action et à la méthodologie tient à la fois de la démarche documentaire et d'un art de la partition²¹, hérité notamment de John Cage et de Fluxus. Cet ancrage avant-gardiste situe bien la singularité de Hers dans le milieu photographique français, alors que le fossé entre les reporters-auteurs et les photographes « plasticiens » semble se creuser de plus en plus.

Nous tenterons donc autant que possible de retracer le parcours de François Hers en l'inscrivant dans une histoire intellectuelle, avec pour souci de mettre en évidence les réseaux dans lesquels il s'inscrit et de mettre en relation ses réflexions d'ordre théorique et son œuvre photographique. Si celle-ci doit être pensée comme l'instrument d'une réflexion sur la fonction sociale de l'art, les différentes orientations esthétiques choisies par Hers au cours de sa carrière révèlent bien l'évolution qui se dessine pour la photographie dans le champ culturel, entre légitimation artistique et nouvelle éthique documentaire. Si nous avons placé au centre de notre analyse la question du « collectif », c'est que

¹⁹ « La photographie est toujours un problème technique. Ceux qui disent le contraire sont devenus des professionnels de leur propre vision, ils font passer toute la réalité dans le même moule. Chaque sujet est un nouveau problème technique. » *Récit*, p.112.

²⁰ « D'une part, j'affirme des sujets et j'y plie mon langage ; d'autre part, je fais le récit de ma propre histoire. » *Récit*, p.108.

²¹ Sur le paradigme de la partition comme moteur de redéfinition de l'art à l'ère conceptuelle, voir Patricia Falguières, « Enquêtes sur l'autorité de l'art : le tournant conceptuel », in *Faire art comme on fait société : les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.350-357.

depuis ses débuts François Hers a souhaité inscrire son travail dans une dynamique générale, qui puisse engager différents acteurs sociaux²². La tension, qui se fait jour dans l'oeuvre de Hers, entre collectivité et subjectivité révèle donc les contradictions du monde de la photographie, alors en pleine redéfinition.

²² Dans son étude sur *Récit*, Jan Baetens identifie cette tendance à la collectivisation comme l'un des traits de la photographie belge, en s'appuyant sur le concept de "littérature mineure" tel que développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka, pour une littérature mineure* (1975). Comme la littérature de Kafka, la photographie belge selon Baetens serait donc "mineure" au sens où s'y manifeste à la fois une forme de déterritorialisation, de politisation et de collectivisation. cf. Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des Lettres modernes », 2009.

I – De la performance au reportage

Pour comprendre la singularité de la position de François Hers dans le milieu photographique français, il est nécessaire de montrer que, contrairement à la plupart des photographes qui, à partir de la fin des années 1970, revendiquent le statut d'auteur, de manière à affirmer leur place dans la hiérarchie culturelle, la photographie ne constitue pas initialement son champ d'action privilégié. Après des études d'architecture avortées, François Hers s'est surtout illustré par des performances, dans lesquelles la photographie entre en jeu, mais où ce qui importe n'est pas tant l'image photographique résultante, mais plutôt la forme que prend la relation entre le photographe-performer et son sujet. En soulignant cet aspect, on relève du même coup l'importance que revêt pour Hers le concept d'avant-garde et la nécessité de situer son œuvre non seulement par rapport à une histoire de la photographie, mais par rapport à une histoire de l'art élargie, prenant en compte les révolutions introduites par Dada, Fluxus et le happening.

Après avoir pratiqué pendant plusieurs années le métier de photographe en Belgique, répondant à des commandes diverses, François Hers déménage à Paris en 1968 avec pour projet de vivre du reportage. Ce passage de la performance artistique, pratiquée en parallèle à son métier de photographe, vers l'économie du photojournalisme découle de la structure même du champ photographique de l'époque. À quelques rares exceptions, la photographie n'est en effet pas encore reconnue comme un art à part entière en Europe. En l'absence de galeries et de collections publiques consacrées à la photographie

artistique²³, le principal modèle économique viable pour les photographes est celui de la presse. La Belgique offre peu de perspectives dans ce domaine, tandis que Paris est alors le principal centre européen du photojournalisme : on y trouve les sièges des agences les plus importantes comme Gamma, Sipa ou Sygma. L'agence Magnum constitue l'un des autres grands modèles. Elle dispose d'un bureau à Paris et l'on trouve en son sein beaucoup de photographes français. Bien qu'elle constitue une sorte d'élite du reportage d'auteur, accessible uniquement par cooptation, le prestige dont elle jouit peut expliquer le choix de François Hers de venir à Paris pour s'établir comme photoreporter²⁴.

En 1972, Hers intègre l'agence Viva. Conçue comme une coopérative d'auteurs, mais fonctionnant sur le modèle économique de l'agence (puisque en effet le marché des tirages et des livres de photographes restait balbutiant), elle constitue un jalon majeur dans l'histoire du photojournalisme en France. Viva représente en quelque sorte une alternative à la fois aux agences qui dominent le marché français (Gamma, Sygma) et au modèle de Magnum, dans la mesure où elle propose une photographie indépendante des impératifs d'actualité et plutôt orientée vers des thèmes de société.

Enfin, une analyse du rôle que joue la vue d'architecture chez Hers permettra de mettre en lumière la manière dont s'articule pour lui commande et création, photographie appliquée et photographie artistique.

1 – Vocation d'artiste, métier de photographe

Le choix d'une profession artistique fait figure chez François Hers de véritable vocation. D'une certaine manière, pour lui, le statut d'artiste préexiste au choix de la forme ou mode d'expression artistique²⁵. Issu d'un milieu aisé et

²³ Hers déménage à Paris en 1968 pour faire du reportage. Ce n'est qu'en 1969 qu'est créé à la Bibliothèque nationale de France une collection consacrée à la photographie contemporaine, dirigée par Jean-Claude Lemagny.

²⁴ Hers candidate pour intégrer l'agence Magnum en 1980, après avoir quitté l'agence Viva en 1976 pour travailler en indépendant.

²⁵ C'est en cela d'ailleurs qu'il affirme son inscription dans l'histoire des avant-gardes, puisque être artiste, pour Hers, ne s'identifie pas à la pratique de tel ou tel médium, de tel ou tel genre.

cultivé, il eut l'occasion de développer très jeune une riche culture artistique, qui constitue la base à la fois de sa pratique ultérieure et de ses élaborations théoriques. Cette culture artistique cohabite chez lui avec le choix, manifeste dès le début des années 1960, de vivre de la photographie. Il interrompt ses études d'architecture en 1961 pour devenir photographe professionnel, répondant à des commandes dans de multiples domaines. Certains aspects de ces travaux de commande ne seront pas sans influence sur son évolution artistique ultérieure.

1.1. Culture artistique, culture photographique.

Né en 1943 dans une famille de diplomates belges²⁶, François Hers bénéficia d'une éducation privilégiée qui le mit d'emblée en contact avec l'art moderne. Il passe son enfance et son adolescence dans l'une des réalisations majeures du modernisme architectural belge : la « Nouvelle Maison » (1927-1928), résidence privée de l'architecte Henry Van de Velde²⁷ à Tervuren, près de Bruxelles. La maison comprenait, en outre, du mobilier moderne, notamment des meubles d'Alvar Aalto, acquis par son père dans les années 1930. Cette situation privilégiée explique le fait que, selon Hers lui-même²⁸, la modernité n'ait jamais été pour lui quelque chose à conquérir : elle s'est présentée d'emblée comme le fond culturel sur lequel son œuvre restait à bâtir.

De plus, Henry Van de Velde avait laissé sur place toutes ses archives, constituées de revues d'avant-garde internationales du début du XXe siècle. C'est ainsi que François Hers put se familiariser à toute l'histoire de l'art moderne depuis le XIXe siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les textes d'Henry Van de Velde lui-même exercèrent aussi une influence non négligeable

²⁶ Son père était responsable d'un bureau de relations diplomatiques et économiques entre la Belgique, la Chine communiste et le bloc soviétique. Sa mère était issue d'une grande famille patricienne grecque, ayant notamment contribué à la fondation de l'État grec. Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

²⁷ Protagoniste majeur de l'Art nouveau belge, Henry Van de Velde (1863-1957), contribua également au développement de l'architecture moderne, en défendant une doctrine fonctionnaliste et l'économie ornementale. Également enseignant, il fut le fondateur de l'école des arts décoratifs de Weimar, le futur Bauhaus. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de Van de Velde que Walter Gropius en prit ensuite la direction en 1919.

²⁸ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

sur Hers. Socialiste et partisan du fonctionnalisme²⁹, Henry Van de Velde défend l'idée d'un art social, fondé sur la « corrélation absolue entre l'évolution de l'art et celle de la société »³⁰. En Belgique, il se fit l'écho des thèses de John Ruskin et William Morris, notamment à travers une conférence qu'il donne en 1898 à la Maison du Peuple de Bruxelles intitulée « William Morris, artisan et socialiste. »³¹

Outre cet héritage moderniste, socialiste et fonctionnaliste, l'intérêt pour l'art moderne chez François Hers émerge à un moment où la redécouverte de l'héritage dadaïste vient répondre à aux derniers développements de la peinture abstraite. Hers s'essaye à la peinture, sous l'influence de Jackson Pollock³², mais c'est plus fondamentalement la découverte de John Cage et la redécouverte de Duchamp et Dada qui vont alors jouer un rôle central pour pouvoir penser l'œuvre d'art comme processus et comme performance.

De plus, la Belgique est alors plutôt tournée vers les États-Unis que vers la France, d'un point de vue à la fois économique et culturel. C'est à la bibliothèque du centre culturel américain de Bruxelles que François Hers découvre l'œuvre de John Cage, qui fournira le modèle intellectuel permettant de penser l'œuvre d'art comme processus et comme performance. Du point de vue artistique, Bruxelles se trouve au centre du mouvement d'échanges qui contribue à fonder une nouvelle géographie de l'art européen : un artiste belge comme Marcel Broodthaers dialogue avec la scène de Düsseldorf, où s'épanouit au même moment le mouvement Fluxus, tandis qu'à Amsterdam, le Stedelijk Museum fait figure de pionnier en introduisant au musée les formes les plus actuelles de l'art contemporain.

Hers, cependant, distinguait assez nettement culture artistique et culture

²⁹ « Il faut pour qu'un produit soit beau qu'il soit utile ! (Leçon VI) L'utilité ordonne la forme de l'objet (Leçon IV) En les arts d'industrie la beauté se forme sur l'utilité et non l'utilité sur la beauté ! (Leçon IV) », Henry Van de Velde, cité in Léon Ploegaerts, Pierre Puttemans, *L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde*. Paris, Payot / Bruxelles, Atelier Vokaer / Québec, Presses de l'Université de Laval, 1987, p.53.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² « J'ai peint pour moi, mais c'était du Jackson Pollock revisité... Je ne sentais pas ça. Surtout je ne voyais pas ce que je pouvais apporter. Je me suis très vite posé la question : qu'est-ce que je peux apporter à cette histoire enthousiasmante de l'art moderne ? » Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

artistique, conçues comme appartenant à deux histoires distinctes :

« Je faisais deux parts : ma culture artistique et la photographie. La culture, c'était un mélange de rationalisme et de mysticisme : en vrac, la peinture abstraite, l'architecture moderne, le Bauhaus, saint François d'Assise, Mondrian, Kandinsky, John Cage, Mingus, Diderot... Toutes ces connaissances, je les ai mises de côté, plutôt que rejetées car, en fait, je crois que l'absence de culture des photographes les empêche de savoir ce qu'ils font, de le situer dans un contexte plus large. Je ne nie pas du tout l'apprentissage que j'ai pu avoir de l'art moderne, mais c'est un fait que j'ai écarté tout cet apprentissage, quand j'ai eu dix-huit ans... »³³

Son intérêt pour la photographie se développe donc de manière parallèle à cet horizon de références artistiques, au contact de magazines illustrés américains et de revues destinées aux photographes amateurs. Son père était en effet abonné à la plupart des grands magazines illustrés internationaux, parmi lesquels *Life*, *Time*, *Look*, *Newsweek* et *Fortune*. Par ce biais, François Hers put découvrir le travail de photographes américains comme William Eugene Smith et surtout Walker Evans, qui collabore au magazine *Fortune*.

D'un point de vue technique, Hers se forma grâce à des manuels³⁴, mais aussi à des revues comme *Popular Photography*, une revue américaine destinée aux amateurs qui était alors, en Belgique, la principale publication disponible pour apprendre la photographie³⁵. C'est donc dans ce contact avec la grande presse illustrée qu'il faut chercher l'origine de la vocation de Hers pour le photojournalisme. Outre William Eugene Smith et Walker Evans, c'est la figure de Robert Frank qui constitue pour lui l'un des grands modèles à suivre³⁶. Photographe de l'errance, pratiquant une photographie qui s'inscrit à la fois dans la lignée d'un certain reportage et dans une recherche plus subjective, il

³³ *Récit*, p.18

³⁴ « *J'ai appris la photographie dans le Leclerc, ou Clerc, je ne sais plus. Six cent pages de papier bible. Ça s'appelait la Technique photographique...* » *Récit*, p.18.

³⁵ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

³⁶ Jean-Claude Lemagny fournit une analyse synthétique de l'influence de Frank, particulièrement éclairante par rapport au cas de François Hers : « Ces remises en question [de la photographie humaniste, nldr] vont toucher de jeunes photographes férus de lectures philosophiques et mal à l'aise dans les cadres professionnels. Le dieu va être le Robert Frank des *Américains* [...]. Ils y trouvaient enfin une photographie qui exprimait la vérité médiocre et crasseuse du quotidien parce qu'elle se contentait de son impuissance à exprimer quoi que ce soit. Elle savait respecter l'absurdité des faits et des moments d'avant ou d'après l'instant bien choisi pour sa signification. » Jean Claude Lemagny, (sans titre), *Les Cahiers de la Photographie*, n°24, « 20 ans de photographie créative en France », 1989, p.144.

restera l'un des références majeures pour Hers à la fois pour son œuvre majeure, *Les Américains* (1958), mais aussi pour une publication au ton plus autobiographique, *The Lines of my Hand* (1972)³⁷, qui inspirera la conception de *Récit*.

La prose qui accompagne le livre de Frank, autobiographique et très littéraire dans le ton, nous incite à souligner du même coup l'importance de la culture littéraire pour François Hers : « *c'est la littérature qui m'a souvent fait comprendre les images que je devais faire.*³⁸ ». De plus, la compagne de François Hers, Sophie Ristelhueber, a étudié la littérature à la Sorbonne, en particulier l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. C'est avec le projet de réaliser un livre associant texte littéraire et photographies que Hers invite Ristelhueber à collaborer avec lui pour *Intérieurs*. Elle n'écrira finalement pas le texte prévu, mais cela marque le début de sa pratique photographique.

La référence littéraire joue sur plusieurs niveaux chez Hers. Dans *Récit*, elle participe de la dimension épique et mythique que Hers et Chevrier cherchent à donner à l'ensemble. Le livre s'ouvre et se termine sur des citations de *Moby Dick* d'Herman Melville³⁹ et le texte est parsemé de références à *La Quête du Graal* de Chrétien de Troyes⁴⁰. Récits initiatiques dans les deux cas, ces œuvres participent d'une mythologie de la dérive, présentant le photographe comme le héros de sa propre histoire. Dans *Intérieurs* au contraire, aucune référence littéraire explicite, mais une éthique de la description qui rejoint tient à la fois de la relecture de Flaubert par Walker Evans et James Agee⁴¹, et de la poésie « objective » du Nouveau Roman.

1.2. *Le métier de photographe.*

³⁷ Robert Frank, *The Lines of my Hand*. Los Angeles, Lustrum Press, 1972 (réed. 1989).

³⁸ *Récit*, p.78.

³⁹ *Récit*, p.4, 5, 162 ; voir également p. 128 : « *J'ai toujours fait des photos en pensant qu'elles devaient former un ensemble comme Moby Dick, sur un fond légendaire, avec des niveaux différents, sinon on raterait des pans entiers de la réalité.* »

⁴⁰ *Récit*, p. 34, 38.

⁴¹ *Louons maintenant les grands hommes* (1941), de James Agee et Walker Evans, constitue la source d'inspiration principale pour *Intérieurs*. Source : Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

Avant de s'illustrer par des "actions" ou "performances" photographiques à la fin des années 1960, François Hers a exercé le métier de photographe professionnel, mettant ses aptitudes techniques au profit de différents champs de la photographie dite appliquée : photographie de mariage, photographie de publicité. De cette période subsistent peu d'images, mais il peut être pertinent de relier les différents aspects du métier de photographe, pratiqué par Hers, à ses propositions artistiques ultérieures.

Au début des années 1960, François Hers devient l'assistant d'un photographe dénommé Otton, qui fonda un studio itinérant sous le nom de « Consortium photographique ». Ils répondaient alors à des commandes locales, réalisant des photographies de mariage et des albums. Au début, Hers s'occupait principalement des tirages⁴². Il insiste à plusieurs reprises, lorsqu'il commente son parcours, sur l'importance qu'a eue pour lui la pratique du tirage grand format :

« Un jour, le propriétaire du "Juan", un dancing gigantesque pour les sorties du week-end, nous a passé commande pour des tirages eux aussi gigantesques. [...] En tout cas, c'est l'origine de mon intérêt pour les grands tirages. Pour moi, c'est en somme tout à fait naturel d'agrandir une photo pour la mettre au mur, et je n'ai pas peur du mauvais goût. [...] Enfin, vers vingt-et-un-ans, par les relations de mon père, j'ai reçu une commande fabuleuse de l'office du Commerce extérieur. Là encore, il fallut des grandes photos : six mètres de haut. »⁴³

Si Hers évoque volontiers, de manière rétrospective, l'utilisation du grand tirage dans un cadre strictement utilitaire, c'est que la question du format d'exposition pour la photographie trouvera une nouvelle actualité à partir de la fin des années 1970, lorsque Hers est invité pour la première fois à exposer dans un musée. Cette prédilection pour le grand format, y compris avec ses connotations vulgaires (« *je n'ai pas peur du mauvais goût* »), oppose très clairement la démarche de Hers à ce que l'on peut identifier comme la « photographie créative »⁴⁴, défendue par Jean-Claude Lemagny à la Bibliothèque nationale de France dans les années 1980, fondant la légitimité

⁴² « Je ne faisais pas de photos, j'étais terrorisé, je ne faisais que des tirages, je montais les albums de mariage." *Récit*, p.18.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Jean-François Chevrier, « L'invention de la « photographie créative » et la politique des auteurs », in *L'Art en Europe. Les années décisives 1945 – 1953*, cat.expo. Saint-Etienne, Musée d'art moderne de Saint-Etienne / Skira, 1987. Jean-Claude Lemagny, *La Photographie créative : les collections de la Bibliothèque nationale : 15 ans d'enrichissement*. cat. expo. Paris, Pavillon des Arts / Contrejour, 1984.

artistique de la photographie sur le modèle de l'estampe.

Par la suite, François Hers pratiqua également pendant quatre ans la photographie publicitaire, ce qui donne lieu chez lui à une véritable torsion idéologique⁴⁵. Ce passage par la publicité s'explique notamment par l'absence d'autres débouchés notables pour les photographes, dans un contexte belge peu favorable au reportage d'auteur⁴⁶. Rétrospectivement, cependant, le fait d'œuvrer dans le champ de la photographie publicitaire offre à François Hers l'opportunité d'une réflexion sur la commande, en même temps que se dessine chez lui un positionnement qui l'inscrit dans la tradition de la critique des médias⁴⁷. En effet, le mode opératoire de la photographie publicitaire, qui suppose que le photographe réponde à un cahier des charges bien déterminé en fonction du message que l'on souhaite transmettre, rejoint *a posteriori* le credo de Hers pour une économie de la demande :

« Ce que j'aimais c'est la démarche : qu'est-ce qu'on veut dire ? [...] Comment le dire de la manière la plus pertinente possible ? Ça c'est un exercice que j'ai trouvé vraiment bien, qui n'était pas du tout naïf. On était à mille lieux des discours sur l'art, sur la beauté du geste, la spontanéité, l'authenticité... Qu'est-ce qu'on n'a pas utilisé ce mot "authenticité" à l'époque ! Il fallait être "authentique". Je détestais, tout autant que la publicité, la naïveté des artistes. [...] Et ce que j'aimais bien dans la publicité, même si je détestais la finalité, c'était la manière de procéder : tu es vraiment obligé de te dire "est-ce que ce que j'ai fait est juste ou pas ?" par rapport à ce que je veux dire. »⁴⁸

Fonctionnelle, utilitaire et considérée comme vulgaire – y compris par Hers lui-même – la photographie publicitaire constitue surtout pour le photographe un moyen de subvenir à ses besoins, tout en développant en parallèle un questionnement plus critique. Ce passage par la publicité est d'autant plus remarquable que tout au long de sa carrière, François Hers n'aura de cesse de

⁴⁵ "... ce travail me révoltait. Ce n'était pas ce que je voyais ; mais ce que je voyais, je ne savais comment le montrer. Je faisais de la publicité pour gagner ma vie, mais je ne faisais pas de photos pour moi le dimanche : ç'aurait été à mes yeux une mutilation insupportable..." *Récit*, p.18.

⁴⁶ "Je gagnais ma vie dans la publicité, c'était infernal. Je ne pouvais pas travailler dans le reportage, qui demande un contexte économique, culturel qu'il n'y avait pas là-bas." *Récit*, p.58.

⁴⁷ "J'ai voulu réagir contre la publicité, contre tout ce qui me révoltait dans cette profession et les gens qui la pratiquaient : la confusion générale des valeurs, dans les relations humaines comme dans le travail." *Récit*, p.72.

⁴⁸ Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

s'opposer aux représentations dominantes, qu'elles soient issues de la presse ou de la publicité, considérées comme idéalisées ou naïves. Ainsi le reportage collectif qu'il conçoit pour le groupe Viva en 1973, « Familles en France » se veut une réponse à l'image idéalisée de la famille transmise par les magazines de l'époque. De même, les ambitions de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989) se fondent sur une opposition à l'imaginaire touristique et traditionaliste du paysage.

Dernier point fondamental dans la formation de Hers au métier de photographe : sa rencontre avec Gilles Ehrmann, dont il est devient l'assistant avant son départ pour Paris en 1968. Photographe proche du milieu surréaliste et de la photographie humaniste⁴⁹, Gilles Ehrmann (1928-2005) a travaillé pour plusieurs revues illustrées, parmi lesquelles *Réalités* et *L'Architecture d'aujourd'hui*. Important photographe d'architecture, notamment pour Claude Parent et Le Corbusier, il a aussi publié plusieurs livres illustrés de photographies. Parmi ceux-ci, *Les Inspirés et leurs demeures* (1962)⁵⁰ a été particulièrement remarqué. Consacré aux réalisations de l'art brut ou art des aliénés, ce livre comporte une préface d'André Breton et obtint également le Prix Nadar en 1963.

Le travail de Gilles Ehrmann se démarque par l'attention qu'il porte aux volumes architecturaux et par un certain surréalisme du quotidien. Se manifeste également chez lui une attraction certaine pour la mort, dont il ne souligne pas tant l'aspect morbide que l'inquiétante étrangeté⁵¹. L'œuvre photographique de Gilles Ehrmann et celle de Hers comportent aussi plusieurs points de convergence. La manière dont Ehrmann perpétue après-guerre une part de l'esthétique surréaliste trouve des échos certains dans certains travaux travail de Hers. Plusieurs images de *Récit* rejoignent elles aussi une esthétique de l'inquiétante étrangeté, lorsqu'on ne sait pas tout à fait si un corps est inanimé, éteint ou tout simplement immobile [fig.27]. Dans ses photographies

⁴⁹ Il fréquente notamment Ghérasim Luca, Jacques Prévert, André Breton, Victor Brauner. Il collabore à plusieurs reprises avec Robert Doisneau.

⁵⁰ Gilles Ehrmann, *Les inspirés et leurs demeures*. Paris, Le Temps, 1962.

⁵¹ L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) désigne, chez Ernst Jensch *Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906) et Sigmund Freud, l'état d'indétermination du sujet face à un corps dont on ne sait s'il est animé ou inanimé. Il s'agit d'un concept central pour l'esthétique surréaliste.

d'architecture, Gilles Ehrmann manifeste une prédilection pour la densité des volumes [fig.1], dont on pourrait aussi trouver des équivalents chez François Hers, notamment dans sa série "Paris / Une photo pour jour" réalisée pour Libération en 1982 [fig.51]. De manière générale, c'est dans la mesure où Ehrmann parvient à produire une œuvre qu'il veut personnelle, voire poétique, tout en œuvrant dans le champ de la photographie appliquée, qu'il marque la formation de François Hers⁵².

1.3. La photographie comme modèle d'action.

À partir de 1966, parallèlement à son activité de photographe professionnel, François Hers met en œuvre une série de performances destinées à interroger la nature de l'acte photographique et la relation entre le photographe et le modèle. Le statut de ces *happenings* reste cependant quelque peu ambigu : prenant la forme d'ateliers (*workshops*) dans des écoles d'art, d'interventions dans le monde de l'entreprise ou encore à l'usine, ces « actions » sont volontiers relues par François Hers, rétrospectivement, comme la mise en œuvre d'un questionnement sur la relation entre l'artiste et la société. Dans la lignée d'un certain art politique, certaines de ces interventions peuvent aujourd'hui être vues comme une forme d'agit-prop, d'autant plus que Hers refusait à l'époque le qualificatif d'artistique pour ces travaux :

« À l'époque on disait "happening", maintenant on dirait "action", "performance". En réalité, je ne situais pas ce travail dans l'art, sinon pour obtenir un certain effet. Dans mon esprit, il n'y avait pas de référence à l'art. Je suivais seulement une éthique de la photographie, sans y avoir vraiment réfléchi comme je le fais maintenant, rétrospectivement. »⁵³

Ce mode d'intervention a pu être inspiré à François Hers non seulement par John Cage et le mouvement Fluxus, qui inventent un modèle de l'œuvre comme

⁵² « C'est pourquoi ma rencontre avec Gilles Ehrmann a été si importante : pour la première fois, j'entendais quelqu'un qui parlait de photographie et pas d'argent ou de propagande, et qui en parlait comme d'une chose essentielle. » *Récit*, p.64.

⁵³ *Récit*, p.72

« partition » destinée à être activée⁵⁴, mais aussi par certains mouvements plus politisés qui annoncent, par bien des aspects, les revendications de Mai 1968 en France. Aux Pays-Bas, Hers a assisté à certaines actions du groupe Provo. Entre 1965 et 1967, ce mouvement de tendance anarchiste et libertaire se fait remarquer par ses happenings d'agit-prop écologistes et anti-militaristes. Dans la lignée des Situationnistes, le groupe témoigne d'une prise de distance par rapport à l'orthodoxie marxiste⁵⁵. Leurs axes de contestation (guerre du Vietnam, écologie, liberté sexuelle) les rapprochent plus nettement du mouvement *hippie* et de la contestation estudiantine américaine⁵⁶.

Le ton des performances de Hers est certes moins libertaire et moins manifestement politique, mais il est clair que le questionnement qu'elles mettent en jeu touche aux relations de pouvoir, en particulier dans sa manière de mettre à bas l'autorité surplombante du photographe. En 1967, Hers est invité par le patron d'une usine à réaliser une fresque photographique pour la cantine des ouvriers⁵⁷. Mal à l'aise par rapport aux attentes du commanditaire, qui conçoit l'ensemble comme une fresque à la gloire de la modernité industrielle, Hers retourne la situation et décide de ne réaliser lui-même aucune photographie. Il organise un concours, en demandant aux ouvriers d'apporter leurs propres photographies, tirées de leurs albums de familles. L'ensemble doit illustrer tout le parcours d'une vie, de la naissance jusqu'à la mort. Le concours donna donc lieu à une sélection, faite par les ouvriers eux-mêmes, à partir de laquelle Hers réalisa des agrandissements pour composer sa fresque. Le tout s'organisait en dix sections, correspondant à autant d'étapes de la vie : la naissance, la communion, l'enfance, le service militaire, le mariage, le travail, les loisirs, la vie

⁵⁴ Patricia Falguières, « Enquêtes sur l'autorité de l'art : le tournant conceptuel », in *Faire art comme on fait société : les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013, p.350-357.

⁵⁵ « Les provos prêchent le rejet des disciplines et des hiérarchies de la société industrielle, de l'Est comme de l'Ouest, au profit d'une société dite "ludique", où les virtualités créatrices de chacun pourraient s'exercer dans une sorte de révolution permanente dans le jeu, qui reléguerait au second plan les cloisonnements imposés par la division du travail. » Niek Pas, « Provos », in *La France des années 1968*. Paris, Syllepse, 2008.

⁵⁶ Même si Hers a pu être influencé par ce type d'art politique prenant la forme de la performance, il se montre aussi assez critique vis-à-vis de ses réalisations : « J'ai découvert les limites de la manière dont les artistes traitaient cette question de mettre l'art dans la vie. C'étaient des interventions dans la rue, tout le monde rigolait un bon coup – ou ne rigolait pas du tout –, ça durait une demi-heure, une heure et puis c'était fini. » Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

⁵⁷ *Récit*, p. 60.

de famille, la retraite, la mort⁵⁸. Malheureusement il ne reste aucune trace de cette installation et l'usine en question est aujourd'hui détruite. Il s'agit là de la première intervention artistique de François Hers et il est remarquable que, tout en ayant été engagé pour son travail de photographe, il décide ne pas réaliser lui-même les photographies pour, au contraire, faire œuvre en quelque sorte par délégation. S'il y a donc bien une « éthique de la photographie » manifeste dans ses performances, elle consiste à affirmer que le sujet est lui-même partie prenante de l'acte de représentation, l'œuvre étant alors le produit de cette collaboration, plutôt que de la vision unificatrice d'un artiste-photographe.

En 1970, Hers est invité pour un atelier de photographie dans une école d'art à Bruxelles. Le parti qu'il adopte va ici aussi à l'encontre de ce que l'on pouvait attendre d'un cours de photographie :

« Quand j'ai vu les professeurs, j'ai compris ce qu'ils voulaient que j'enseigne. "Monsieur Hers, comment photographiez-vous une tasse blanche sur fond noir ?" J'ai entrepris tout autre chose, j'ai proposé que l'on traite du rapport du photographe au photographié. J'ai monopolisé une grande pièce, je l'ai vidée et éclairée, j'ai déposé sur une table mes appareils, préréglés pour qu'il n'y ait justement aucun problème technique, et j'ai dit aux étudiants : "Mettez-vous devant ou derrière la camera." Très vite, cela tournait au psychodrame. Il y eut cinq séances, et après chacune les élèves devaient raconter ce qu'ils avaient ressenti ou compris, et moi, je restais auditeur, ce qui a beaucoup gêné. [...] De ma part, c'était le refus d'être "le photographe". »⁵⁹

D'un part donc, Hers refuse d'occuper une position d'autorité en tant que photographe, appelant chacun à prendre ses responsabilités pour faire œuvre commune, d'autre part l'œuvre s'identifie pour lui à l'intervention dans son ensemble, plutôt à l'objet photographique qui en résulte. Très peu de photographies issues de ces premières performances furent d'ailleurs publiées. Quelques-unes ont été reprises dans *Récit* [fig.3], mais, dans l'ensemble, il apparaît que Hers se situe à l'époque très loin de toute fétichisation du tirage photographique :

⁵⁸ Ces thèmes correspondent justement aux sujets les plus représentés dans la photographie de famille.

⁵⁹ *Récit*, p.82.

« Ce que j'aimais bien dans la photographie aussi c'est que ça n'avait pas de valeur. Ça n'était pas sur le marché de l'art, c'était un bout de papier. Ça correspondait bien aux mentalités de l'époque. On disait : il ne faut pas laisser de traces, c'est de très mauvais goût de laisser des traces, on agit, on intervient [...]. Surtout, sur le plan plastique, c'est : toi tu es là, moi je suis là, quel forme prend la relation ? »⁶⁰

Avant donc de donner lieu à une réalisation plastique, l'intérêt des performances photographiques selon Hers réside dans leur manière de mettre en jeu la relation entre le sujet photographiant et le sujet photographié. L'acte photographique suppose donc alors une coresponsabilité du photographe et du modèle, celui-ci participant activement à la réalisation de l'image.

Au début des années 1970, François Hers remet en jeu cette problématique de la représentation du sujet par lui-même et de l'effacement du photographe. Il conçoit une intervention dans une agence de publicité, avec pour projet de photographier les employés puis d'exposer leur propre image, en grand format, dans les locaux de l'entreprise⁶¹ [fig.22]. Cette action n'eut finalement pas lieu, mais les photographies réalisées ont ensuite été reprises dans *Récit*, accompagnées d'un texte relatant l'action non-advenue :

« J'ai photographié, pendant deux mois, tout le monde au travail. Je voulais exposer les photos en format affiches publicitaires, à la place même des gens photographiés, exactement à leur place, le temps d'un vernissage [...]. Ils se seraient vus, un verre de champagne à la main, transformés en œuvres d'art. Pour moi, c'était une manière de dire : "Voyez, la valeur importante, c'est vous, ce n'est pas votre action, votre action réelle, en train de vendre, de promouvoir." »⁶²

Étant donné l'hostilité de Hers à l'imagerie publicitaire⁶³, on peut légitimement situer ce travail dans une tradition critique, celle de la critique marxiste des médias et du fétichisme de la marchandise. Il retourne en quelque sorte le regard vers les instances productrices de ce discours, pour en critiquer les fondements idéologiques. Cette série n'est pas sans évoquer les travaux de Victor Burgin qui, au même moment, s'employait à travers une pratique photo-

⁶⁰ Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

⁶¹ *Récit*, p.72.

⁶² *Récit*, p.72.

⁶³ « Je détestais la publicité, je déteste la vulgarité de la publicité, la corruption du son, des mots et des images par la publicité. » Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

conceptuelle à mettre en œuvre une politique de la représentation, prenant notamment pour cible l'imagerie publicitaire⁶⁴. Cependant, le potentiel critique de l'image dialectique se fonde, chez Burgin, sur la relation entre texte et image. Cette dialectique entre texte et photographie, issue de l'art conceptuel, n'est jamais employée telle quelle par Hers. L'effectivité politique de l'image s'adosse pour lui à une réflexion sur le contexte de présentation, qui s'apparente à une *intervention* directe : les publicitaires sont confrontés à leur propre image, sur leur lieu de travail même.

Par ces différents exemples, on voit à quel point le travail de François Hers à la fin des années 1960, alors même qu'il s'exerce dans un relatif éloignement par rapport au milieu de l'art, prend en compte l'héritage des avant-gardes en considérant l'œuvre comme un processus, avec pour souci constant de ne pas séparer l'art et la vie⁶⁵. De plus, par les procédés de délégation qu'il met en œuvre, Hers dessine déjà la posture d'artiste singulière qui caractérisera ces projets ultérieurs comme « Familles en France », la Mission photographique de la DATAR et les Nouveaux commanditaires. Dans des actions comme celle qu'il met en place à l'usine en 1967, Hers se refuse clairement à imposer le point de vue unique d'un photographe-artiste, dans une manière de faire œuvre par délégation. Il rejoint ainsi d'une certaine manière l'héritage de Duchamp qui, le premier, a « dissocié posture d'artiste et statut d'auteur »⁶⁶.

Cependant, on notera que se joue ici un paradoxe puisque d'un côté, dans ses « actions » ou « performances », Hers semble vouloir renverser le prestige attribué à l'artiste ; et d'un autre côté, il va participer pleinement, en tant que photographe, à l'institution de la notion d'auteur, dont les soubassements idéologiques reconduisent, l'autorité de l'individu créateur mise à mal par les avant-gardes. Ce terme d'auteur, emprunté au cinéma, commence effectivement

⁶⁴ En particulier *Possession* (1976) et *UK 76* (1976). Burgin situe ainsi l'horizon critique de sa démarche dans les années 1970 : « Pendant les années 1970, mon travail engageait plus directement les médias. J'ai réalisé des affiches pour la rue qui adoptaient « l'apparence et l'ambiance de la publicité et j'ai fait des œuvres pour des galeries qui combinaient les thématiques et les conventions artistiques du documentaire photographique social « concerné » avec les conventions graphiques et rhétoriques issues des magazines sur papier glacé. » Victor Burgin, « Politique de la forme », entretien avec les étudiants du Master « Métiers de l'exposition », in Nathalie Boulouch et al., *Victor Burgin, objets temporels*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.299-300.

⁶⁵ « Le mot d'ordre de ma génération, auquel j'étais très sensible, c'était : mettre l'art dans la vie, on ne finira pas au musée et tous dans la rue ! » Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

⁶⁶ Marie Muracciole, « Signature du neutre : l'auteur, l'art et le documentaire », in [collectif], *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*. Paris, Jeu de Paume, 2006, p.5.

à être utilisé en France dans les années 1970, à propos de photographes comme ceux de l'agence Viva. Il s'agit en partie d'une question de vocabulaire, mais pas seulement, puisque ces taxinomies sont au cœur des stratégies de reconnaissance artistique et institutionnelle.

2 – Engagement au sein de l'agence Viva (1972 – 1976).

En 1968, après les événements de mai, François Hers déménage à Paris avec pour projet de faire carrière dans le photojournalisme. Paris est alors la capitale européenne dans le domaine. Les principales agences y sont leur siège et des magazines comme *Paris Match* constituent un débouché important pour les photoreporters. Après quelques années, il va participer à la création du groupe Viva en 1972, fondé par des anciens de l'agence Vu, qui avait été créée par Pierre de Fenoÿl en 1970. Viva s'inspire en partie de Magnum dans son fonctionnement, puisqu'il s'agit d'une coopérative, mais s'en démarque par le choix des sujets et l'engagement politique de ses photographes⁶⁷. Les membres de Viva développent sur quelques années un « style » qui fera école : le reportage d'auteur fondé sur une investigation du quotidien, plutôt que sur les grands faits d'actualité. « *ça se passe ici, pas au Vietnam* », tel sera leur slogan, une manière de d'affirmer que le quotidien constitue un terrain de conflits politiques en soi, dont la photographie peut témoigner tout autant que de l'actualité en tant que telle.

Leur spécificité se fonde aussi sur une certaine méfiance vis-à-vis de la presse⁶⁸, affirmant de leur côté le statut d'auteur pour les photographes, sur le modèle du cinéma. Cette revendication d'autonomie, mêlée à leur ancrage à gauche, conduira finalement à un échec commercial et à la fin de l'agence. Plusieurs photographes quittent Viva en 1976 et certains rejoignent l'agence

⁶⁷ Aurore Deligny, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, 15 Novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/396>. Consulté le 1 septembre 2014.

⁶⁸ « Je n'ai jamais pris la presse au sérieux. Bien sûr il y a une contradiction entre l'intérêt pour l'information et cette méfiance. Elle ne m'est pas personnelle, et je crois que nous sommes quelques-uns à avoir essayé de la résoudre en créant Viva. » *Récit*, p.102.

Magnum (Richard Kalvar, Guy Le Querrec, Martine Franck).

En tant qu'initiateur de « Familles en France », le reportage collectif faisant office de manifeste pour Viva, François Hers occupe une position centrale dans le groupe. Sa posture intellectuelle le situe en quelque sorte comme théoricien, alors même que d'autres auteurs comme Claude Raymond-Dityvon ou Guy Le Querrec auront sans doute plus d'influence d'un point de vue strictement photographique. De plus, François Hers est celui qui, parmi les anciens de Viva, marquera le plus fermement sa prise de distance avec le reportage. Chez lui, la revendication du statut d'auteur et le choix d'un reportage distancié préfigure le basculement qui s'opère en direction de l'art contemporain, au tournant des années 1970.

2.1. Les premiers reportages : documentaire social et expressionnisme gestuel.

Avant d'intégrer Viva, François Hers réalise plusieurs reportages à son compte qui témoignent de son engagement pour le documentaire social. Ces reportages n'ont jamais été publiés intégralement, notamment parce que Hers a privilégié leur présentation sous forme de projections en couleur. Certaines images, cependant, sont reprises dans *Récit* en noir et blanc [fig.4].

Dans ces reportages réalisés en dehors de toute commande spécifique et non-publiés dans la presse, le propos social se double d'une recherche d'ordre plastique, qui s'apparente en quelque sorte à un « expressionnisme des gestes ». Celui-ci s'appuie en effet sur la croyance en une sorte de langage muet, gestuel, dont la photographie pourrait rendre compte mieux que tout autre médium⁶⁹. Nous sommes donc, en définitive, assez loin des principes qui fondent le photojournalisme, dans lequel le sens attribué aux images reste dépendant du contexte éditorial et du propos journalistique (textes, légendes). Pour Hers donc, les gestes *parlent*, ce dont le reportage est à même de rendre

⁶⁹ « Par exemple, les gestes : c'est le contraire du discours. Devant l'appareil, les gens parlent avec leurs gestes, puisqu'ils n'ont pas droit à la parole, aux mots. » *Ibid.*, p.84 ; « On peut lire un geste comme on lit un mot, une phrase. » *Ibid.*, p.92.

compte. Cette conviction fonde pour lui la nécessité anthropologique du reportage, compris comme une « étude des comportements humains »⁷⁰.

Cet expressionnisme gestuel se nourrit en partie d'une fascination pour la folie, qui témoigne en même temps de la persistance des conceptions « primitivistes » qui nourrissent l'expressionnisme abstrait en peinture⁷¹. Dans *Récit*, Hers abonde en ce sens : « *Le comportement du fou m'émeut parce que ses gestes ne se modèlent pas sur un code extérieur à lui mais sur une nécessité intime. Le geste du fou est absolu, la photographie en révèle l'évidence plastique.* »⁷²

Médium anti-gestuel par excellence⁷³, la photographie ne peut donc pas s'établir en soi comme vecteur expressif, elle doit prendre pour objet l'expressivité elle-même. On peut donc supposer que c'est cette recherche d'une photographie subjective qui stimule l'intérêt de Hers pour la gestuelle des corps et les situations-limites. Il a d'abord pour projet de réaliser des images dans un asile, mais les circonstances l'orienteront finalement en 1971 vers un centre pour enfants handicapés mentaux⁷⁴. Il réitère l'expérience, peu après, dans un centre pour enfants autistes⁷⁵.

Outre cette recherche d'expressivité gestuelle, ces travaux s'inscrivent en même temps dans une tradition du documentaire social, ce qui confirme leur mode de présentation initial, sous forme de projection de diapositives. La projection est en effet historiquement associée à la photographie sociale, dans la mesure où elle permet de faire des images le support d'un discours militant, sous forme de conférences. C'est notamment sous cette forme que le

⁷⁰ Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *Le Monde*, 27-28 janvier 1985, supplément « Aujourd'hui », p.VI.

⁷¹ On sait par ailleurs que Jackson Pollock et l'expressionnisme abstrait en général font partie des références importantes pour François Hers. cf. *Récit*, p.18 et *infra*, p.14.

⁷² *Ibid*, p.92.

⁷³ Nous pourrions affirmer qu'une grande partie des stratégies visant à intégrer la photographie parmi les arts reconnus se sont fondées sur une mise en avant de la gestualité, a priori exclue étant donnée le caractère automatique de l'opération photographique.

⁷⁴ « Je n'ai pas pu trouver l'occasion de travailler dans un asile, mais un jour, j'ai rencontré le médecin-chef d'un centre pour enfants infirmes moteurs cérébraux, qui m'a donné son accord. » *Ibid*, p.92.

⁷⁵ *Idem*.

sociologue et photographe américain Lewis Hine (1874-1940) présentait ses photographies destinées à dénoncer le travail des enfants dans l'Amérique des années 1910. La projection permet aussi d'intervenir dans le champ social de manière plus directe, le propos oral venant soutenir la démonstration avec l'appui des images. L'intervention de Hers dans des hôpitaux pour enfants se fonde ainsi sur l'idée d'un pouvoir révélateur de la photographie, apte à rendre visible des manifestations muettes qui échappent au diagnostic médical⁷⁶. Ce souci documentaire chez Hers se manifeste aussi par le choix de travailler en couleur, comme il l'explique lui-même dans *Récit* : « *J'ai travaillé trois mois dans le centre, en couleur pour ne pas dramatiser excessivement la situation – la couleur a aussi une vulgarité qui fait plus authentique, plus quotidien.* »⁷⁷

Cette absence de dramatisation recherchée par le biais de la couleur témoigne de l'ambivalence de ces premiers reportages, où l'expressionnisme des gestes côtoie effectivement un souci documentaire manifeste. En même temps, les images publiées dans *Récit* sont en noir et blanc, ce qui montre que la lecture privilégiée par Hers en 1980 met l'accent sur leur aspect quasiment chorégraphique⁷⁸, plutôt que sur le contenu documentaire et social.

2.2. Viva : une coopérative d'auteurs.

C'est donc sur la base de ces premiers travaux que François Hers participe à la fondation de l'agence Viva en 1972. Hers vivait alors en colocation avec Harry Gruyaert et Hervé Gloaguen. Ce dernier faisait partie de l'agence Vu, créée en 1969 par Pierre de Fenoÿl, et à laquelle appartenaient également Alain Dagbert, Claude Raymond-Dityvon, Martine Franck, Richard Kalvar et Guy Le Querrec : tous futurs membres de Viva. En effet, c'est au moment de la

⁷⁶ « J'ai à nouveau fait des projections : certains membres du personnel, hallucinés, ne reconnaissent pas les enfants qu'ils voyaient à l'écran, alors qu'ils les côtoyaient tous les jours. » *Idem*.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ Claude Nori parle ainsi de « chorégraphie visuelle » pour qualifier le style Viva. Celui-ci consiste selon Nori à « célébrer dans une sortie de chorégraphie visuelle la vie quotidienne des gens loin des événements spectaculaires, en donnant une note plus humoristique à la limite de l'absurde. » Claude Nori, "Reportage", *Les Cahiers de la Photographie*, n°24, « 20 ans de photographie créative en France », 1989, p.14-16.

fermeture de l'agence Vu en 1971⁷⁹ que les six photographes décident de fonder leur propre agence sur le modèle de la coopérative. Gloaguen propose alors à ses deux colocataires de rejoindre le groupe : Hers accepte, Gruyaert décline la proposition⁸⁰.

Fondée par des photographes désireux d'affirmer l'autonomie du photoreportage par rapport à l'information journalistique, Viva fait figure d'exception dans le paysage photographique français. Mis à part Hers, tous ses membres vivent déjà du reportage, mais ils sont pour la plupart jeunes et relativement peu connus. Leur regroupement au sein de la coopérative contribue à leur donner plus de visibilité et à affirmer leurs partis pris collectifs. Le texte collectif publié par Viva dans *Reporter Objectif* en 1973, à l'occasion de la publication de « Familles en France », fait figure de manifeste :

« Notre propos consiste à aller au-delà de l'image fabriquée que veut imposer, à l'aide de notre art, l'idéologie d'un système économique et politique. Nous refusons ici ce rôle de fabricant de preuves, notre démarche est celle de la recherche. La photographie est un de ces moyens importants par lesquels notre société perçoit les autres et se conçoit elle-même, dès lors, notre responsabilité et notre vigilance sont engagées. Reporters photographes, nous souhaitons que notre travail soit un point de départ précis à une réflexion qu'il appartient à chacun de faire. Et notre seule force est la poésie. »⁸¹

Plusieurs grands axes se dégagent de cette déclaration d'intention. D'une part une prise de position de nature idéologique, qui situe la démarche de Viva en opposition aux représentations dominantes diffusées la presse conservatrice et par la publicité. Photographes engagés, pouvant se revendiquer du concept américain de *concerned photography*⁸², les membres de Viva partagent des convictions de gauche et se situent clairement dans l'héritage de Mai 1968. Hers arrive à Paris peu après les événements, mais il est très marqué par les

⁷⁹ Vu est fondée au sein des éditions Rencontre, qui décident de fermer l'agence et la galerie en 1971. cf. Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Guerrin, 2002, annexe n°1, p.6.

⁸⁰ Aurore Deligny, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, 15 Novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 15 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/396>. consulté le 18 août 2014. Harry Gruyaert devient membre de l'agence Magnum en 1981.

⁸¹ *Reporter Objectif*, "Spécial Viva", n°17, novembre 1973, p. 65.

⁸² Expression forgée par Cornell Capa, membre de Magnum, à l'occasion d'une série d'expositions et de publications intitulées *The Concerned Photographer* (à partir de 1967).

débats qui ont lieu en Belgique au même moment⁸³. D'autres membres de Viva, Claude Dityvon et Guy Le Querrec, ont couvert les événements : ils réalisent des images à leur compte, qui ne sont pas publiées mais exposées au Club des 30 x 40 en Mai 1968⁸⁴. Marqués à gauche et soucieux du collectif, les photographes de Viva mettent en place une organisation de travail dont la forme même découle du contexte politique et social post-68 : organisation en coopérative, direction en alternance, réunions hebdomadaires sous forme « d'assemblées générales ». Plusieurs membres de Viva étaient membres du Parti Communiste français⁸⁵ et proche de la CGT. Viva publie régulièrement dans des périodiques de gauche, dont l'hebdomadaire de la CGT, *La Vie Ouvrière*, mais aussi *France Nouvelle* (hebdomadaire du Parti Communiste), *L'Unité* (Parti Socialiste) et *Libération*. Témoignage de cette politisation : en 1973, Guy Le Querrec incite les autres membres de Viva à signer le Programme Commun du gouvernement de gauche, établi par le Parti Socialiste, le Parti Communiste et Mouvement des Radicaux de Gauche, programme qui prône la démocratisation de la culture et son autonomie vis-à-vis des contraintes économiques et commerciales⁸⁶.

Second point, l'affirmation du reportage comme une entreprise de *recherche*, marque également un décalage par rapport au photojournalisme centré sur les faits d'actualité. Il s'agit d'une manière de réaffirmer la distinction, fluctuante, entre photojournalisme et photoreportage⁸⁷. Ce dernier étant compris comme une *enquête* sur la longue durée, supposant un engagement du photographe par rapport à son sujet, tandis que le photojournalisme serait motivé par la nécessité de fournir l'illustration d'un fait d'actualité immédiate⁸⁸. L'émergence

⁸³ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014. En Belgique, cependant, les engagements politiques de Hers se sont heurtés à une certaine incompréhension, ce qui a motivé en partie son départ pour la France.

⁸⁴ Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, *op.cit.*, vol.1, p.16.

⁸⁵ François Hers y adhère en 1974, au moment de l'accession au pouvoir de Valéry Giscard-d'Estaing. Source : Entretien avec François Hers, 1er août 2014.

⁸⁶ Aurore Deligny, *op.cit.*, p.43.

⁸⁷ Cette distinction tend en effet à s'estomper alors que triomphent les agences télégraphiques sur le marché de la photographie d'actualité. cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002 [rééd. 2010], p.46 : « si certains photographes restaurent le principe des « collectifs » qui entendent assurer une liberté de production en dehors d'une mondialisation du marché de l'information, plus généralement, photojournalistes et photoreporters se retrouvent côte à côte : les catégories qu'ils incarnent tendent à se dissoudre face à une information visuelle comprise en terme de flux et de débit. »

⁸⁸ « Le reportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée. Il y a un travail dans le temps, enquête approfondie. [...] Au contraire, dans le cas du photojournalisme, la différence de point

du photo-reportage est historiquement liée au développement des magazines illustrés, qui permirent l'émergence de « l'essai photographique » (*picture story*). Le déclin de ce type de presse illustrée dans les années 1970 situe d'emblée Viva en position minoritaire par rapport à l'économie dominante du photojournalisme⁸⁹, ce qui conduira à un échec commercial de l'agence.

Dans le même temps, cette affirmation d'autonomie se double d'une revendication auteuriste qui assimile le reportage non pas tant au registre de l'information, mais à « l'art » et à la « poésie ». L'agence Viva fait en effet figure de pionnière en défendant la légitimité culturelle de la photographie, au même titre que le cinéma d'auteur ou les arts plastiques. Un article du journal canadien *Le Devoir* souligne en 1974 la force de ce positionnement dans le contexte français, tandis qu'en Amérique l'autorité culturelle du médium est déjà partiellement acquise :

« Le gouvernement du Québec ou celui d'Ottawa pourrait contribuer à subventionner ce projet, tandis qu'en France de telles subventions sont impensables dans le domaine de la photographie qui n'est pas, là-bas, considérée comme une véritable discipline artistique. Ici, au contraire, des subventions gouvernementales sont prévues pour ce type de recherche »⁹⁰.

En effet, l'une des caractéristiques de Viva – qu'elle partage également avec Magnum – c'est la recherche de nouveaux débouchés dans le champ culturel : édition de livres, expositions. Si « Familles en France » donne lieu à la publication d'un petit catalogue, c'est surtout par le biais des expositions⁹¹ et des projections que les membres de Viva recherchent une alternative à la presse⁹². Si au moment de la création de Viva, il n'existe alors que très peu de

de vue ne serait peu ou pas sensible. Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays donné, là où quelque chose se produit. Il doit ramener la photo, le document-choc. » Pierre de Fenoyl (dir.), *Photojournalisme*, Lyon, Fondation nationale de la photographie, 1977 [cat.expo., Paris, Musée Galleria, 4 novembre - 5 décembre 1977].

⁸⁹ « Dans les années 1970, ses conceptions du reportage photographique (traitement des sujets sur le long terme, en noir et blanc...) peuvent sembler rétrogrades, au regard de l'évolution des besoins de la presse. Son attirance pour les supports culturels la place, au contraire, comme une agence de presse en avance sur son temps. » Aurore Deligny, « *Viva, une alternative à Magnum?* », *op.cit.*

⁹⁰ Alain Renaud, « Viva, la photo à son meilleur », *Le Devoir*, 10 avril 1974, p.12.

⁹¹ Cf. *infra.*, p.76.

⁹² Le groupe publie également un portfolio tiré à vingt exemplaires en mai 1974, intitulé « Portfolio Agence Viva ». Il rassemble vingt-huit épreuves 20 x 30 cm contrecollés sur carton blanc. Ce mode de diffusion

lieux dédiés à l'exposition de photographies, très peu de collections et quasiment aucune bourse, les membres de la coopérative profiteront au maximum du développement des moyens culturels à partir du milieu des années 1970. La Fondation nationale pour la Photographie, créée en 1975 et dirigée par Pierre de Fenoyl, fait figure de pionnière en la matière. En 1976, elle attribue une bourse-commande à plusieurs photographes de Viva sur le thème des « Français en Vacances »⁹³. Toujours par le biais de la FNP, Pierre de Fenoyl expose plusieurs anciens du groupe Viva dans son exposition consacrée au photojournalisme en France en 1977⁹⁴.

Si l'on suit Aurore Deligny, l'accomplissement de Viva tient surtout « *dans la volonté d'être reconnus comme des auteurs en France, alors que l'aide à la création et la légitimation culturelle n'en sont qu'à leurs balbutiements.* »⁹⁵ De notre point de vue, il importe de souligner en même temps la forme tout à fait originale que prend le reportage collectif du groupe, « Famille en France », dans la mesure où l'articulation entre individu et collectif qui y est à l'œuvre préfigure les travaux ultérieurs de Hers.

2.3. Investigations du quotidien : Familles en France (1973).

C'est en effet sur une proposition de François Hers que le groupe entreprend en 1973 le reportage collectif « Familles en France », qui fait office de manifeste et de coup d'envoi pour Viva. Destinée à faire connaître l'agence tout en marquant d'emblée sa différence, il est tout à fait représentatif des partis pris de Viva ; par le choix et le traitement du sujet, mais aussi par ses modes de diffusion. La forme même prise par ce projet démontre la démarcation de Viva par rapport aux codes de la photographie de presse, car si les photographies

vient des Etats-Unis, où il était fréquent pour les photographes de vendre des livres signés en édition limitée, accompagnés de tirages originaux.

⁹³ Cf. *infra*, p.89.

⁹⁴ Pierre de Fenoyl (dir.), *Photo-journalisme*, *op.cit.*

⁹⁵ Aurore Deligny, « Viva, une alternative à Magnum? », *op.cit.*

produites manifestent leur appartenance aux formes du reportage d'auteur⁹⁶, le projet dans son ensemble s'apparente à une véritable enquête. Sa mise en œuvre emprunte en effet aux projets documentaires destinés à rendre compte de réalités sociales, sur le modèle anglo-saxon de la *survey*, ou de l'enquête sociologique.

Le choix du sujet est motivé à la fois par un souci de traiter un « sujet de société », en dehors de l'actualité immédiate, et de mettre sur un pied d'égalité tous les photographes impliqués, puisque « tout le monde à une expérience intime de la famille »⁹⁷. François Hers, qui a l'idée du projet, en définit aussi le protocole : chaque photographe passe plusieurs semaines dans une famille, de catégorie sociale différente, de manière à enquêter sur les évolutions du schéma familial dans l'après-Mai 1968. Martine Franck, par exemple, se concentre sur une famille de la grande bourgeoisie, témoin de la perpétuation des formes les plus traditionnelles de la famille, tandis que les autres photographes vont privilégier des situations plus contemporaines, précaires ou transitoires. Richard Kalvar photographie une famille ouvrière du Nord de la France, dont le père vient d'être victime d'un accident de travail. Alain Dagbert accompagne un couple de jeunes *hippies*, Hervé Gloaguen se rend chez un couple de militants d'extrême-gauche. Ce dernier réalise des images très sombres, non pas tant par la dureté de la situation qu'elles décrivent, mais par la violence qui semblent poindre, dans les relations entre les corps [fig.11]. Guy Le Querrec se penche sur le cas d'un couple dont la femme a un enfant issu d'un premier mariage, et dont le mari, représentant pour une maison de disques, est souvent absent.

François Hers s'intéresse à une mère, vendeuse dans un grand magasin, qui vit seule avec sa fille de 17 ans dans un appartement de deux pièces sans salle de bains [fig.8]. Les photographies, sans relever du portrait au sens traditionnel, contrastent avec les images des autres photographes, plus

⁹⁶ « Dans chaque photographie, on découvre une action, un geste significatif, un mouvement très fort qui ne semble pas vouloir s'arrêter. Richard Kalvar souligne qu'en traitant un sujet comme la famille, c'est essentiellement du reportage que chacun s'est efforcé de faire. » Alain Renaud, « Viva, la photo à son meilleur », *Le Devoir*, 10 avril 1974, p.12.

⁹⁷ Entretien de François Hers avec Aurore Deligny, 10 juillet 2001, in Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, op.cit., vol.1, p.59.

mouvementées, empreintes en général d'une esthétique de l'instantané, qui donnent lieu à une chorégraphie des corps (en particulier la série réalisée par Claude Dityvon **fig.12**). Alors que chez Gloaguen ou Dityvon, la violence sous-jacente du quotidien s'exprime par une gestuelle exacerbée, chez Hers les individus semblent absorbés, plongés dans une sorte de contemplation triste. Cadrées en plan moyen, les photographes de cette famille monoparentale soulignent, par le jeu des regards, le caractère poignant d'une situation qui décrit une forme de nouveau prolétariat, dénué de misérabilisme mais aussi de l'héroïsme parfois associé à l'iconographie de la lutte ouvrière. Les attitudes posées des deux femmes, peu expressives et comme en attente, évoquent des réminiscences picturales, en particulier chez Manet, dont l'*Olympia* semble directement citée à travers le motif du chat hérissé [**fig.8**]. Ce retrait expressif et cette esthétique de l'absorption anti-théâtrale⁹⁸ se retrouvent ailleurs chez Hers, en particulier dans *Intérieurs*, bien que par ailleurs la majeure partie de son travail vise au contraire à nier le « quatrième mur » pour affirmer la présence de l'opérateur⁹⁹.

Lorsqu'il cadre plus large, Hers intègre dans son champ de vastes pans de murs, sur lesquels viennent se disposer des affiches ou des tableaux. On pourrait déceler ici une manière de renforcer la planéité de la composition par un jeu de cadres dans le cadre, à la manière ce qu'il produira plus tard pour *Intérieurs*, mais plus fondamentalement ce qui semble intéresser Hers ici c'est la précarité de ce décor : posters de stars de la chanson ou du cinéma placardés sur un mur quasiment vide ; nature morte de mauvaise qualité, accrochée de travers à côté du téléviseur [**fig.9**]. Là où *Intérieurs* poussera jusqu'au bout la logique picturale des « arrangements inconscients » chers à Walker Evans, ici c'est le témoignage social qui prime.

De manière générale, « Familles en France » tranche volontairement avec

⁹⁸ Sur le concept de théâtralité et la situation de Manet à cet égard, voir Michael Fried, *Le modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860*, Paris, Gallimard, 2000 ; et Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

⁹⁹ cf. *infra*, Partie II - 2 « Photographie-contact ».

les représentations convenues de la famille telles que véhiculées par certains magazines. Dans un contexte post-1968 qui voit poindre un regain de la pensée réactionnaire, Viva souhaite réagir contre le retour aux valeurs traditionnelles défendu par la presse de droite, réaction qui s'adosse à une iconographie convenue. Cela se traduit, dans « Familles en France », à la fois par le choix de familles, non pas nécessairement marginales, mais en tout cas en décalage par rapport au modèle du couple bourgeois. De plus, le traitement photographique pour lequel ils optent introduit de l'ambiguïté et de la noirceur, à l'opposé d'une vision angélique du cocon familial. Les familles sont montrées chez elles, jamais en extérieur : il faut y voir une manière de placer l'accent sur le quotidien, par opposition au temps des loisirs. Tous les photographes travaillent en noir et blanc, avec de forts contrastes et un grain prononcé. Ce traitement découle en partie du choix de travailler exclusivement en intérieur, à partir des sources de lumière artificielles, mais cela engendre des clairs-obscur très marqués, qui viennent suggérer une sorte de dramaturgie [fig.11 et 12.]. Les photographies ne cherchent pas masquer certains détails triviaux : un femme enceinte, sortant nue de la baignoire¹⁰⁰ ; tables en désordre, décoration *kitsch*.

Cette trivialité et cette crudité, ont contribué à la mauvaise réception du reportage en France. « *Familles en France a fait beaucoup de bruit. Même les revues Photo et Zoom ont été choquées car elles trouvaient les images trop crues. Le directeur de Photo, Jean-Jacques Naudet m'a dit que ne nous n'avions pas le droit de montrer des images pareilles, que la famille ça n'était pas l'image que nous en donnions.* »¹⁰¹ À l'étranger en revanche, le reportage fait l'objet de nombreuses expositions¹⁰², témoignant d'un véritable décalage de réception, notamment outre-Atlantique.

Ce décalage de réception n'est pas entièrement surprenant dans la

¹⁰⁰ Cette photographie de Guy Le Querrec a provoqué un vif débat au sein de Viva, elle faillit être supprimée mais fut finalement retenue pour les publications et expositions.

¹⁰¹ Entretien de François Hers avec Aurore Deligny, 10 juillet 2001, in Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, op.cit., vol.1, p.62.

¹⁰² Cf. annexe : liste des expositions.

mesure où la tradition photographique sur laquelle s'appuient les membres de Viva est plus américaine que française. Hers cite notamment, parmi les références qui ont orienté son travail, William Eugene Smith et Robert Frank. L'influence du second est manifeste notamment dans le refus de la *clarté*, qui caractérise « Familles en France » : faible luminosité, signification ambiguë, complexité des rapports humains. Les photographes réunies en 1967 dans l'exposition « New Documents » au MoMA ont pu également exercer une influence certaines sur certains photographes de Viva, en particulier Claude Raimond-Dityvon et Guy Le Querrec. Commentant l'évolution du reportage en France, Jean-Claude Lemagny semble désigner ainsi, sans le nommer, le groupe Viva :

« Au début des années soixante-dix, une seconde onde de choc vient secouer le paysage photographique français : le "style américain". Celui des Arbus, Friedlander et Winogrand. Mais qu'est-ce que le "style américain" qui fascinait tant les uns et choquait tant les autres ? Un enregistrement direct de la brutalité, de la trivialité modernes, joint à une extraordinaire virtuosité dans le contrôle des formes de la prise de vue. Ces images assumaient en même temps la platitude du fait et les raffinements plastiques de l'avant-garde. »¹⁰³

Cette insistance sur la brutalité et la trivialité du quotidien se fonde sur un refus de la « naïveté »¹⁰⁴, en opposition consciente à ce que l'on identifie alors comme l'héritage de la photographie humaniste. Selon Hers cependant, en voulant s'opposer à l'optimisme d'après-guerre qui caractérise la photographie humaniste, Viva aurait finalement engendré d'autres stéréotypes : « *Nous étions très loin de l'exposition de Steichen au MoMA, "The Family of Man". Mais nous avons créé une autre mythologie, faite de stéréotypes photographiques : l'authenticité du quotidien, le regard libre sur sa propre culture.* »¹⁰⁵

Pourtant, il est frappant de constater à quel point ce souci de contrer les représentations conventionnelles pour révéler une réalité plus dure ou plus complexe, perdure dans les projets ultérieurs de Hers, qu'il s'agisse d'*Intérieurs*

¹⁰³ Jean-Claude Lemagny, (sans titre), *Les Cahiers de la Photographie*, n°24, « 20 ans de photographie créative en France », 1989, p.144-147.

¹⁰⁴ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹⁰⁵ *Récit*, p.104

ou de la Mission photographique de la DATAR, consciemment montée en opposition à un imaginaire idéalisé du paysage. François Hers conçoit d'ailleurs en 1974, après « Familles en France », le projet d'un second reportage collectif qui ne verra finalement pas le jour¹⁰⁶. Celui-ci aurait du être consacré à la banlieue parisienne et en particulier aux villes nouvelles qui se construisaient alors autour de Paris. Le compte-rendu de la réunion annonce un « *reportage collectif permettant de mettre à jour les manifestations de la crise économique et de situer le pouvoir et son exercice dans la vie quotidienne des Français.* »¹⁰⁷

Chaque photographe est amené à choisir un département où « *subsiste une population rurale, [...] où l'administration et l'armée soient "visibles", [...] où coexistent bourgeoisie (très sensiblement) et travailleurs français et immigrés.*»¹⁰⁸ Afin de financer une telle opération, les membres de Viva prévoient des moyens de diffusion alternatifs à la presse : acquisition de tirages par la BNF ou autres organismes publics (ministères, Région Ile-de-France, INSEE). Par son objet, comme par ses modalités de mise en œuvre et de diffusion, ce projet de reportage préfigure la Mission photographique de la DATAR¹⁰⁹.

Cependant, les tensions et les divisions au sein de Viva, suite à l'échec relatif de « Familles de France », ont empêché le projet d'aboutir. Seuls Hers et Michel Delluc se sont engagés dans l'opération. Hers travaille sur la ville nouvelle de Cergy et y réalise des images qui mettent en jeu la relation des corps avec l'architecture et les espaces vides et neutres de ces nouvelles banlieues [fig.5].

2.4. *Le terrain politique*

Le positionnement de Viva se caractérise donc par une manière de

¹⁰⁶ Compte-rendu du réunion hebdomadaire du groupe Viva, 20 novembre 1974, Archives : Christiane Dityvon. Reproduit in Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Guerrin, 2002, annexe n°22, p.59.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ En 1977, une exposition à la Bibliothèque publique d'information intitulée « Six photographes en quête de banlieue » réunit justement plusieurs membres ou anciens membres de Viva : Bernard Descamps, Robert Doisneau, Claude Dityvon, Carlos Freire, Jean Lattès et Guy Le Querrec.

déplacer le terrain politique, depuis la lutte au sens classique, vers une investigation du quotidien et des formes ordinaires de l'aliénation. Ce déplacement peut se prévaloir de l'évolution contemporaine des sciences humaines, comme de la littérature, qui contribuent à constituer la vie quotidienne comme un objet d'étude en soi¹¹⁰. Cependant, l'essentiel des bénéfices de l'agence reste fondé sur la vente d'images pour illustrer des articles dans la presse de gauche, en particulier pour *Réalités*, *L'Humanité*, *La Vie Ouvrière*, *France Nouvelle*, *L'Unité* et *Libération*¹¹¹. Les membres de Viva couvrent la plupart des manifestations [fig.7]. Hers adhère au Parti Communiste Français en 1974, au moment de l'élection de Valéry Giscard-d'Estaing, mais le quitte quelque mois plus tard, déçu par la « langue de bois »¹¹² et les débats qu'il estime sclérosés.

Suivant leur mot d'ordre, « ça se passe ici, pas au Vietnam », les membres de Viva se concentrent pour l'essentiel sur l'actualité française. Il y eut cependant quelques exceptions, notamment peu après la Révolution des Oeillets au Portugal, en 1975. Hers décide de partir, d'autant plus qu'il obtient une garantie de *Paris Match* : il sera payé par l'hebdomadaire, que ses images soient publiées ou pas. En 1974, la chute de la dictature de Salazar avait mené au pouvoir une junte militaire de gauche et le communisme exerçait de plus en plus d'influence. D'un autre côté, le pouvoir se voyait menacé par des velléités conservatrices. En août 1975, l'archevêque de Braga appelle à un rassemblement des catholiques contre la menace de « subversion communiste ». François Hers se rend donc à Braga et photographie l'archevêque pendant son discours, mais c'est surtout une photographie réalisée peu après le discours qui fera le tour de la presse [fig.14-15] :

« Après le discours, je suis plusieurs centaines de personnes jusqu'au siège du parti communiste local ; les gens commencent à s'échauffer, à lancer des pierres, et finalement la foule s'en pend à un homme isolé, en l'accusant d'être communiste, et commence à le lyncher. Je profite de ma taille et de mon poids, je m'interpose entre la foule et l'homme, en

¹¹⁰ Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*. Paris, PUF, 2013. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1990 (1^e édition : 1980).

¹¹¹ *Métropolitains* [Enregistrement sonore], émission n°356 diffusée sur France Culture le 14 mars 2007 / Viviane Noël réal. / François Chaslin présent. ; François Hers participant.

¹¹² Entretien avec François Hers, 1^{er} août 2014.

faisant semblant de faire des photos, pour essayer de le protéger, jusqu'à l'arrivée de deux policiers qui le conduisent contre un mur, en attendant des renforts. A ce moment là, je pouvais enfin travailler, je me dis : il faut que je fasse une photo exemplaire. »¹¹³

Cette image répond en effet aux critères qui ont contribué à fonder la légitimité du reportage historique. L'image montre un jeune homme, le supposé communiste, torse et semble-t-il blessé, ou sali. Son regard effrayé le situe clairement en position de victime, ce dont témoignent les deux policiers qui l'encadrent, pour le protéger. Le cadrage est resserré sur les trois protagonistes, saisis en contre-plongée. Le photographe se situe donc au plus près de l'événement historique, donnant au spectateur le sentiment d'un face à face avec la scène. Le flou de bougé participe d'une esthétique de l'instantané qui confère une présence immédiate très forte à l'événement. Enfin, la violence qu'il donne à voir confère à l'image ce pouvoir « exemplaire », édifiant, qui constitue en quelque sorte l'éthique du reportage.

Le 23 août, l'image est publiée en couverture de *Paris Match*¹¹⁴, et quelques jours plus tard, le *Time* publie le reportage¹¹⁵. Il s'agit de l'un des seuls sujets « hot news » réalisés par Hers et la publication en couverture de Paris Match confirme son succès en terme de visibilité. Cependant, cette expérience est en même temps l'une des sources d'insatisfaction de Hers vis-à-vis du reportage et de la presse, dans la mesure où la signification attribuée à l'image, dans son contexte de publications, allait contre ses convictions : « *quand la photo est parue, j'ai constaté qu'elle servait plutôt à justifier l'appel de l'archevêque. On ne se demandait pas si son appel était fondé, ni si les moyens utilisés étaient légitimes. J'ai décidé d'interrompre toute collaboration avec la presse, pour un temps.* »¹¹⁶ Malgré son succès éditorial, ce reportage contribue à renforcer la méfiance de Hers vis-à-vis des vertus d'information du photojournalisme¹¹⁷.

¹¹³ *Récit*, p.12.

¹¹⁴ *Paris Match*, n°1369, 23 août 1975 (couverture). Photographie : François Hers.

¹¹⁵ « Portugal : The Anti-Communists Strike Back », *Time*, 25 août 1975, p.26-28 [photographies : François Hers].

¹¹⁶ *Récit*, p.12.

¹¹⁷ « De toute façon, on ne peut pas militer avec des images, ni même faire respecter ses convictions. On peut être sûr que l'image remise à la presse sera utilisée n'importe comment, et souvent pour illustrer le contraire de ce qu'elle veut dire pour le photographe. » *Ibid*, p.12.

Vis-à-vis de la mythologie du reporter, alimentée par les grandes figures tutélaires de l'agence Magnum, la position de Hers est assez ambiguë. D'un côté, la part d'errance, voire d'aventure, inhérente au reportage des conflits à l'étranger, alimente un imaginaire épique, bien présent chez Hers. D'autre part, il affirme en permanence son refus de l'exotisme et la nécessité de se recentrer sur le quotidien « ici et maintenant ». Cette tension se révèle dans l'épisode qui conduit Hers en Patagonie, en 1974. Il s'y rend sans nécessité particulière vis-à-vis de l'information, sans projet de reportage, mais avec tout de même l'idée de réaliser des images. « *C'était une fuite, et aussi beaucoup plus, certainement la permanence de mes rêves d'adolescent. La Terre de Feu. Le bout du monde. Là-bas j'étais vraiment seul, comme le héros de la Quête du Graal*¹¹⁸. » Il semblerait presque que cette « fuite » soit pour Hers comme un moyen de vivre jusqu'au bout la condition du reporter, à cette exception près qu'il n'y aurait aucun conflit à documenter, uniquement une errance personnelle¹¹⁹. De ce voyage, Hers ne retient qu'une photographie, régulièrement publiée et exposée par la suite [fig.13]. Dans un paysage désolé, entre mers et montagnes, un homme, qui semble-t-il vient de sortir de son véhicule, porte un enfant dans ses bras. Sans autre information quand au contexte dans lequel a été prise cette image, l'identité de l'homme reste énigmatique. Sa position et son regard semblent suggérer la précipitation, comme si quelque menace pointait. L'enfant, lui, a la tête tournée vers une étendue d'eau. La fortune de cette image, plusieurs fois exposée par la suite¹²⁰, témoigne de la prédilection de François Hers pour ce que l'on pourrait appeler des allégories immédiates : des images qui empruntent le style et le ton du reportage, mais qui, en l'absence d'information quant au contexte, prennent finalement valeur de métaphore.

¹¹⁸ *Ibid*, p.34.

¹¹⁹ Cette manière de se démarquer de l'information pour insister sur le vécu individuel témoigne bien de l'évolution du photoreportage qui se confirme à la fin des années 1970, telle que la décrit Michel Poivert : « cette charge de pathos est aussi étonnante que récurrente, et forme la toile de fond d'une sorte de démarquage complet à l'égard de la question de l'information, au profit d'un style de vie qu'offrent les ruines du photoreportage. » Michel Poivert, *La photographie contemporaine*. Paris, Gallimard, 2002, p.62.

¹²⁰ Notamment au Musée Galliera en 1977, dans le cadre de l'exposition « Photojournalisme » organisée par Pierre de Fenöyl.

3 – Esthétique architecturale.

D'une certaine manière, avec *Intérieurs* en 1979, Hers s'approprie un champ de la photographie appliquée, la vue d'intérieur, habituellement utilisée pour promouvoir le travail des architectes et des décorateurs, pour la détourner de manière critique et en expérimenter le potentiel pictural. Il nous semble donc pertinent d'interroger le rôle que joue chez Hers la photographie d'architecture, un genre qu'il pratique à partir du début des années 1970. Nous rejoignons alors la problématique de la commande, qui parcourt toute la carrière de Hers.

Il s'agit également pour nous d'interroger les rapports entre photographie d'art et photographie appliquée, en essayant de montrer comment l'une peut venir nourrir l'autre. Si François Hers a en effet autant photographié l'architecture, ce fut pour des raisons et dans des contextes forts différents : à la demande de l'architecte belge Charles Vandenhove, des services officiels du logement social en Wallonie, ou encore dans le cadre de la Mission photographique de la DATAR.

D'une certaine manière, l'architecture fait également office de « modèle théorique » pour comprendre la pratique de Hers dans la mesure elle est par excellence le lieu d'une concertation sociale entre la société et l'artiste-architecte, concepteur de formes. La dynamique de la commande et la concertation sociale sont en effet au cœur de la création architecturale et en conditionnent les réalisations. Elle permet donc peut-être de repenser la situation des arts plastiques du point de vue de leur fonction sociale, projet qui aboutira chez Hers à la conception du Protocole des Nouveaux commanditaires.

3.1. Culture architecturale

C'est à partir du début des années 1970 que François Hers commence à pratiquer la photographie d'architecture, en particulier pour l'architecte Charles Vandenhove. Cependant, l'intérêt de Hers pour le domaine de l'architecte est bien plus ancien et de tradition familiale pour ainsi dire, puisque ses parents ont

emménagé dès les années 1940 dans une maison construite par Henry Van de Velde à Tervuren, la « Nouvelle Maison » (1927-1928). Initié à l'architecture moderne par le biais de cette culture familiale, Hers entrepris des études d'architecture à Saint-Luc, formation qu'il abandonne rapidement, après avoir été poussé vers la sortie pour indiscipline. S'il ne persiste donc pas dans ses études d'architecture, François Hers noue dès cette époque des relations durables dans le milieu de l'architecture, relations grâce auxquelles il put entreprendre certains projets photographiques ultérieurs¹²¹. Avant de déménager à Paris en 1968, Hers vivait dans un loft aménagé dans les Galeries de la Reine à Bruxelles, avec des amis pour la plupart architectes¹²². Il est également en relation avec Michel Culot, qui lui commande des photographies pour l'Institut français d'architecture dans les années 1970 et qui publie le catalogue d'*Intérieurs* aux éditions des Archives d'architecture moderne, en 1981.

En outre, Hers s'est formé auprès d'un photographe reconnu notamment pour ses vues d'architecture : Gilles Ehrmann. Collaborateur régulier de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, Ehrmann a contribué à diffuser et faire connaître l'œuvre de certaines des grandes figures du modernisme après-guerre comme Claude Parent ou Roger Taillebert. Connu par ailleurs pour ses ouvrages consacrés à la Provence, à l'art brut et aux catacombes, Ehrmann privilégie les vues en noir et blanc, les contrastes de valeurs, et l'effet de la lumière sur les matériaux bruts comme le béton [fig.1]. Son esthétique, qui parvient à rendre compte de toute la densité des volumes architecturaux, peut trouver certaines équivalences chez François Hers.

Ce sont donc d'une part de solides relations parmi les architectes, et d'autre part un goût et une culture architecturale qui orienteront les travaux de François Hers dans ce domaine. Bien qu'il conçoive la plupart de ses vues d'architecture comme un travail strictement documentaire¹²³, leur intérêt réside aussi pour nous dans la proximité qu'elles entretiennent avec l'esthétique du reportage, ainsi que pour l'importance du « motif » architectural dans la photographie contemporaine, qui se construit aussi sur la référence à la photographie

¹²¹ C'est notamment par le biais d'un ami architecte, alors en poste au ministère du logement belge, que Hers reçut la commande qui aboutit à *Intérieurs*. Source : Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹²² Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹²³ Entretien avec François Hers, 1er août 2014.

d'architecture du XIXe siècle.

3.2. *Photographier l'œuvre de Charles Vandenhove*

En 1971, Hers rencontre Charles Vandenhove par le biais du réalisateur de télévision Jef Cornelis¹²⁴. Vandenhove cherchait un photographe pour rendre compte de ses réalisations. Hers et Vandenhove entament alors une longue collaboration, un dialogue entretenu sur plus de quinze ans jusqu'à ce que François Hers arrête de pratiquer la photographie. Une exposition réalisée en 2007 à l'initiative de François Chaslin, rend compte du rapport qu'entretinrent l'architecte et le photographe.

L'architecture de Charles Vandenhove (né en 1927) effectue la synthèse entre les acquis du modernisme et le regain d'intérêt pour le répertoire formel du classicisme qui se fait jour à la fin des années 1970. Plutôt que du postmodernisme, son esthétique relève donc d'une forme de relecture du classicisme, qui ne prône pas tellement la déconstruction et l'éclectisme ludique, mais plutôt un sobre retour à la modénature et à l'ordonnancement. Architecte-artiste et architecte-collectionneur, Vandenhove intègre régulièrement dans ses constructions des pièces d'art contemporain¹²⁵. Ceci peut expliquer le souhait, peu courant pour un architecte, de demander spécifiquement à un photographe de photographier ses réalisations, sachant donc que l'enjeu ne serait pas de faire la promotion de l'édifice, ni d'en produire un compte-rendu strictement factuel, mais bien d'en tirer une interprétation.

Effectivement, les photographies que réalise Hers pour Charles Vandenhove témoignent d'une prise de distance par rapport aux codes et aux attentes de la photographie d'architecture illustrative, telle que l'on peut la rencontrer dans les publications spécialisées, comme *L'Architecture d'aujourd'hui* ou *Domus*, notamment par le fait qu'il se refuse de faire purement et simplement la

¹²⁴ Jef Cornelis est un réalisateur de film documentaire flamand, qui travailla notamment pour la chaîne de télévision publique VRT. Il est l'auteur de nombreux documentaires sur l'art contemporain et les grandes manifestations internationales, comme la Documenta V en 1972 ou la Biennale de Paris en 1985.

¹²⁵ Il collabore notamment avec Sol LeWitt à plusieurs reprises (au CHU de Liège et l'Opéra de la Monnaie à Bruxelles), ainsi qu'avec Daniel Buren, Anne et Patrick-Poirer, Niele Toroni, Claude Villat...

promotion d'une œuvre bâtie.

Hers affirme avoir traité la photographie du bâti comme du reportage, ce qui suppose en effet un mode opératoire et une esthétique pratiqués pour la photographie d'actualité : prise de vue au Leica, mobilité de l'opérateur (sans utilisation de pied), liberté de cadrage, flous de bougé et sentiment d'instantanéité. Le grain souvent très prononcé de l'image contredit l'impératif de netteté et de clarté qui caractérise le plus souvent la vue d'architecture¹²⁶. Conditionné par le choix d'une pellicule suffisamment sensible pour photographier à la fois des intérieurs et des extérieurs, le grain participe en même temps de cette esthétique du reportage d'auteur dans laquelle on observe une mise en avant des *effets* photographiques.

François Chaslin, dans le catalogue de l'exposition qu'il consacre aux photographies d'architecture de Hers en 2007, distingue trois traits essentiels qui les caractérisent :

« Ce qui frappe, dans son travail sur l'architecture de Vandenhove, ce sont trois registres qui se mêlent, qui cohabitent ou le plus souvent alternent. D'abord, la force, la fermeté, on pourrait dire la violence de son regard sur les formes (des formes, des structures architecturales en l'occurrence très résistantes et qui lui renvoient des coups). Ensuite l'importance presque physique des abords et du contexte paysager. Enfin, la succession d'espaces vides et de présences humaines avec l'affleurement de tout un contexte social ou psychologique mais aussi d'un univers de sensations. »¹²⁷

Premièrement, la « force » et la « violence » identifiés par Chaslin forment effectivement une constante dans la photographie de François Hers, en particulier lorsque son objet est le corps humain. Hers affirme d'ailleurs voir photographié l'architecture comme il photographie les corps¹²⁸, c'est-à-dire dans en mettant en scène une forme de confrontation directe, un souci de s'approcher au plus près. Nous verrons comment caractériser cette démarche à partir du concept de « photographie-contact », sachant aussi que le registre de

¹²⁶ Sur l'esthétique de la photographie d'architecture en lien avec la question du style documentaire, voir Olivier Lugon, sur l'importance de la documentation architecturale dans l'histoire du « style documentaire », voir Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Macula, 2001, p. 85-93.

¹²⁷ François Chaslin, « Soutenir le regard. Architecture et photographie. » in *Charles Vandenhove / François Hers*, cat.expo Maastricht, Bonnefantenmuseum / Paris, Le Moniteur, 2007, n.p.

¹²⁸ *Métropolitains* [Enregistrement sonore], émission n°356 diffusée sur France Culture le 14 mars 2007 / Viviane Noël réal. / François Chaslin présent. ; François Hers participant.

la violence parcourt l'œuvre de Hers comme contrepoint à la « naïveté » de la photographie humaniste.

En même temps, comme le souligne Chaslin, les images de Hers se caractérisent – surtout dans les années 70 – par un souci de réintégrer l'humain dans l'architecture. Les codes de la photographie d'architecture visent une sorte d'épure, apte à donner une image idéale du bâtiment dans toute sa clarté : les espaces sont inhabités pour ne pas troubler la lecture, la lumière est égale est donne à lire clairement les volumes architecturaux, l'œuvre de l'architecte. Hers, à l'inverse s'intéresse à la manière dont l'individu habite le lieu et en modifie les espaces [fig.17]. Tout en introduisant une forme de trouble dans la pureté de l'œuvre architecturale, il y réintroduit du dynamisme, du mouvement et de l'humain. Selon, les effets que de flous que l'on observe dans ses photographies des années 1970 ne vise pas à signaler sa présence d'auteur-photographe, ils découlent de l'utilisation d'une vitesse d'obturation lente en intérieur et du fait qu'il photographie les individus de près. Par endroits, Hers témoigne d'une recherche du mouvement arrêté, suivant une esthétique de l'instantané qui correspond en effet plus aux codes du photojournalisme que de la photographie d'architecture [fig.16].

À ce titre, l'exposition et le livre conçus par François Chaslin permettent d'observer l'évolution de François Hers, à la fois dans ses partis pris techniques et esthétiques. Les images qu'ils réalisent dans les années 1980 ont un grain beaucoup moins marqué, elles dessinent les volumes et les détails de manière beaucoup plus nette. Ces photographies sont également bien plus frontales et statiques, vidées de toute figure humaine. Elles accompagnent du même coup l'évolution de l'architecture de Vandenhove, vers un art de la façade et de la frontalité, fondée sur une redécouverte du vocabulaire classique (colonnes, frontons). Si cette évolution chez Hers peut découler en partie de l'utilisation d'une chambre ou d'un pied, elles révèlent en même temps l'évolution « stylistique » de François Hers fondée sur une remise à l'honneur du style documentaire¹²⁹.

¹²⁹ « Comment rendre compte de l'architecture ? Comment rendre compte des volumes ? [...] Sans tomber dans le "chromo" de la photographie d'architecture, où justement on tord la matière pour lui donner d'autres formes que le bâtiment lui-même. J'étais très soucieux de mettre en valeur l'architecture elle-même,

Dans les images qu'il réalise pour la Mission photographique de la DATAR en 1984-1985, se tourne vers une architecture plus ancienne : le Paris néo-classique et haussmanien. Alors même que son discours, à l'époque, semble s'appuyer sur un rejet de l'architecture contemporaine¹³⁰, les architectures du XVIIIe et XIXe qu'il photographie ne sont pas tant des œuvres « signées », d'architectes réputées, que les éléments dans un tissu urbain plus général. Il met en évidence les perspectives, les trouées dans la continuité du bâti et les anomalies dans l'ordonnement. Nous dans la suite de notre étude comment ces œuvres participent d'une redécouverte de la photographie du XIXe siècle et d'une réhabilitation du style documentaire.

En 1976, peu avant de recevoir une bourse de la Fondation nationale de la Photographie, François Hers quitte l'agence Viva : « *Je suis parti en 1976 car il n'y avait d'issue ni économique, ni artistique. J'y ai laissé mes archives et j'ai parcouru la Belgique. J'y suis retourné vers 1979 pour voir si nous pouvions en faire quelque chose, mais les discussions n'ont jamais abouti.* »¹³¹ Cette période correspond donc pour lui à une prise de distance vis-à-vis de l'économie de la presse, ce qui l'incite à chercher d'autres moyens de financement et de diffusion¹³². Son désenchantement vis-à-vis du reportage n'est cependant pas total, puisque le travail qu'il entreprend sur la Belgique entre 1976 et 1979, aboutissant à la publication de *Récit*, se conçoit pour lui comme un prolongement du reportage comme « genre »¹³³. En 1980, Hers est candidat pour intégrer l'agence Magnum, comme l'on fait plusieurs de ses anciens

pas moi comme photographe. Rendre compte de la beauté de l'architecture pour ce qu'elle est. » Entretien de l'auteur avec François Hers, 1er août 2014.

¹³⁰ Claire Devarrieux, « L'oeil peut-il fixer le vide ? », entretien avec François Hers, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°252, septembre 1987, p.25 : « *Si l'on devait juger du point de vue de l'histoire de l'art ce qui a été construit depuis 1945, la réponse serait : il n'y a rien à retenir, rien à regretter, on peut tout casser.* »

¹³¹ Entretien entre François Hers et Aurore Deligny, 10 juillet 2001, in Aurore Deligny, *op.cit.*, p.81.

¹³² « Les Français en Vacances » est réalisé grâce à une bourse de la Fondation nationale pour la photographie. Pour réaliser *Récit*, Hers parcourt la Belgique grâce à un financement de l'Office du tourisme belge.

¹³³ Sur la catégorie du « genre », cf. *infra*, p.73.

collègues de Viva, mais il est finalement éconduit¹³⁴.

Parallèlement, Hers substitue dès les années 1970 un modèle alternatif au reportage. Son intérêt pour les fonds d'archives, pour les protocoles de prise de vue et pour la méthodologie de l'enquête, témoignent déjà d'un souci d'articuler projet documentaire et création photographique. Il va alors chercher ses modèles dans la photographie judiciaire et ethnographique, dont le souci d'objectivité contraste avec l'expressivité du reportage d'auteur. Ces deux orientations – reportage expressif, protocole documentaire – vont continuer de cohabiter chez Hers pendant plusieurs années. La fin des années 1970 et le début 1980 se révèlent favorables à une vision plus subjective du reportage considéré comme une expérience existentielle : c'est ce qui conduit à la publication de *Récit* en 1983. Mais parallèlement à cela, Hers contribue à fonder une alternative, qui se concrétisera dans la Mission photographique de la DATAR : celle d'une dialectique entre art et document, fondée sur la rigueur d'une démarche protocolaire.

¹³⁴ Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Guerrin, 2002.

II – Émergence d'un auteur-photographe.

Le positionnement de François Hers au tournant des années 1970, vis-à-vis du reportage comme vis-à-vis de l'art contemporain, soulève un certain nombre de questions. D'une part en effet, Hers s'inscrit pleinement dans ce que l'on a pu identifier comme une stratégie d'auteur – celle qui tend à soustraire les photographies à leur fonction informative, afin de les considérer comme autant d'émanations de la vision singulière du photographe -, d'autre part sa position déborde largement la culture d'agence, issue de Magnum, et son panthéon d'auteurs-photographes, dans sa manière d'esquisser un rapprochement avec l'art contemporain¹³⁵.

« Parmi les photographes ils me traitaient d'artiste, et parmi les artistes ils me traitaient de photographe. »¹³⁶ Cette ambiguïté, dont témoigne Hers lui-même, est révélatrice de la situation de la photographie dans le champ culturel à la fin des années 1970. D'un côté les photographes de métier cherchent à voir leur pratique légitimée au même titre que les autres arts, s'appuyant pour cela sur la notion « d'auteur », empruntée à la littérature et au cinéma. De l'autre côté, dans le champ de l'art, un certain nombre d'artistes-plasticiens s'emparent du médium photographique sur le mode conceptuel ou expérimental. Ces deux orientations constituent deux stratégies de légitimation distinctes. La photographie comme art plastique est défendue au sein d'institutions comme le Centre Pompidou, la Biennale de Paris ou l'Arc ; le reportage d'auteur est largement soutenu par les éditions Delpire, le journal *Libération*.

La difficulté à saisir ce qui caractérise François Hers tient justement au fait qu'il se situe entre ces deux extrêmes. Comme le souligne Jan Baetens :

¹³⁵ Suivant en cela un mouvement décrit par Philippe Roussin : « La revendication de la position d'auteur appliquée au champ photographique ne signifiait pas seulement la liberté de choix, de sujet et de traitement de ce sujet. Elle devait servir à légitimer la migration de la photographie de l'information vers la culture muséale. » Philippe Roussin, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*. Paris, Jeu de Paume, 2006.

¹³⁶ Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

« La relative méconnaissance du livre de François Hers [Récit, ndlr] tient peut-être au fait que sa photographie n'est pas "contemporaine" au sens où l'entend Michel Poivert. [...] pour lire la photographie on doit en faire la "contemporaine" d'un autre modèle plus vaste, autrefois le discours de la presse, aujourd'hui le monde de l'art. Or par rapport à ce modèle, la position de Hers paraît doublement en retrait: le rejet du monde de la presse n'est pas assez violent, cependant que l'adoption du régime esthétique n'est pas assez nette. »¹³⁷

Ce constat demande cependant à être complété par une analyse des réseaux dans lesquels s'inscrit François Hers, lesquels témoignent de sa situation, qui s'inscrit à *la fois* dans le reportage d'auteur et l'art contemporain. Régulièrement invité à exposer ses photographies dans des musées, François Hers a développé très tôt une réflexion sur ce qu'exposer la photographie peut vouloir dire. La mise en exposition du photojournalisme prend chez lui la forme d'une monumentalisation et une décontextualisation de l'image, qui emprunte parfois au registre pictural (le tableau, la « fresque » photographique).

1 – Reportage distancié et fiction autobiographique.

Au début des années 1980, François Hers est une figure centrale pour ceux qui s'interrogent sur le devenir du photojournalisme à l'ère de l'information télévisée. La fonction informative de la photographie de reportage se trouvant frappée d'obsolescence, nombreux sont les responsables éditoriaux et photographes à rechercher une alternative. C'est entre autres autour de figures comme Raymond Depardon, Christian Caujolle, Jean-François Chevrier, Sophie Ristelhueber et François Hers que se construit cette alternative distanciée au reportage d'information¹³⁸. Dès lors, le reportage se conçoit avant tout comme une expérience existentielle, mettant en récit la confrontation du photographe avec le réel. Cette tendance témoigne donc d'une prise de distance vis-à-vis du régime journalistique. L'utilisation des images comme illustration, l'apposition de légendes dont le photographe n'est pas l'auteur, tout cela tend à être interprété

¹³⁷ Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen, Lettres modernes Minard, coll. La revue des Lettres modernes, 2009.

¹³⁸ cf. Jean-François Chevrier, « L'émergence de l'art », *Artistes*, n°13, octobre-novembre 1982, pp. 86-87.

comme une trahison, un détournement. Les réflexions de Depardon et Hers sur la condition du reporter les conduisent à reprendre possession de leurs images sur le mode autobiographique. Désormais la légende qui accompagne l'image est signée du photographe et désigne moins le sujet de l'image elle-même, que l'état d'âme ou la subjectivité du moi-photographe. Raymond Depardon inaugure ce principe avec *Notes*, publié en 1979, qui associe des images réalisées lors d'un reportage en Afghanistan et des textes plus personnels. Hers et Depardon se fréquentaient, et il est clair que la convergence d'orientation dont témoignent *Notes* et *Récit* et le fruit de discussions et d'influences mutuelles, à un moment où beaucoup recherchent une alternative distanciée au photoreportage¹³⁹. Christian Caujolle, responsable de la photographie au journal *Libération* à partir de 1981, accompagne ce mouvement. En 1981, il invite Raymond Depardon à publier une photographie par jour¹⁴⁰, sans nécessité d'illustrer un article ni de rendre compte de l'actualité. On donne en quelque sorte « carte blanche » à un photographe. À l'encontre des usages éditoriaux, ce n'est pas le directeur artistique qui choisit l'image à publier, mais le photographe lui-même, qui est également l'auteur des textes. François Hers poursuit l'expérience lors de l'été 1982. En 1983, la même année que *Récit*, Gilles Mora et Claude Nori publient *L'été dernier / Manifeste photobiographique* aux éditions de l'Etoile. Ce « manifeste » défend une vision de la photographie comme expérience subjective, contre le reportage¹⁴¹, mais s'oppose également à une artification du médium sur le modèle des arts plastiques¹⁴². C'est, au contraire, un modèle littéraire fondée sur la forme-livre, qui est mis en avant : « *l'espace de la galerie était encore bien étroit pour développer leurs projets dont la nature avait plus à voir avec la complexité de l'expérience littéraire*¹⁴³ ». Ce positionnement

¹³⁹ Si François Hers dit ne pas avoir été influencé par *Notes*, Jean-François Chevrier – qui co-écrit *Récit* - a été particulièrement marqué par cette publication. Source : Entretien téléphonique avec Jean-François Chevrier, 21 juillet 2014.

¹⁴⁰ Raymond Depardon, Alain Bergala, *Correspondance new-yorkaise / Les absences du photographe*. Paris, Editions de l'Etoile, 1981.

¹⁴¹ « Avec les rotatives de la presse illustrée, la photographie se voit entraînée dans un mouvement infini qui dépèce le monde en preuves à conviction, et le rend visible et palpable, lanières d'images barrant les pages des magazines et journaux. [...] La photographie, à vouloir redoubler le monde pour tous, l'a transformé en spectacle plat et indifférent. » Gilles Mora, Claude Nori, *L'été dernier / Manifeste photobiographique*. Paris, éditions de l'Etoile, 1983, p.11.

¹⁴² Voir également Gilles Mora, « Matière, acte photographiques : vingt ans de création continue » in *Les Cahiers de la Photographie*, n°24, « 20 ans de photographie créative en France », 1989, pp. 50-56, p.55.

¹⁴³ Gilles Mora, Claude Nori, *L'été dernier / Manifeste photobiographique*. *op.cit.*, p.12.

pleinement auteuriste – puisque la notion d’auteur vient directement du domaine littéraire – s’appuie également sur une critique de l’objectivité et des *usages* qui enferment la photographie dans le domaine du fonctionnel, au dépens de l’imaginaire. En cela, François Hers se démarque sensiblement, notamment par l’attention qu’il porte aux déterminations fonctionnelles de la photographie (comme de l’art), ainsi qu’aux nouvelles formes de l’objectivité¹⁴⁴.

Cette tendance à l’autobiographie s’inscrit dans un mouvement beaucoup plus vaste de « repli subjectif » à un moment où les idéaux politiques issus des années d’après-guerre et de Mai 68 perdent en vivacité. Si l’on a perdu foi en l’information, c’est sans doute que la foi dans la politique s’est elle-même érodée. Alors même que beaucoup des protagonistes de ce mouvement ont manifesté leurs convictions marxistes et leur adhésion aux idéaux du communisme dans les années 1970, le terrain politique semble passer au second plan au tournant de la décennie, pour laisser place à une forme de repli sur la sphère intime. Il s’agit là d’un mouvement général touchant la culture sur différents niveaux, mais la photographie en fournit un exemple particulièrement parlant.

Du fait des vertus d’information attribuées à la photographie de presse, la photographie pouvait faire figure de paradigme de l’image politique. Dorénavant, elle est appréhendée comme le résidu testimonial d’une expérience subjective.

¹⁴⁴ cf. *infra*, partie III.

1.1. La photographie et le livre : *Récit* (1983)¹⁴⁵.

Fruit d'une collaboration entre François Hers, le critique Jean-François Chevrier et le graphiste Roman Cieslewicz, *Récit* est un ouvrage dans lequel Hers réunit des travaux extrêmement divers, réalisés sur plus de dix ans (1968-1980). Le cœur du livre est constitué par des images réalisées en Belgique entre 1976 et 1979, après son départ de Viva, mais le livre intègre également les performances réalisées par Hers à la fin des années 1960, ainsi que d'autres projets artistiques ou plus personnels. L'ouvrage se présente comme le bilan d'une carrière, à un moment où Hers s'apprête à tourner la page du reportage. En réunissant donc des travaux produits à des occasions très différentes, François Hers s'affirme très clairement comme *auteur*, signifiant par là que c'est l'identité de son parcours individuel qui construit l'unité du livre. Cette unification ne se fait ni par le lieu ni par le thème des photographies, mais bien par le propos de nature autobiographique : le livre se pense comme le récit d'une aventure individuelle. Les légendes sont d'ailleurs repoussées à la fin du livre ; elles comportent très peu de précisions et aucune date¹⁴⁶. Ce rejet de l'information laisse place, alors à une forme de pathos existentiel :

« L'information existe et elle a son utilité, mais c'est une couverture comme une autre. L'ethnologie, l'anthropologie aussi, le "photographe témoin", celui qui "ramène des documents pour le futur". C'est toujours la photographie "au service de", au service de l'ethnologue, de l'anthropologue, de l'historien. Mais le photographe n'est rien de tout cela. Pour moi, c'est quelqu'un qui ne sait pas pourquoi il fait des photos, qui poursuit une expérience intérieure, qui navigue sur une mer d'inconscient et qui se donne des repères, pour organiser son action, pour maîtriser son angoisse. »¹⁴⁷

Dans le même temps, cette démarche que l'on pourrait qualifier d'auteuriste est contrebalancée par une manière de brouiller la lecture, en

¹⁴⁵ La maquette de *Récit* est conçue dès 1980. à la recherche d'un éditeur, François Hers met trois ans avant de finalement publier l'ouvrage, simultanément à Londres, Paris et Bruxelles. La série « Paris / Une photo par jour » publiée dans *Libération* est donc postérieure de deux ans à la conception du livre, bien qu'elle fût publiée avant. À la fin de cette série, Hers fait une allusion à *Récit*, qui ne sera publié que quelques mois plus tard : « Au fond avec ces images, je n'ai fait que préparer un nouveau chapitre de 'François Hers – Récit' . » François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 1er septembre 1982.

¹⁴⁶ Il est seulement mentionné que « Toutes les photographies ont été prises entre 1969 et 1080 ». *Récit*, p.167.

¹⁴⁷ *Récit*, p.8.

introduisant des perturbations dans la mise en page, ainsi que dans la relation entre texte et image. En effet, si le livre se présente comme un récit, destinée à être lu « comme un roman »¹⁴⁸, c'est un récit à la chronologie confuse, fait d'allers et retours entre présent et passé, réalité et fiction. Le texte, dans son état définitif, est dû à Jean-François Chevrier, qui s'est appuyé sur des entretiens avec Hers. Il y a donc là une manière d'introduire le doute quand à l'identité auctoriale : le « je » du texte désigne François Hers, mais l'auteur du texte est Jean-François Chevrier. Hers assume une forme de fragmentation de l'identité auctoriale et de délégation de son autorité¹⁴⁹, au service d'un récit dont la teneur se veut « mythique ». Cette manière de brouiller la fonction-auteur contribue, selon Jan Baetens, à distinguer *Récit* des tentatives similaires de Raymond Depardon :

« En tout, l'approche de Hers et Chevrier est très différente de ce que l'on avait pu remarquer dans un livre comme *Correspondance new-yorkaise*. Depardon y parle toujours en son nom et c'est lui qui cumule les deux rôles du photographe et de l'écrivain. Chez lui, la voix n'est jamais filtrée par d'autres instances, et il n'y a pas non plus de décalage entre ce qu'on voit et ce qu'on lit.¹⁵⁰ »

En effet, contrairement à la légende qui contribue à fixer la signification dénotée par l'image – ce que Barthes, dans « Rhétorique de l'image »¹⁵¹, identifie comme la fonction d'ancrage - le texte de *Récit* participe d'avantage de la fonction de relais¹⁵². Tandis que l'ancrage vient arrêter la signification ambiguë de l'image en nous indiquant ce que l'on doit y voir, le relais inscrit l'image dans une organisation diégétique : sa signification prend sens dans une continuité narrative, elle devient l'élément d'un *récit*. Mais, comme nous le

¹⁴⁸ *Récit*, 2ème page de couverture.

¹⁴⁹ « Certes Hers revendique la signature et la paternité de son livre : il se pense comme auteur et donc comme ayant un rapport d'autorité à son œuvre : il en donne les sens et l'introduit dans le monde de la culture et de la langue. Mais Hers reconnaît que cette naissance est toujours déjà d'emblée culturelle, eu égard à la collaboration du critique et du graphiste : par là, il affirme que son autorité est dialectisée, car nourrie, et non minée, de collaboration. Il n'est plus dieu photographe, il est un homme photographiant... » François Soulages, « François Hers / Récit, la musique d'un objet – livre - photo », *Photographiques*, n°102, janvier-février 1984, p.32-33.

¹⁵⁰ Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen, Lettres modernes Minard, coll. La revue des Lettres modernes, 2009.

¹⁵¹ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, pp. 40-51.

¹⁵² *Idem*.

verrons, cet aspect diégétique est en même temps contredit par le parti pris qui consiste à brouiller la chronologie des événements.

L'autobiographie en photographie se trouvait au cœur des discussions qui animaient Hers et Chevrier. Ancien élève de l'École normale supérieure, Jean-François Chevrier a étudié la littérature avant de s'intéresser à la photographie. Il publie en 1982 un livre intitulé *Proust et la photographie*¹⁵³. Le statut de l'auteur, le récit autobiographique et la fiction se trouvaient donc déjà au centre d'une réflexion qu'il prolonge en tant que critique de photographie. C'est pour la valeur autobiographique et existentielle de ses images, que Hers et Chevrier admirent Robert Doisneau, considéré comme un contre-modèle par rapport à Cartier-Bresson¹⁵⁴.

C'est également pour sa teneur autobiographique que François Hers, ainsi que Raymond Depardon¹⁵⁵, se prennent de passion pour le livre de Robert Frank, *The Lines of my Hand*, publié en 1972. Dans ce livre, Robert Frank propose une relecture de l'ensemble de sa carrière, accompagné de courtes notes autobiographiques. La mise en page du livre, éclatée, proposant une grande variété de formats, peut avoir directement inspiré celle de *Récit*. C'est donc clairement dans une tradition des livres d'auteurs-photographes américains (Robert Frank, Walker Evans) que cherche à s'inscrire Hers. Le livre s'y ordonne sur le mode narratif, selon un principe diégétique que l'on pourrait opposer au paradigme de l'image unique, représenté par le Cartier-Bresson d'*Images à la sauvette* (1952). Contre un schème que l'on pourrait qualifier de « moderniste », instituant l'image unique comme objet de contemplation autonome, le livre de photographie s'inscrit dans un schème narratif : objet hybride, visuel tout autant que littéraire. Les expositions auxquelles donnèrent lieu la publication de *Récit*¹⁵⁶ tranchent également avec le principe de l'image unique. Hers a réalisé de grandes « fresques » photographiques, déployées sur la longueur du mur, sans cadre, ce qui incite tout autant à une lecture narrative

¹⁵³ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*. Paris, Ed. de l'Etoile, 1982.

¹⁵⁴ Entretien téléphonique avec Jean-François Chevrier, 21 juillet 2014.

¹⁵⁵ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹⁵⁶ cf. annexes : liste des expositions.

que dans l'objet-livre.

Graphisme et mise en page font également l'objet d'une attention toute particulière dans *Récit*. Réalisée par Roman Cieslewicz, la maquette propose une variation sur les formats, le tout visant à composer une sorte de fresque hétérogène, représentative de la variété des différents projets conduits par Hers¹⁵⁷. L'unité de base est la double page. Étant donné le format du livre et les marges très étroites, la photographie « étalée »¹⁵⁸ sur deux pages se trouve agrandie quasiment à la taille d'un tirage d'exposition moyen (32 x 48 cm). Selon Jan Baetens, ce choix graphique vise en quelque sorte à restituer une zone de « contact » entre le lecteur et le livre, similaire à la volonté de contact dont témoigne Hers vis-à-vis de son sujet¹⁵⁹. Cette manière qu'a la photographie agrandie de s'imposer au lecteur renforce effectivement le sentiment de confrontation physique, qui parcourt l'œuvre de Hers, toujours très près de son sujet.

Parmi les autres parti pris graphiques qui caractérisent *Récit*, la reprise de certaines images sous forme de petites vignettes en médaillon [fig.23.] vient également trouver la chronologie et la linéarité du récit. Le livre met donc en œuvre en principe de *flashbacks* qui peut évoquer le principe du « flux de conscience » (*stream of consciousness*) que l'on trouve dans le roman moderne (Virginia Woolf, James Joyce). Dans une manière de mimer le fonctionnement même de la conscience, la narration ne suit pas directement la chronologie des événements, elle se compose d'arrêts, de retours en arrière et d'anticipations.

Récit constitue donc la tentative la plus aboutie chez François Hers pour reconstituer l'unité d'une œuvre et s'affirmer comme auteur, en construisant une autobiographie fictionnelle. La créativité graphique y est au service d'un récit non-linéaire qui contribue à affirmer sa prise de distance par rapport aux formes

¹⁵⁷ « J'ai toujours fait des photos en pensant qu'elles devaient former un ensemble comme Moby Dick, sur un fond légendaire, avec des niveaux différents, sinon on raterait des pans entiers de la réalité. Varier les discours, trouver des lignes d'images différentes, les faire converger dans une unité complexe. » *Récit*, p.128.

¹⁵⁸ « Les images y sont souvent "étalées" sur la double page, comme "mises à l'étal", violemment lancées à la figure du lecteur. » Jan Baetens, Mieke Bleyen, *op.cit.*

¹⁵⁹ Jan Baetens, Mieke Bleyen, *op.cit.*, n.p.

du reportage, qui se fonde au contraire sur un principe de clarté et de continuité.

1.2. « Paris – Une photo par jour » dans *Libération* (1982)

Au cours de l'été 1982, François Hers est invité à publier une photographie par jour dans le journal *Libération*. Ce travail se situe à la suite de la « Correspondance new-yorkaise » de Raymond Depardon, qui, lors de l'été 1981, avait initié ce mode nouveau d'intervention photographique dans le domaine de la presse. Christian Caujolle lui avait en effet offert la possibilité de publier une photographie par jour, dans une section du journal spécifiquement dédiée à cela, donc en dehors de tout impératif d'actualité et sans nécessité d'illustrer un article.

Caujolle renouvelle donc l'expérience en 1982, mais François Hers, conformément au refus de toute exotisme, affirmé dès l'époque de Viva, choisit de rester en France pour photographier. Son projet de départ était pourtant sensiblement différent, comme en témoigne Christian Caujolle :

« J'avais alors de fort sérieuses discussions avec François Hers, brillant photographe venu de la presse et qui avait été un des tout premiers, dans son dialogue avec Jean-François Chevrier, à remettre en cause la notion même de photojournalisme et sa pertinence en cette fin du XXe siècle. Nous étions d'accord sur le fait qu'il fallait remettre en cause les exotismes photographiques qui menaient les reporters vers des contrées lointaines et explorer la notion même de voyage tout en restant dans l'Hexagone. Ce qui avait aussi l'avantage d'être économiquement réaliste... La proposition de François me séduisit : refaire le voyage de Stevenson dans les Cévennes. Pour des raisons pratiques, l'âne serait remplacé par un véhicule à moteur, en l'occurrence un 4x4 permettant de passer partout. Mais comme nous ne trouvâmes aucun fabricant prêt à nous prêter la précieuse voiture, François décida de rester à Paris, qu'il sillonna à vélo. Il y réalisa un ensemble tout à fait remarquable d'images qui mettent à mal l'imagerie, héritée des années 1950, d'un capitale dont les habitants devenaient nostalgiques. Et, si sa série n'obtint pas le même succès que la précédente, c'est certainement à cause des textes, que bien des lecteurs trouvèrent trop "intellos" et qui gagnent pourtant à être relus aujourd'hui. »¹⁶⁰

¹⁶⁰

Christian Caujolle, *Circonstances particulières 2. Souvenirs*. Arles, Actes Sud, 2007, p.155-156.

Effectivement, la teneur des textes qui accompagne les images de Hers restituent le ton, très littéraire, que l'on trouve dans *Récit*. Le photographe y mêle états d'âme personnels, commentaires d'ordre théorique sur la nature de l'acte photographique, critiques du photoreportage¹⁶¹. Les images et le texte sont en coprésence, sans que celui-ci ne s'identifie à une légende. Au contraire, il renvoie souvent à un hors-champ de l'image. Le hors-champ photographique se distingue, selon Philippe Dubois, du hors-champ cinématographique dans la mesure où il renvoie directement à l'expérience du photographe lui-même :

« en photographie, on sait que le "regard-caméra" est une chose tout à fait courante, reçue, instituée même. [...] Du coup, c'est un tout autre espace hors-champ qui se met en place, un hors-champ qui n'est plus latéral, qui ne se prolonge plus par-delà les bords du cadre, mais un hors-champ qui joue dans la profondeur de l'image, ou plutôt dans son avancée, qui ne déborde plus par les côtés mais par le devant, par ce qui est en fait l'origine de la coupe. Un hors-champ donc qui positionne explicitement l'opérateur, qui l'intègre plus ou moins comme partenaire invisible, qui désigne son lieu qui est le lieu du regard constitutif de la scène et du champ lui-même. A la latéralité du hors-champ cinématographique tourné sur lui-même, dans son enfermement fictionnel, en l'absence simulée de toute instance énonciatrice, la photographie oppose ainsi un hors-champ opérant dans la frontalité, c'est-à-dire un hors-champ ouvert, marquant plus ou moins la présence du sujet d'énonciation. »¹⁶²

Autobiographique et parfois anecdotique, le ton de des textes de Hers se veut aussi provocateur, d'autant plus qu'il y ajoute des détails techniques (boîtier et objectif utilisé) a priori hors de propos dans un journal comme *Libération*. Loin de tout fétichisme technologique, il s'agit pour Hers d'une référence aux revues grâce auxquelles il s'est formé à la photographie, en particulier *Popular Photography*, qui comprenait systématiquement des précisions de ce type. C'est aussi une manière de signifier que ce qui importe c'est la photographie elle-même, et non plus seulement son sujet. En effet, conformément au principe inauguré par la « Correspondance new-yorkaise » de Depardon, les photographies de Hers ne visent ni à illustrer un fait d'actualité, ni à illustrer un article. Il s'agit d'exalter la photographie en soi, ce qui constitue une innovation majeure pour un journal quotidien.

¹⁶¹ « Le reportage et les reporters ont manqué de détruire la photographie : les gens, les villes, les fleuves sont devenus, au fil des ans, des figures de style international, sans histoire. » François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 31 août 1982, p.21.

¹⁶² Philippe Dubois, *L'acte photographique* (1983), Paris, Nathan, 1990.

Que photographier alors ? Comme le souligne Caujolle, Paris est un sujet périlleux, car l'imaginaire photographique dont la ville est empreinte laisse aisément place au lieu commun¹⁶³. L'essentiel se résume en quelques grands thèmes : le monument, l'architecture, l'humain. La série s'ouvre en effet sur un monument (**fig.28**, « A la France, la Belgique reconnaissante »¹⁶⁴). Cadré en contre plongée, dans un plan large, il dessine une masse informe, peu lisible sur un fond de végétation¹⁶⁵. Ici comme dans l'ensemble de la série, l'image est investie d'une valeur métaphorique : c'est la condition même de François Hers, Belge vivant à Paris. En un sens, c'est de cette manière dont il faut comprendre l'ensemble de sa démarche : une manière de substituer la métaphore à l'information. Le Paris monumental, donc, s'impose à Hers. Mais comme dans le *Paris de nuit* de Brassai, le monument tend à perdre de sa solidité, ses volumes s'estompent et se confondent avec l'arrière-plan [**fig.39**, cavalier].

Lorsqu'il photographie l'architecture, c'est avec une même visée métaphorique : l'opposition entre classicisme et baroque [**fig. 34-35**, 30 et 31 juillet] est une manière de désigner tout ce qui sépare la France de la Belgique¹⁶⁶. En dehors de ces lieux symboliques étroitement associés à l'image de Paris (Notre-Dame, la Tour Eiffel, le Louvre, la place de l'Etoile, le Centre Pompidou), Hers s'attache également à quelques « non-lieux », propice à une poésie de la périphérie (la petite ceinture, **fig.31**, l'autoroute du Sud, **fig.36**.).

La série comporte, en outre, plusieurs portraits, qui viennent apporter une dimension plus humaine à l'ensemble. Contrairement à l'époque militante de

¹⁶³ « Depuis cent cinquante ans, il ne doit guère y avoir que le Parthénon qui ait consommé davantage de pellicule que la capitale. Il y a Atget et ses plaques de verre, Marville et ses coins de rues, quelques centaines de photographes avant d'en arriver à Doisneau, photographe incontesté de Paris. Ajoutez à cela quelques millions de cartes postales et quelques milliards d'images amateurs. Qui peut encore prendre le risque de photographier Paris et de faire autre chose ? » Christian Caujolle, « Le Paris de François Hers », *Libération*, vendredi 23 juillet 1982, p.21.

¹⁶⁴ François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 23 juillet 1982, p.21.

¹⁶⁵ Cette manière de brouiller la distinction entre premier et second plan est également soulignée par Jean Baetens à propos des images de foules présentes dans *Récit* : « Hers ne montre pas une chose ou une personne, mais beaucoup de choses et beaucoup de personnes en même temps, et ce qu'il montre n'est pas clairement séparé en zones importantes et zones secondaires. La distinction même entre fond et forme est souvent faible, tant par la mise en sourdine de ce qui est au premier plan que par la mise en valeur de ce qui est au second plan. » Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poésie de l'étalement », op.cit., n.p.

¹⁶⁶ « Je suis peut-être un photographe baroque mais je n'ai pu le devenir qu'en vivant à Paris. La culture française classique, imprégnée de refus et de raison, m'aide à mesurer ce qu'il me faut retenir ou montrer et s'il me vient à l'oublier, la présence physique de l'histoire dans l'architecture de Paris me rappelle à l'ordre. » François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 31 juillet – 1er août 1982, p.19.

Viva, l'héritage de la photographie humaniste est ici en partie assumé, appuyé d'ailleurs par un hommage à Robert Doisneau [fig.42]: « *Je ne peux pas montrer Paris sans penser à lui qui a imprimé sa marque à cette ville et qui est pour moi le plus grand photographe français moderne. Il n'a toujours montré que ce qu'il vivait ici et maintenant.* »¹⁶⁷ Cela donne lieu à toute une poétique de la rencontre fortuite, qui contribue à replonger le travail de Hers, via la photographie humaniste, dans un héritage surréaliste. D'une certaine manière, Hers renoue ainsi avec la figure du photographe-flâneur (à laquelle, pourtant, il s'est souvent farouchement opposé), propice à une déambulation dont le caractère parfois contemplatif contraste avec l'agitation et la ferveur des photographies réalisées en Belgique.

Témoignage supplémentaire de cette remise en question du reportage en introduisant une certaine ambiguïté dans la lecture des images : la manière dont les images de Hers entrent dans un dialogue perturbé avec le titre de la rubrique publiée sur la même page. En effet, si l'on observe la page dans son ensemble, le titre de la série « Paris / Une photo par jour », sur fond noir, tend à s'effacer, alors que le titre de l'article en partie inférieure, sur fond blanc, est très visible. Hers, avec la complicité de Christian Caujolle, a joué sur les effets de collage, d'inspiration surréaliste, qui naissent de ces rapprochements entre une image et un titre qui lui est tout à fait étranger. Que ces effets de « bruit » visuel et de perturbation du message soient intentionnels, on peut en avoir la confirmation par le fait que la première image de la série soit justement accompagnée d'un texte en partie inférieure dont le titre « Le Paris de François Hers » occupe la même place que les articles qui suivront, et qui n'ont en principe aucun rapport avec l'image¹⁶⁸.

Le procédé peut rappeler les jeux de détournement d'images à l'œuvre dans les revues surréalistes comme *La Révolution surréaliste*, ou encore le travail de Man Ray. Le 2 août, sous la photographie qui montre l'autoroute du Sud dans la grisaille, un titre qui proclame : « Sachez vous servir des Champs-Élysées. » Le 9 août, sous une photographie de l'aquarium du Trocadéro, l'article est titré :

¹⁶⁷ François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 10 août 1982, p.18.

¹⁶⁸ Christian Caujolle, « Le Paris de François Hers », *Libération*, vendredi 23 juillet 1982, p.21.

« Lavomatic Blues » [fig.41].

Ces quelques exemples nous montrent bien que, malgré le ton parfois solennel des légendes, la série « Paris / Une photo par jour » de François Hers prend un tour nettement plus espiègle que la « Correspondance new-yorkaise » de Depardon. Outre l'affirmation d'une nécessaire subjectivité du photographe, dont la présence emphatique est réaffirmée par le texte autobiographique, Hers et Caujolle bouleversent discrètement les codes de la photographie de presse. La subversion se joue ici au sein même du régime éditorial, dans l'interaction propre à la presse illustrée entre la reproduction d'une image et un texte censé lui conférer du sens.

D'un côté donc, les photographies elles-mêmes se dégagent de tout impératif d'information pour privilégier les rencontres hasardeuses et les surprises formelles, de l'autre ce sont les codes du régime éditorial lui-même qui se trouvent volontairement brouillés. Pour résumer, la distanciation dont fait preuve Hers ici va plus loin qu'une revendication auteuriste et témoigne d'une conscience critique vis-à-vis de la situation du photoreportage, confronté à la perte de ses fonctions à l'ère de l'information télévisuelle. La solution envisagée par Hers à ce stade, avant le projet de Mission photographique de la DATAR, est un réenchantement du reportage, compris non plus tant comme la matière d'un propos de nature journalistique, mais plutôt comme un essai poétique.

2 - Photographie-contact

« Ma première photo est un gros plan de vache, c'est le premier problème technique que je me suis posé : comment s'approcher ? [...] Je me souviens de m'être demandé jusqu'où je pouvais m'avancer, par rapport à la bête et par rapport à l'appareil. »¹⁶⁹

La distanciation dont fait preuve François Hers à l'égard des canons du photoreportage prend également la forme, paradoxale, d'une « photographie-

¹⁶⁹ *Récit*, p.100.

contact »¹⁷⁰ qui tend à amincir la distance entre sujet photographiant et sujet photographié. Que ce soit dans ses reportages en Belgique ou dans ses interventions artistiques (Biennale de Paris en 1980, « Chambre d'amis » en 1986), les images de Hers laissent transparaître la présence de l'opérateur, parfois littéralement, sous la forme de fragments de son propre corps. Ailleurs, la proximité du photographe par rapport à son sujet brouille les codes de l'objectivité, restituant ainsi la teneur existentielle et subjective de l'acte photographique¹⁷¹.

Si l'on peut parler effectivement de distanciation, il s'agit moins de distance vis-à-vis du sujet que d'un décalage par rapport aux attentes du reportage, ce qui contribue à définir pleinement sa démarche comme celle d'un auteur. Selon Jan Baetens, cette « photographie-contact » témoigne aussi d'une pratique politisée¹⁷², car le corps avec lequel Hers entre en contact va au-delà de l'aspect charnel du corps individuel : il s'agit surtout de s'interroger sur la manière dont la société « fait corps », et sur la manière dont la photographie peut en rendre compte.

2.1. Au contact du « corps social »

« Maintenant, je m'avance souvent très près des gens. Je ne tiens pas trop compte de leurs réactions. [...] C'est un désir de contact aussi. Un acte d'agression et une demande. »¹⁷³

À l'examen des images publiées dans *Récit* (1983), il est frappant de constater à quel point le thème du contact et du toucher parcourt le travail de François Hers. Dans une photographie déjà très « habitée », le contenu humain est soutenu par la forte présence des motifs d'embrassade, de foule, de chute

¹⁷⁰ L'expression est empruntée à Jan Baetens, cf. Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen, Lettres modernes Minard, coll. La revue des Lettres modernes, 2009, n.p.

¹⁷¹ La série « Hommage à Gordon Matta-Clark » fait l'objet d'une analyse approfondie dans Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*. Paris, Nathan / Bruxelles, Labor, 1990, p.176-177.

¹⁷² Jan Baetens, Mieke Bleyen, *op.cit.*

¹⁷³ *Récit*, p.100.

[fig. 24-25-26]. Outre le fait qu'ils appartiennent au répertoire formel du photojournalisme de manière générale, les gestes sont aussi un cœur du projet photographique de François Hers, à la recherche d'un certain expressionnisme du geste : « *Je m'approche des gens parce que j'ai besoin d'eux et que je ne sais pas quoi leur dire. Ils font des gestes et pour moi, c'est une manière qu'ils ont de me parler.* »¹⁷⁴

Dans les premiers reportages, réalisés avant qu'il intègre Viva, François Hers avait manifesté un net intérêt pour le « langage des gestes », et pour les photogénie des individus pour qui l'expression verbale vient à faillir. Il est frappant à ce titre que *Récit* reprenne plusieurs images issues de son reportage avec des enfants autistes réalisé en 1971 [fig.4], alors que les photographies qu'il réalise plus tard avec la police, par exemple, sont plus rares.

Outre l'enjeu strictement photographique qui pousse à rechercher les corps en contact comme un motif privilégié, caractérisant la teneur « humaine » de ses photographies, il faut également y voir un questionnement de nature politique et sociale. En effet, si les gens se touchent beaucoup dans les photographies de Hers, c'est avant tout parce que celui-ci recherche des « zones de contact » privilégiées au sein de la société. Comme une réponse à l'aliénation qui pourrait menacer le monde moderne, Hers voit dans les fêtes populaires, les bars, les cérémonies, autant de points de contact qui contribuent à fonder le lien social.

Dans *Récit*, c'est autour de l'identité belge que se formule cette interrogation. À l'origine de l'entreprise autobiographique de Hers, il y a en effet le projet d'un retour vers la Belgique, dans une tentative de définir ce qui caractériserait l'identité du peuple belge. Entre 1976 et 1978, grâce à un financement de l'Office du Tourisme belge, Hers parcourt le pays, en articulant quête autobiographique et étude des comportements sociaux. « *J'allais à la recherche de ma propre identité, en essayant de construire par l'image l'identité d'un peuple. J'ai essayé de créer un Belge qui me représente moi-même.* »¹⁷⁵

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Récit*, p.119.

Outre la dimension autobiographique de l'entreprise, la démarche de Hers continue de se rattacher au reportage, dans la mesure où les sujets privilégiés pourraient relever d'une étude culturelle. En même temps, cette étude n'a pas le ton distancié du reportage journalistique. Tout en dessinant, en creux, un sorte d'autoportrait – puisque le voyage en Belgique s'apparente à une quête de soi et, comme nous l'avons vu, à un voyage initiatique - on voit dans le même temps pointer chez Hers la tentation de peindre une grande fresque culturelle, nuancée (comme l'étaient *Les Américains* de Robert Frank). En somme, ces reportages en Belgique correspondent bien au concept de « paysage social », ce même concept que Hers critique, amèrement, en 1985 alors qu'il est engagé dans la Mission photographique de la DATAR : « *Le paysage social était le grand thème de la littérature, puis le reportage l'a épuisé. Maintenant c'est la télévision et le cinéma qui en rendent compte, infiniment mieux que la photographie, qui eux peuvent en réduire la complexité sans le ramener à des clichés culturels, simplistes.*¹⁷⁶ »

Surtout, la Belgique représente pour Hers le lieu d'une survivance de la culture populaire, bien plus marquée qu'en France¹⁷⁷. Il va alors rechercher en priorité ces lieux de sociabilité particuliers que sont les cafés, les bars, mais aussi les processions traditionnelles¹⁷⁸, marquant donc une nette prédilection pour la culture populaire dans ses manifestations collectives. Il en ressort un répertoire de gestes témoignant d'une mise en contact permanente, une sociabilité exacerbée¹⁷⁹. Dans la mythologie personnelle de Hers, la Belgique renvoie à une sorte de brutalité originelle, opposée à l'esprit rationaliste français¹⁸⁰. Ce mythe des origines est entretenu dans *Récit* par toutes les

¹⁷⁶ Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *Le Monde*, 27-28 janvier 1985, supplément « Aujourd'hui », p.VI.

¹⁷⁷ « la Belgique, c'était la vision d'une culture vivante, populaire », (*Récit*, p.119).

¹⁷⁸ « Dans les cafés, c'était la meilleure manière de procéder, j'entrais dans la foule qui est très mêlée : toutes les générations sans distinction d'âges. Chaque bloc de maisons a son café, qui est un lieu de rencontre. [...] Dans la rue aussi on se retrouve, tout le monde participe : il n'y a pas la fête d'un côté, et de l'autre la population qui regarde. » (*Ibid*, p.140).

¹⁷⁹ « Les Belges ont horreur de la discussion, de l'argumentation inutile, par contre ils se touchent beaucoup. » (*Idem*).

¹⁸⁰ « J'adorais Diderot, Voltaire, les Lumières. En France, justement, j'ai trouvé ça, par rapport à la Belgique : une confiance dans la parole, dans la compréhension intellectuelle. » (*Ibid*, p.84)

photographies consacrées aux festivités et processions traditionnelles, suggérant qu'en Belgique se perpétuerait l'esprit médiéval, mis à mal en France par le rationalisme des Lumières et de la Révolution : procession du Saint-Sang à Bruges [fig.24], décapitation de l'oie à Harchies, plantation du meyboom à Bruxelles [fig.25], carnaval, kermesse... Cet intérêt pour le folklore belge a été stimulé chez Hers par la série de films que réalise le documentariste Henri Storck en 1970, intitulés *Fêtes de Belgique*¹⁸¹.

À une lecture strictement documentaire de la culture belge, comme a pu la mettre en œuvre Storck, Hers oppose cependant une « photographie du vécu », dont les origines sont à rechercher notamment dans l'œuvre de Robert Frank. L'errance de Hers en Belgique, appréhendée comme un pays étranger, semble en effet répondre à l'errance *beat* de Frank en Amérique.

En effet, à l'inverse de l'approche distanciée qui caractérisera « Les Français en vacances » (1977)¹⁸², où Hers mime les codes de l'enquête ethnographique, en Belgique il privilégie un point de vue interne renforçant de le sentiment d'être pleinement impliqué dans la scène. Le cadrage qu'il privilégie est le plus souvent très resserré, les corps et les visages y occupent tout le champ de l'image. Ce regard impliqué, que l'on pourrait qualifier de *vitaliste*, se manifeste à travers des flous de bougé [fig.26] qui semble restituer l'agitation de la scène tout en brouillant sa lisibilité. Dans son analyse de *Récit*, Jan Baetens rattache ces effets de flou au concept de photographie-contact ; le flou chez Hers manifesterait ce point de interne et vitaliste :

« l'absence de netteté n'est pas le "bougé" traditionnel du sujet photographe ou du sujet photographié, même si, à première vue, leur mobilité est souvent réelle. C'est au contraire un flou qui s'explique par la trop grande proximité du photographe par rapport à son sujet : le photographe est comme bousculé par son sujet à force de vouloir se rapprocher de lui et la difficulté de mettre l'image au point s'explique par ce manque de distance. »¹⁸³

Ce serait donc ce souci proximité entre l'opérateur et son sujet –

¹⁸¹ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹⁸² cf. *infra*, III-1.3, p.89.

¹⁸³ Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*. Caen, Lettres modernes Minard, coll. La revue des Lettres modernes, 2009.

confrontation physique ou corps-à-corps – qui conditionne l'esthétique du flou présente chez Hers. En effet, dans *Récit* plus qu'ailleurs, le grain très prononcé de l'image et le flou de bougé semblent inscrire pleinement le travail de Hers dans une esthétique du reportage d'auteur, dont les fondements sont à rechercher dans l'œuvre de Robert Capa (le flou et la proximité comme un gage d'authenticité et d'honnêteté pour le reporter), ainsi que chez Robert Frank et William Klein. Pour Jean-François Chevrier¹⁸⁴, les images de foule en mouvement et le flou très marqué des images de *Récit* sont pleinement redevables à l'esthétique de Klein¹⁸⁵. Jan Baetens, sans proposer de filiation particulière, souligne que « *dans le projet global de François Hers, le flou n'est [...] pas un adjuvant esthétique, devant gommer artistiquement le côté parfois un rien sordide de certaines représentations. Il fait partie intégrante d'un projet qui cherche à questionner l'écart entre sujet et objet.*¹⁸⁶ »

Mais cette confrontation avec l'humain, s'appuie également chez Hers sur une vision du corps dépossédé de son identité sociale, en particulier dans les images qu'il réalise dans les lieux du sexe et de la pornographie (« Paris / Une photo par jour », 17 et 18 août, **fig.46-47.**). Ces deux photographies nous renvoient à un reportage sur le milieu de la pornographie et de l'échangisme réalisé par Hers en même temps pour le magazine *Photo* en 1982¹⁸⁷. Le fait que Hers ait accepté cette commande témoigne bien de son intérêt pour le corps humain en tant que matière photographique, questionnement partagé à l'époque par Sophie Ristelhueber¹⁸⁸, qui publie dans le même numéro des photographies réalisés dans des blocs opératoires¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Entretien téléphonique avec Jean-François Chevrier, 21 juillet 2014.

¹⁸⁵ Voir aussi le texte que consacre Jean-François Chevrier à François Hers dans le dictionnaire *Contemporary Photographers*. Londres, St James Press, 1988, p.441 : « Hers is not searching for the photographic "happening." He likes to say that he does not know how to see, that he perceives atmosphere rather than visual organization. He readily goes very close to his subject until he can touch it. These characteristics suggest a comparison with William Klein. »

¹⁸⁶ Jan Baetens, Mieke Bleyen, *op.cit.*, n.p.

¹⁸⁷ François Hers, « Paris Porno », *Photo*, n°180, septembre 1982, pp. 52-59.

¹⁸⁸ La violence « Je vivais à côté de quelqu'un, François Hers, qui a fait plusieurs travaux autour du sexe. Par exemple, il avait trouvé un club d'échangistes qui faisaient ça par conviction sexuelle, philosophique, et qui avaient accepté d'être photographiés. Comme François est un excellent photographe, il a réussi à mettre ça en forme, ces photos sont vraiment incroyables. Il ne les a pas montrées souvent, il est passé tout à fait à autre chose et il ne s'en est plus occupé. Mais voilà, j'avais à côté de moi quelqu'un qui savait vraiment attraper

2.2. « *Hommage à Gordon Matta-Clark* » (1980).

Lorsque François Hers est invité à participer à la Biennale de Paris en 1980, la série qu'il expose contribue à penser différemment la notion de « photographie-contact ». Ici le contact et le corps ne sont plus des métaphores. La dialectique entre photographe et sujet photographié s'y manifeste de manière heurtée, paroxystique [fig.59].

Sous le titre « Reportage n°9 » ou « Hommage à Gordon Matta-Clark », Hers propose une expérience photographique destinée à interroger la relation du sujet au modèle (en l'occurrence, le modèle est nu). Si l'on se place du point de vue d'une classification par genres, l'œuvre se situe entre l'étude de nu et la performance. À ce titre, Hers renoue ici avec les actions photographiques réalisées à la fin des années 1960, dans lesquels l'enjeu était déjà d'interroger la position du photographe face à l'individu photographié.

Placé dans une situation inédite (produire une œuvre pour une biennale d'art contemporain), Hers choisit d'attaquer de front deux traditions : celle du nu féminin et celle du reportage « objectif ». La photographie de nu, en effet, constituait alors un académisme persistant, aussi bien dans la photographie à prétention artistique qu'au sein des clubs d'amateurs. Prétexte à des jeux de lumière le plus souvent convenus, empreint d'un érotisme inoffensif, c'est le genre qui nourrit la plupart des publications destinée aux photographes amateurs¹⁹⁰. Hers, au contraire, manifeste ici un certain désintérêt pour la technique en tant que telle et pour la recherche d'effets de lumière, constitutifs du genre. Il se situe plutôt sur le terrain de la performance : la série engage non seulement le corps du modèle, mis à mal, mais surtout le corps du photographe lui-même dont la main saisit le corps nu avec violence. La violence manifeste, explicite, de cette série pourrait tout aussi bien être lue comme une critique de la violence sous-jacente dans la photographie de nu, dans laquelle

cette matière. » (Catherine Grenier, Sophie Ristelhueber, *la guerre intérieure*, Dijon, Les presses du réel / Zurich, JRP Ringier, 2010, p.105)

¹⁸⁹ Sophie Ristelhueber, « Dans la salle des miracles », *Photo*, n°180, septembre 1982, pp. 64-69.

¹⁹⁰ Le nu féminin est omniprésent dans les publications spécialisées comme *Photo*.

l'objectivation du corps féminin témoigne de la domination du *male gaze* et nourrit une pulsion scopique exclusivement masculin.

Tout l'enjeu consiste donc pour Hers à replacer au premier plan le rapport à l'autre, un autre qui ne soit plus objectivé au service d'un exercice plastique. Dans la photographie de nu classique, très représentée dans les magazines spécialisées, le corps de la femme est traité « *comme un objet plastique. [...] Tu essaies de faire une image originale avec ce matériau. La personne n'existe pas, c'est un matériau.* »¹⁹¹

En même temps l'entreprise critique de Hers se tourne aussi vers le tabou que constitue, à l'aune des critères du reportage, l'intervention directe du photographe dans la situation représentée. En effet, suivant Danièle Méaux,

« à la violence physique du photographe à l'égard de son modèle correspond la violence de la transgression que constitue la pénétration dans le champ du corps de l'opérateur. (Tout renvoi à l'instance productrice de l'image se trouve, en effet, habituellement proscrit de la représentation et, a fortiori, toute intrusion du corps du photographe dans l'espace figuré.) »¹⁹²

Cet interventionnisme dans le champ de l'image rejoint en revanche deux autres traditions photographiques : celle de la photographie « performée » ou mise en scène¹⁹³ et celle de la photographie d'avant-garde¹⁹⁴. Cette série peut donc être comprise comme une manière pour Hers de s'affirmer non seulement comme auteur-photographe, mais comme artiste, en situant sa pratique dans un questionnement sur l'acte photographique qui relève de la performance. Surtout, en agissant ainsi, Hers fait violence au « quatrième mur » de l'illusion perspective qui conditionne notre perception de la photographie. Selon Michael Fried, cette opération qui vise à rendre le spectateur conscient de son acte de vision menace l'autonomie de l'oeuvre d'art et introduit ce qu'il nomme la

¹⁹¹ Entretien de l'auteur avec François Hers, 1er août 2014.

¹⁹² Danièle Méaux, « Le corps du photographe », in Anne-Marie Drouin-Hans (dir.), *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.84-85.

¹⁹³ Nous entendons ici le terme de « performé » comme une manifestation du « mode directionnel » tel que définit par A.D Coleman dans son article « The Directional Mode : Notes towards a Definition », *Artforum*, vol.15, n°1, septembre 1976. Il s'agit de caractériser l'intervention de l'opérateur dans la « scène » ou la situation représentée, une manière de mettre en scène le réel pour les besoins de l'image, distincte des propriétaires documentaires et objectives plus volontiers attribués à l'image photographique.

¹⁹⁴ Au sein des avant-gardes, la photographie fut souvent utilisée à contre-emploi ou en opposition aux règles qui régissent son usage courant. Pour la manière dont se manifeste la présence du photographe dans l'image, voir notamment Clément Chéroux, *Ombres portées*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

théâtralité¹⁹⁵. Il est frappant de constater que cette tendance à la théâtralité rejoint l'affirmation de Hers selon laquelle il serait un photographe « baroque »¹⁹⁶. Si l'on prend au sérieux cette opposition entre la théâtralité et l'autonomie de l'œuvre, alors le geste de Hers se trouve être parfaitement cohérent : son objectif est précisément de supprimer la distinction entre l'art et la vie, et surtout d'attirer l'attention sur la relation interpersonnelle qui s'y joue, plutôt que l'objet-œuvre dans son autonomie.

Enfin, comment faut-il comprendre le titre alternatif de la série, qui introduit un paradoxe : « Reportage n°9, avec Evelyn Feingold »¹⁹⁷ ? En se réclamant du reportage, Hers semble à la fois revendiquer un élargissement de la définition du genre, et une prise de distance par rapport à celui-ci. D'un côté en effet, en employant ce terme dans un contexte artistique, il revendique la possibilité de considérer le reportage comme une forme artistique parmi d'autres – forme qui constitue, pour l'essentiel, en une mise en relation de l'artiste-photographe et du sujet-société. D'un autre côté, l'emploi paradoxal du terme semble signaler sa volonté de prendre ses distances avec le régime journalistique du reportage.

Cet acte de prendre « à bras le corps » le sujet, ainsi que la violence patente de la confrontation, contribuent à expliquer l'hommage rendu à Gordon Matta-Clark. Nés la même année, tous deux anciens étudiants en architecture ayant évolué vers la performance, Matta-Clark et Hers nouèrent une relation d'amitié qui se poursuivit dans une collaboration artistique puisque Hers a participé à la réalisation de l'œuvre *Office Baroque* à Anvers en 1977¹⁹⁸. C'est également Matta-Clark qui incita Hers à poursuivre ses travaux artistiques, lorsqu'il lui présenta des photographies issues de performances réalisées à la fin des années 1960¹⁹⁹.

¹⁹⁵ cf. Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990 ; Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁹⁶ « Je suis peut-être un photographe baroque... », cf. François Hers, « Paris / Une photo par jour », *Libération*, 31 juillet et 1er août 1982, p.19.

¹⁹⁷ C'est le titre privilégié dans François Hers, « Reportage n°9 avec Evelyne Feingold », *Education* 2000, n°17, automne 1980, p.32-35. Il est arrivé à plusieurs reprises que Hers modifie le titre de ses œuvres, en fonction de leur contexte d'exposition ou de publication.

¹⁹⁸ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

¹⁹⁹ *Idem.*

2.3. *Mettre en contact l'art et la vie : « Chambre d'amis » (1986)*

Dada, le Surréalisme puis le néo-dadaïsme et les *happenings* des années 1950-1960 : il y a là toute une filiation qui se distingue par un constant souci d'abattre les frontières entre l'art et la vie. Pour le dire autrement, il s'agit d'opérer un renversement des valeurs visant à faire tomber l'art de son piédestal (la culture d'élite, le prestige de classe, le musée) pour le situer au cœur de la vie quotidienne. François Hers peut se revendiquer de ce précepte, pour des raisons esthétiques autant que politiques. Sa formation artistique s'est en effet bâtie autour de références avant-gardistes : John Cage, Jackson Pollock²⁰⁰, le happening, la performance politique (Provo).

En 1986, lorsqu'il est invité par Jan Hoet²⁰¹, le directeur du musée d'art contemporain de Gand, à participer à l'exposition « Chambre d'amis », il emprunte donc une voie qui le situe dans la lignée de la performance, tout en restant dans le domaine de l'acte photographique. Bien que Hers ne soit en rien proche de l'art conceptuel « historique », américain pour l'essentiel, c'est par cette série qu'il s'approche le plus d'un certain photo-conceptualisme.

L'exposition se déployait non pas dans les espaces du musée d'art contemporain, mais dans des intérieurs privés²⁰². Les habitants de Gand, issus de différentes classes sociales, accueillaient donc chez eux un artiste invité à réaliser une œuvre visible sur place puis à ouvrir leur intérieur aux visiteurs de l'exposition. Cette exposition novatrice réunissait cinquante artistes internationaux (principalement américains, allemands, italiens et néerlandais) dont le travail se situe généralement dans la filiation de l'art minimal et

²⁰⁰ Hers cite Pollock comme l'une de ses références majeures au moment où il s'essaye à la peinture (Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014). Outre l'importance de la peinture abstraite pour la culture de Hers en général, on songe également à la relecture de l'œuvre par Allan Kapprow, qui, en isolant la composante d'action inhérente à l'*action painting*, a pu élaborer sa théorie du *happening*.

²⁰¹ Né à Louvain en 1936 et mort à Gand en 2014, Jan Hoet fut le fondateur du SMAK (*Stedelijk Museum voor Actuele Kunst*), musée municipal d'art contemporain de Gand, qu'il dirigea jusqu'en 2003. Il fut également commissaire général de la Documenta IX à Kassel en 1992.

²⁰² Selon François Hers, l'idée même d'intervenir dans des intérieurs de particuliers aurait été inspirée à Jan Hoet par l'exposition « Intérieurs » de 1981. Les photographies d'Intérieurs étaient d'ailleurs aussi exposées à Gand durant l'été 1986, dans le cadre de l'exposition « Initiatief 86 » (Abbaye Saint-Pierre, 21 juin – 7 septembre 1986). Pour cette dernière, trois commissaires internationaux étaient invités à sélectionner des artistes belges contemporains. Les *Intérieurs* de Hers faisaient partie de la sélection de Jean-Hubert Martin.

conceptuel. Par ailleurs, le principe même de l'exposition conduisait nécessairement à faire appel à des artistes dont le travail interroge la notion d'espace²⁰³, privilégiant le plus souvent la forme de l'installation. Parmi les artistes présents dans l'exposition, se trouvaient par exemple Christian Boltanski, Daniel Buren, Dan Graham, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Claude Rutault, Ettore Spalletti, Paul Thek, Niele Toroni ou encore Lawrence Weiner. Hers était le seul photographe. Sa présence s'explique surtout par l'écho important que reçut l'exposition « Intérieurs » (1981) dans le milieu de l'art contemporain. Outre le fait qu'il s'agisse d'un travail qui peut sembler plus conceptuel, il a aussi contribué à mettre en évidence l'intérêt esthétique des intérieurs privés les plus ordinaires. Ainsi, la problématique de « l'art dans la vie » issue des avant-gardes, rejoint un questionnement de nature peut-être plus anthropologique : comment le décor fait image (c'est l'idée « d'arrangement inconscient »²⁰⁴) et comment le décor intègre l'image. Plus que sur l'organisation spatiale de l'habitat, l'intervention de Hers va donc porter sur les images qui peuplent les intérieurs, en l'occurrence des toiles anciennes :

« Je suis resté trois jours dans cette maison à manipuler tous les matériaux qui pouvaient se présenter pour essayer de faire quelque chose qui m'amuse, sans résultat. Je me retrouvais à faire de mauvais remakes de ce que je sais faire, ou tout simplement des images sans intérêt, jusqu'à ce que je tombe en face du seul matériau que je n'avais pas encore touché : les toiles d'un peintre du début du siècle qui couvraient les murs. En cherchant comment je pouvais dialoguer avec cette peinture de la manière la plus spirituelle possible, tout en respectant et en affirmant la photographie, j'ai refait avec une profonde satisfaction un vieux geste.²⁰⁵ »

Le geste en question, c'est la photographie-contact à son paroxysme : non seulement le bras de Hers fait irruption dans le champ de l'image pour toucher le sujet, comme dans son « Hommage à Gordon Matta-Clark » (1980) mais en appliquant ce geste à des peintures, comme un clin d'oeil à « l'interdiction de toucher » muséale et au « Prière de toucher » de Marcel Duchamp (1947),

²⁰³ « Ce n'est pas un hasard si la sélection s'est principalement portée sur des artistes qui se préoccupent depuis longtemps de l'espace, de sa transformation et de sa manipulation. » Jan Hoet, « Chambre d'Amis : une évasion » in Jan Hoet (dir.), *Chambre d'amis*. Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986 [cat.expo. Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 21 juin – 21 septembre 1986], p.322.

²⁰⁴ cf. *infra*, p.95.

²⁰⁵ Jan Hoet (dir.), *Chambre d'amis*. Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986 [cat.expo. Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 21 juin – 21 septembre 1986], p.86.

celles-ci perdent leur statut d'objets transcendants pour replonger dans la matérialité de la vie. Réalisées avec une pellicule Polaroid à forte trame, ces photographies entretiennent une confusion dans les plans de l'image et les niveaux de lecture. Les mains du photographes et la peinture semblent unifiées dans une même teinte et une même texture, par la trame du Polaroid. La main posée vient donc se confondre dans la planéité de la surface picturale, alors même que le tableau, recadré, retrouve paradoxalement une épaisseur tangible [fig. 84-85]. D'une certaine manière, Hers souligne ainsi le rapport d'intimité avec les œuvres qui n'est possible que dans un intérieur privé, alors que le musée ne permettrait qu'une contemplation distanciée.

Dans le cas de « Chambres d'amis », Hers s'inscrit pleinement dans le milieu de l'art contemporain, il choisit donc pour cela une intervention où se manifeste pleinement le geste artistique en faisant apparaître ses mains dans l'image. Il faut sans doute y voir un manière de se démarquer, de manière ostensible, de son statut de photographe. Il s'agit là d'une des stratégies mises en œuvre par Hers pour affirmer l'intégration de la photographie dans le champ de l'art. Il convient d'évaluer alors plus précisément le rôle qu'a pu jouer la photographie exposée pour François Hers, dans sa distanciation par rapport à l'économie de la presse et son rapprochement avec le monde de l'art.

3 – Critiques du reportage, photographie exposée

Dans un contexte français dominé par la culture d'agence, fondant la légitimité et la valeur de la création photographique dans le cadre d'une culture de l'information, François Hers va très tôt se démarquer en affirmant la pleine inscription du médium photographique dans le régime des arts. Sa critique de l'économie du reportage est d'abord une critique de sa dépendance vis-à-vis de la presse. Là où cependant il va se distinguer d'autres démarches d'auteur visant à refonder le reportage sur le modèle de la littérature, avec le livre pour support, c'est dans la mesure où il va très tôt considérer l'exposition et le tirage en grand format comme une alternative viable aux contraintes qu'imposent

l'économie journalistique. Dans le débat qui entoure la « muséification » du photoreportage et la problématique de son exposition²⁰⁶, François Hers occupe donc une place centrale, en affirmant qu'il n'y a pas de contradiction dans l'entrée au musée de l'image d'information.

3.1. « *Le reportage est fini pour la photographie.* »

Nous avons pu voir, à travers l'analyse de la culture artistique de François Hers, à quel point celle-ci débordait le strict cadre de la culture photographique. Cette situation a d'emblée, pour François Hers, contribué à affirmer sa différence dans le monde du reportage. En un sens, Hers se situe en permanence dans une démarche de distinction – bourdieusienne²⁰⁷ – par rapport au milieu dans lequel il exerce : « *Tout dans mon discours, dans ma manière de faire les choses, de voir les choses, n'avait rien à voir avec le milieu de la photographie [...]. Parce que justement, je la voyais comme un artiste, ma pratique*²⁰⁸. »

Ce souci de distinction n'est cependant pas limité à une situation individuelle, il vise également le reportage et la photographie en général. Affirmer la « mort du reportage »²⁰⁹, signifie donc avant tout, pour lui, que les photographes ont à assumer leur situation de créateurs, au même titre que les artistes issus d'autres domaines. Le reportage n'est pas vécu par lui comme antithétique vis-à-vis de l'art : au fond, Hers affirme que le reportage n'est qu'un « genre » parmi d'autres, qui tend à éclipser d'autres genres au cœur de la création photographique ancienne : l'étude de nu, la nature morte, le paysage, la vue d'architecture.

²⁰⁶ Michel Poivert, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », in Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, pp. 87-100.

²⁰⁷ Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *Le Monde*, 27-28 janvier 1985, supplément « Aujourd'hui », p.VI.

²⁰⁸ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

²⁰⁹ Danièle Boone, « François Hers : La mort du reportage », *Le Journal des Cahiers du Cinéma*, n°42, avril 1984, page XV.

« Le reportage est un genre précis de la photographie qu'on a confondu avec l'idée même. Je préfère parler de "campagne de prise de vue". Le reportage est l'étude ou le relevé des comportements humains en situations réelles ; c'est un genre qui, pour moi, est complètement épuisé, exploité, surexploité... »²¹⁰

Si donc le reportage a fini par « s'identifier à l'idée même de photographie », celle-ci demande à être redécouverte dans la diversité de ses genres et de ses images, pour refonder sa légitimité artistique. Il pourrait sembler curieux de la part d'un artiste nourri par l'histoire des avant-gardes, de le voir se revendiquer d'une classification des genres héritée du système des Beaux-Arts (portrait, paysage, nature morte, etc.). Pourtant, il s'agit bien d'affirmer que la photographie prolonge une histoire des représentations, dont la phase picturale se serait achevée, se poursuivant également par le biais du cinéma et de la télévision²¹¹. Il s'agit aussi d'affirmer dans le même temps que la photographie a atteint son âge adulte, celui du retour sur l'histoire et de la perte de naïveté²¹². Selon François Hers, la photographie s'est retrouvée dans les années 1970 dans une situation similaire à la Nouvelle Vague cinématographique de la fin des années 1950 : l'affirmation d'une démarche d'auteur se fonde alors sur une connaissance de l'histoire du médium, de la diversité de ses genres, de telle manière que la création ne peut plus être intuitive, elle est désormais une prise de position par rapport à l'histoire de ce médium²¹³.

La critique du reportage chez Hers se fonde donc sur une conscience de l'obsolescence des fonctions attribuées à ce mode d'expression, au moment où la télévision et le cinéma proposent des récits visuels plus efficaces. L'argumentaire de François Hers se fonde sur deux points essentiels : d'une part le manque d'autonomie du reporter, dont le propos serait confisqué par le

²¹⁰ Christian Gattinoni, « Reporters photographes » (entretien: François Hers et Sophie Ristelhueber), *Canal*, n°58, novembre 1984, p. 40-41.

²¹¹ « Le paysage social était le grand thème de la littérature, puis le reportage l'a épuisé. Maintenant c'est la télévision et le cinéma qui en rendent compte, infiniment mieux que la photographie, qui eux peuvent en réduire la complexité sans le ramener à des clichés culturels, simplistes. » Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *op.cit.*

²¹² Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

²¹³ *Idem.*

discours journalistique²¹⁴ ; d'autre part, l'affirmation d'un *épuiement* du reportage :

« qui se fonde sur l'instant caractérisé, qui mêle l'humain et son décor, les sentiments et la description, qui enferme le sujet sur lui-même en une explication qui veut se suffire à elle-même. Cette photographie est pléthorique et la refaire créerait une redondance [...]. Il suffirait, me semble-t-il, d'en exploiter les archives pour remplir la partie du programme qu'elle a déjà couverte. »²¹⁵

« Depuis un certain nombre d'années, on refaisait les mêmes images, on répétait l'étude des mêmes comportements, et le traitement plastique de ces matériaux devenait de plus en plus maniériste et académique. »²¹⁶

On constate ici à quel point l'emprunt d'un vocabulaire issu de la critique picturale (maniérisme, académisme), sert à affirmer la nécessité de se positionner historiquement. C'est ainsi que peut se comprendre le déplacement opéré en direction de l'art et le recours à une classification par genres, fondée sur une conscience historique : « *Je crois que son véritable enjeu, dans cet automne de l'âge moderne, est le jeu de ses qualités propres : un retour en force des genres qui l'ont fondée historiquement...* »²¹⁷

C'est en tant que directeur artistique de la Mission photographique de la DATAR que François Hers a pu développer plus particulièrement cette refondation historique de la pratique photographique. Alors même qu'il dénigre, dans le même temps, le fait que « *le reportage [n'ait] pas été pris comme un moyen artistique, mais comme support documentaire* »²¹⁸, c'est par la redécouverte de la photographie documentaire du XIXe siècle qu'il se proposera de refonder la valeur de contemporanéité du médium photographie dans une histoire des arts visuels²¹⁹.

²¹⁴ Ici Hers reconduit l'argumentaire auteuriste qui fondait déjà la prise de position de Magnum, mais également celle de Gamma, avec Raymond Depardon : contrôle du reportage sur l'utilisation de ses images, interdiction du recadrage, propriété des négatifs.

²¹⁵ Lettre de François Hers sans précision de destinataire (administration de la DATAR), 16 août 1983, Archives de la Mission photographique de la Datar, Centre de documentation du CGET, Paris. p.2.

²¹⁶ Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *op.cit.*

²¹⁷ Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *op.cit.*

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ cf. *infra*, p.113.

3.2. La photographie exposée

« Aujourd'hui, le musée est un des supports pour la photographie de reportage. C'est évidemment un paradoxe. De toute façon, on ne peut pas militer avec des images, ni même faire respecter ses convictions. On peut être sûr que l'image remise à la presse sera utilisée n'importe comment, et souvent pour illustrer le contraire de ce qu'elle veut dire pour le photographe.²²⁰ »

Ce constat établi par Hers en 1980 semble anticiper de plusieurs années le débat, récent, qui entoure la muséification et l'artification du reportage²²¹. Effectivement, à partir de la fin des années 1970, Hers sera l'un des premiers à utiliser consciemment l'espace muséal comme moyen de diffusion pour des photographies destinées initialement à la presse. C'est, d'abord, un aspect découle naturellement du projet culturel de Viva. L'agence recherche en effet d'emblée des moyens de diffusion alternatifs, dans le domaine du livre, mais également de l'exposition. « Familles en France », nous l'avons vu, fait l'objet d'une exposition qui circule dans plusieurs villes d'Europe. En 1975 Viva est invité au festival des Rencontres d'Arles. Lors d'une soirée de projections, le 15 juillet 1975, chaque membre présente l'un de ses reportages et « Familles en France » vient clore la séance²²². Hers projette alors son reportage sur la police. Les membres de Viva ont aussi droit à une exposition au Centre d'Animation Culturelle Pablo Neruda à Arles²²³.

En 1977, Pierre de Fenoyl invite François Hers à participer à l'exposition qu'il consacre aux dix dernières années de photojournalisme en France²²⁴, organisée au Musée Galliera sous l'égide de la Fondation nationale de la

²²⁰ *Récit*, p.12.

²²¹ Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.

²²² Annie-Laure Wanaverbecq, Aurore Deligny, *Les années Viva. 1972-1982, une agence de photographes*. Paris, Marval / Editions du Jeu de Paume, 2007 [cat.expo. Paris, Hôtel de Sully, 2007].

²²³ Michel Kempf, « Arles : 6e Rencontres Internationales de la Photographie », in *Photo-Revue*, septembre 1975, p.391.

²²⁴ Pierre de Fenoyl (dir.), *Photojournalisme*. Paris, Fondation nationale de la photographie, 1977 [cat.expo., Paris, Musée Galliera, 4 novembre - 5 décembre 1977].

photographie²²⁵. Cette exposition, fondée sur une mise en cause de l'imagerie photojournalistique, qui tend à évoluer vers l'image-choc, donne dans le même temps un espace de visibilité muséale nouveau pour des photographes venus du reportage. L'intervention de François Hers prend la forme de six grands tirages, exposées en trois rangées de deux, sans cadre²²⁶. Une vue de cet accrochage est produite dans *Récit*²²⁷, ce qui témoigne bien de l'importance qu'y accorde Hers dans son parcours personnel. Il y présente quatre photographies fêtes et processions issues de son exploration de la Belgique entreprise depuis 1976, une photographie prise lors de son voyage en Patagonie en 1974 [fig.13] et la photographie prise à Braga peu après la Révolution des Oeillets, qui fut publiée en couverture de *Paris Match* à l'été 1975.

Alors même que le propos de l'exposition consistait à singulariser l'esthétique du photojournalisme, par opposition au reportage, les images choisies par Hers s'inscrivent pleinement dans la seconde orientation. De plus, il se démarque encore plus fortement de la photographie de presse par la monumentalisation des tirages, perceptible sur la vue d'exposition. Dans *Récit*, Hers explique ce choix du très grand tirage par une volonté de tirer le reportage du côté de la fiction (nous pourrions presque dire : du *tableau*) :

« La photo, je l'ai mise sur un mur de musée, blanc, sans commentaire, en agrandissement géant. C'était une manière pour moi de faire exploser la convention du format 30 x 40, celui de la presse. Je n'acceptais pas la double page de magazine, cette fausse possession de l'information. Je voulais ôter au spectateur toute prise sur l'image. L'agrandissement géant et la verticalité du mur transforment le rapport physique à l'image. Ce n'était plus du tout l'illustration d'une actualité, la justification d'une légende, c'était devenu une fiction.²²⁸ »

Cette prédilection pour le tirage de très grand format se manifeste de manière récurrente dans toutes les expositions auxquelles participe François Hers. Elle fait aussi l'objet de vifs débats, à un moment où continue de dominer, chez les intellectuels, le modèle de l'estampe ou du tirage *fine art*²²⁹. Nous pouvons

²²⁵ Créée en 1976, la Fondation nationale de la photographie, en phase de préfiguration jusqu'à son installation à Lyon en 1978, est installée dans les locaux du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

²²⁶ L'ensemble mesurait 2, 20 m x 5, 50 m.

²²⁷ *Récit*, p.58.

²²⁸ *Récit*, p.12.

²²⁹ Conception renforcée par la politique d'acquisition de Jean-Claude Lemagny au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Jean-François Chevrier lui aussi, alors même qu'il se fera le défenseur de la forme-tableau à partir du milieu des années 1980, s'oppose alors à Hers en maintenant une conception de

supposer que c'est la préciosité et la rareté du tirage « estampe », au format 30 x 40 cm, qui assoie alors son prestige muséal, alors que le grand format, volontiers tiré sur des papiers de moins bonne qualité, sans être nécessairement destiné à être conservé, peut être assimilé à des formes d'expressions plus vulgaires, comme la publicité ou l'affiche²³⁰.

Ainsi, Hers choisit à nouveau de tirer en grand format pour sa deuxième exposition importante dans un musée, cette fois-ci pour la Biennale de Paris en 1980. L'intégration de la photographie à celle-ci est une nouveauté cette année-là. Le comité de sélection pour la photographie est constitué de Carole Naggar, Michel Nuridsany et Pierre de Fenoÿl²³¹. C'est sans doute ce dernier qui, à nouveau, choisit d'inviter François Hers²³². La série produite par Hers à cette occasion, intitulée « Hommage à Gordon Matta-Clark » ou « Reportage n°9 », se démarque à nouveau du format d'exposition classique, 30 x 40 cm. Les tirages ne sont pas encadrés, ce qui témoigne du fait que François Hers assume l'aspect potentiellement périssable de l'image, sans écrin²³³.

L'exposition « Intérieurs » au Centre Pompidou en 1981, confronte deux types de tirages d'aspect radicalement différents, mais complémentaires : la série de François Hers en couleur, au format 105 x 77 cm, et celle de Sophie Ristelhueber en noir et blanc, 52 x 40 cm²³⁴. Ce contraste répond directement à la conception même du projet : d'un côté les intérieurs vidés de leurs habitants, de l'autre des portraits.

la photographie sur le modèle de l'estampe, comme un objet à tenir en main. Source : Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

²³⁰ « Pour moi, c'est en somme tout à fait naturel d'agrandir une photo pour la mettre au mur, et je n'ai pas peur du mauvais goût. » *Récit*, p.18.

²³¹ Source : archives en ligne de la Biennale de Paris. URL : http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1980/gen/commission_fr.html Consulté le 1er septembre 2014.

²³² Les relations entre Pierre de Fenoÿl et François Hers remontent à l'époque de Viva, agence elle-même issue de l'ancienne agence Vu, créée par de Fenoÿl. La position institutionnelle qu'occupe ce dernier, d'abord à la FNP puis au Centre Pompidou, lui offre la possibilité de donner une visibilité considérable à des photographes. C'est donc en grande partie grâce à lui que François Hers acquiert une reconnaissance muséale. L'estime est d'ailleurs réciproque puisqu'une fois devenu directeur artistique de la Mission photographique de la DATAR, Hers invitera son collègue à y participer.

²³³ Le Musée d'art contemporain d'Anvers conserve un jeu de tirages de cette série, issue des fonds de l'ancienne Fondation Gordon Matta-Clark. Pour une vue d'accrochage, voir **fig.59**

²³⁴ Il n'existe malheureusement pas, à ma connaissance, de vues d'exposition qui permette de visualiser l'accrochage de cette exposition. Certains tirages ayant été acquis par le FRAC Nord-pas-de-Calais, des vues d'expositions plus récentes permettent de visualiser l'aspect des tirages : **fig.83**.

Ce débat autour du format d'exposition ressurgit au moment de la première exposition consacrée aux travaux en cours de la Mission photographique de la DATAR, organisée au Palais de Tokyo en 1985. Hers défend l'idée que le photographe, considéré dès lors comme un artiste, se doit de distinguer le tirage d'exposition en moyen format, assimilable à une « étude » de peintre, et l'oeuvre achevée, destinée à la conservation. Les tirages qu'il expose lui-même dans cette exposition sont également de très grand format, confirmant l'évolution qu'il souhaite affirmer, de l'*image-estampe* vers l'image-tableau.

III – Photographie documentaire et art contemporain.

La position de François Hers au tournant des années 1970 le situe, comme nous l'avons vu, entre photoreportage d'auteur et interventions artistiques - celles-ci donnant lieu à une mise à l'épreuve, conceptuelle, de l'acte photographique. Si donc la plupart de ses incursions dans le monde de l'art se démarquent de l'approche documentaire pour privilégier le modèle de la performance, notamment à l'occasion de la Biennale de Paris et de l'exposition « Chambre d'amis » en 1986, Hers a également œuvré, en parallèle, à une revalorisation de la photographie documentaire dans le champ de l'art contemporain qui, d'une certaine manière, annonce l'évolution ultérieure de la photographie contemporaine à partir des années 1990²³⁵.

La tradition documentaire, notamment américaine, occupe une place centrale dans la culture artistique de François Hers. De Walker Evans, il tire notamment le principe de l'essai photo-littéraire²³⁶, mais également une certaine éthique de la description. Weegee constitue l'autre grande figure tutélaire, considéré comme le modèle d'une photographie directe, sans apprêts, dont l'éclairage au flash très « cru » vient soutenir la violence des scènes photographiées. Si l'influence de Weegee était patente dans les reportages que Hers réalise avec la police, en 1975 et 1981, elle ne l'est pas moins dans *Intérieurs*²³⁷. Très vite se dessine en effet le projet de photographier ces intérieurs ouvriers comme des « scènes de crime ». L'intérêt de Hers pour la

²³⁵ Cette revalorisation du documentaire fait l'objet d'une analyse par Michel Poivert : « L'intérêt qu'a suscité le document dès le début des années 90 n'est nullement le symptôme d'un repli sur les spécificités du médium photographique et sur la réduction de ses enjeux à ses fonctions documentaires. En un mot, cet intérêt ne s'apparente pas à un discours d'autonomisation qui prendrait à contre-pied la légitimation artistique. Le caractère paradoxal qui consiste, au contraire, à affirmer que les enjeux esthétiques de l'image se donnent à lire dans la question documentaire n'est pas étranger à l'examen approfondi d'une histoire du documentaire et des valeurs qu'il incarne. » Michel Poivert, *La photographie contemporaine, op.cit.*, p.146-148.

²³⁶ En 1941, Walker Evans et James Agee publient *Louons maintenant les grands hommes (Let Us Now Praise Famous Men)*, ouvrage qui constitue le paradigme de l'essai littéraire fondé sur un dialogue avec des photographies documentaire. Initialement, lorsque Hers demande à Sophie Ristelhueber de collaborer avec lui pour *Intérieurs*, leur projet était de produire un livre sur le même format. Ristelhueber, diplômée de lettres et journaliste à l'époque, choisit alors de se détourner de l'écriture pour s'exprimer, elle aussi, par la photographie.

²³⁷ « Son modèle, s'il faut en trouver un, n'est pas à chercher parmi les photographes de la couleur américains, c'est Weegee, c'est le reporter sauvage, fasciné, qui écarte la foule pour enregistrer le lieu magnétique du crime. » Jean-François Chevrier, « La fixité et l'absence », in François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*. Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 1981], p.5.

photographie judiciaire le conduit en effet à développer une esthétique du « constat » photographique, visant à mettre en lumière la scène sans discrimination, à éliminer toute marque d'auteur.

La particularité de la position de Hers c'est donc de repenser la logique d'enquête issue du reportage mais en la considérant comme un projet artistique. De cette manière, il conserve une économie de la demande et la qualité documentaire des images, mais en les soustrayant au strict impératif d'information : il attribue ainsi à la photographie un rôle de représentation, qui ferait défaut aux autres formes artistiques. Ainsi l'intégration de la photographie dans l'art ne se fait plus alors par une affirmation de la subjectivité de l'auteur ou par le « geste » ostensiblement artistique, mais bien par la rigueur d'un projet déterminé en amont. Il s'agit, en somme de montrer que le documentaire ne se réduit plus au reportage²³⁸, en s'appuyant sur des modèles d'action historiques antérieurs à son émergence : la mission, ou, selon le terme anglo-saxon, la *survey*.

De plus, il faut insister sur le fait que cette mise en place d'une nouvelle éthique documentaire, distincte du reportage « expressif » qui caractérise *Récit*, s'établit de manière totalement distincte par rapport aux développements similaires qui voient le jour en Allemagne et aux États-Unis. Alors même qu'une œuvre comme *Intérieurs* pourrait appeler des comparaisons avec les photographes américains regroupés dans l'exposition « New Topographics »²³⁹ en 1975, ou encore l'école allemande issue de l'enseignement des Becher à Düsseldorf, l'œuvre de Hers se construit dans un champ de tensions typique du contexte français, dans lequel la tradition documentaire avait été éclipsée par le modèle du reportage et où l'art photographique tend à être conçu comme antithétique avec la notion de document.

²³⁸ « S'il est vrai que le reportage a pu, en France, confisquer le documentaire et apparaître comme le domaine d'une photographie d'auteur, la fin du photojournalisme a aussi permis l'exhumation de la tradition documentaire et a par là même contribué à renouveler et à poser à nouveaux frais la question des rapports entre photographie et information. » Philippe Roussin, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*. Paris, Jeu de Paume, 2006.

²³⁹ Jenkins, William. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. cat.expo. Rochester, NY: International Museum of Photography at the George Eastman House, 1975.

1 – Pratiques de l'enquête.

Afin d'explicitier plus spécifiquement les partis pris qui distinguent François Hers, il est nécessaire d'approfondir le rôle que joue chez lui la pratique de l'enquête. La méthode de l'enquête est à l'œuvre dans différents domaines, comme le journalisme, l'investigation policière ou encore les sciences humaines, et c'est justement au croisement de ces différents champs d'application que va se situer la proposition artistique de François Hers. Cette importance accordée au protocole et aux méthodes d'enquête permet aussi de mettre en lumière certains aspects de ses travaux ultérieurs comme *Intérieurs* (1981) ou la Mission photographique de la DATAR.

Bien qu'il participe pleinement du mouvement qui vise à instituer la notion d'auteur pour les photographes, en pratiquant, comme nous l'avons vu, une forme de reportage subjectif, François Hers se distingue aussi de ce positionnement auteuriste, en particulier par l'intérêt qu'il porte à une photographie plus vernaculaire : la photographie judiciaire et la documentation ethnographique. Les différents reportages qu'il réalise avec les services de police tracent un parallèle entre l'investigation policière et l'investigation photographique. Le paradigme du photographe enquêteur ou du photographe chasseur trouve alors en Weegee²⁴⁰ sa figure tutélaire. L'enquête, la documentation, le constat, la normalisation de la prise de vue : tous ces éléments, tirés de la photographie judiciaire, dessinent en somme le portrait d'une photographie où c'est l'anonymat qui prime sur la fonction auctoriale.

1.1. Les lieux du crime : reportages avec la police.

À deux reprises, en 1975 et 1981, François Hers réalise pour *Paris Match* des reportages consacrés au travail des forces de l'ordre : l'un avec le

²⁴⁰ Arthur Fellig (1899-1968), dit Weegee, a établi sa réputation en photographiant les faits divers, souvent violents, dans le New York des années 1930-1940. François Hers témoigne de sa dette envers l'œuvre de Weegee dans la revue *Photographies* en 1984, à propos d'une monographie récemment publiée, à laquelle il reproche par ailleurs de ne pas être suffisamment documentée : François Hers, « Le New York de Weegee », *Photographies*, n°4, avril 1984, p. 112.

commissariat du Ve arrondissement en 1975²⁴¹, alors qu'il est encore membre de Viva, l'autre avec la bridage criminelle du Quai des Orfèvres en 1981²⁴². Plusieurs images issues de ces deux reportages sont aussi reprises dans *Récit*. Tout en donnant à voir les lieux du crime, concentration visuelle de toute la violence sous-jacente dans la société, ces reportages insistent en même temps sur l'aspect routinier du métier de policier. Il s'agit bien de reportages du fait divers, aucun fait d'actualité ne justifie leur mise en œuvre. Sans visée dénonciatrice ni objectif critique particulier, ils s'inscrivent donc dans une investigation de l'ordinaire, visant à pallier le manque de représentation d'un aspect de la société²⁴³. À l'encontre des préjugés populaires, Hers semble manifester une certaine sympathie envers ses sujets, fondée sur l'observation de traits communs entre l'investigation policière et sa pratique du reportage.

Hers se concentre donc sur le quotidien des policiers, témoignant de l'aspect protocolaire de leur métier et de la nature des méthodes qu'ils emploient. Les légendes qui accompagnent les images viennent parfois éclairer la situation d'un cas particulier, tandis qu'ailleurs elles proposent des réflexions plus générales sur le métier. Dans le reportage de 1975, Hers donne des policiers l'image de fonctionnaires affairés à leur vie de bureau, loin de toute iconographie spectaculaire. En un sens, ce parti-pris anti-spectaculaire peut rappeler les images réalisées par Hers dans une agence de publicité, qui développaient de la même manière le thème de la bureaucratie. Hers établit d'ailleurs le constat d'une certaine impossibilité, pour la photographie, à rendre compte de la teneur exacte de l'expérience policière : « Je me suis emmerdé au 36. Il ne s'y passe pas grand chose pour un photographe. Le temps d'une enquête conviendrait mieux au cinéma. » Devant des images peu éloquentes, c'est avant tout la légende qui vient conférer du sens à la photographie.

²⁴¹ François Hers, "Flic 24 heures sur 24", *Paris Match*, 5 juillet 1975, p.26-29 ; André Pozner, « Les gardiens de quelle paix ? » (reportage : François Hers), *Zoom*, n°32, septembre-octobre 1975, pp.26-34.

²⁴² Roger Le Taillanter et François Hers, « 36 quai des Orfèvres », *Paris Match*, n°1689, 16 octobre 1981, p.30-39. François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°153, 10 novembre 1981, pp. 11-13. François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°154, 11 novembre 1981, pp. 12-13.

²⁴³ « ... il est évident qu'un événement d'intérêt local, qui concerne la chronique policière ou judiciaire et qui n'a aucune résonance politique immédiate, peut révéler des caractères enfouis ou une évolution en profondeur de la société. [...] Le fait divers participe ainsi d'un élargissement du politique à la sphère sociale, voire d'une dissolution du politique dans le social. » Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expériences (quelques indications) », in *Communications*, n°79, 2006, p.84.

Dans le même temps, la possibilité offerte à Hers de suivre les forces de l'ordre sur les lieux du crime et lors des arrestations lui permet de développer une iconographie de la violence crue. Dans les scènes de meurtre, en particulier, il semble que François Hers s'inspire directement des caractéristiques de la photographie judiciaire, photographie du constat, sans apprêts, donnant à voir tous les détails qui constituent ensuite autant de preuves à l'appui pour l'enquête. Dans l'une des images issues du reportage de 1975, donnant à voir une scène de suicide [fig.60], deux points retiennent notre attention.

D'une part, se fait jour un souci saisir la scène dans un plan large, en ne sacrifiant aucun détail. Tous les bibelots qui constituent l'environnement intérieur de la victime viennent constituer une sorte de mosaïque dans l'image, reléguant dans l'angle inférieur droit, le drame lui-même. Cette manière de souligner la manière dont l'individu s'approprie l'espace par le décor, jusqu'à constituer un univers clos sur lui-même, évoque directement la démarche mise en œuvre par Hers pour *Intérieurs*. Mais là où ces images de logement social ne font que suggérer, métaphoriquement, l'image de « scène du crime », ici la violence est bien réelle, manifeste.

D'autre part, l'image donne à voir deux policiers en train d'entrer dans la pièce, comme si le photographe les avait devancés sur les lieux du crime. Il est possible d'y voir une allusion directe à Weegee, qui se targuait d'être présent sur lieux et de photographier la scène avant même l'arrivée de la police. À plusieurs reprises, lors de ces deux reportages, Hers peut se revendiquer directement de l'influence du photographe américain. Le corps de la victime, saisi en légère plongée et photographié au flash devient alors la matière d'une photographie de la violence nue²⁴⁴. De plus, Weegee a d'abord publié ses images dans des tabloïds, comme le journal *PM*²⁴⁵, avec de voir son œuvre adoubée par les instances artistiques du Museum of Modern Art : ici encore se

²⁴⁴ « J'ai appris qu'un cadavre, auquel n'est attaché aucun souvenir personnel, n'est qu'un objet. » François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°153, 10 novembre 1981, p.12 ; « La photographie, elle, en reste au constat : un corps, quelque part, qui vous interroge en silence. » François Hers, « Avec ceux de la P.J », *Photo*, n°173, février 1982, p.32.

²⁴⁵ Jason E. Hill, « De l'efficacité de l'artifice. », *Études photographiques*, 26 novembre 2010, [En ligne], mis en ligne le 14 décembre 2010. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3111>. consulté le 1er septembre 2014.

dessine une rapprochement avec l'œuvre de Hers, qui commence par publier dans des magazines comme *Paris Match* et *Photo*.

Outre la référence à l'œuvre de Weegee, Hers y développe aussi dans ces reportages l'idée d'un parallélisme entre la pratique de l'enquête, en milieu policier, et la démarche du reporter :

« Que sont d'autre les reporters ? Le même goût pour l'enquête, la recherche, le désir de comprendre ce qui se passe vraiment. Sans bien savoir ce qui vous pousse et où cela peut aboutir. Que fait la police ? Elle attend. Les photographes aussi.²⁴⁶ »

« J'ai pratiqué les techniques de base du travail de la police : regarder sans en avoir l'air, garder son sang-froid, quand l'on vous regarde à votre tour, analyser un comportement, attendre et interroger la réalité. »²⁴⁷

En s'intéressant aux techniques employées de la police, Hers dessine donc un portrait en miroir du reporter-photographe. L'intérêt qu'il porte également à la pratique de la photographie au sein même des services de police offre un éclairage nouveau sur sa propre pratique.

1.2. Archives et constat photographique.

En effet, le goût pour une photographie des lieux du crime, directe et crue, relevant d'une esthétique du « constat », se double chez Hers d'une recherche d'ordre historique sur les usages de la photographie en milieu judiciaire. Au début des années 1980, Hers témoigne à la fois dans sa pratique et dans ses écrits d'un intérêt pour les usages vernaculaires du médium, en particulier lorsqu'il s'agit de l'envisager comme un instrument de contrôle et de normalisation des faits. Dans son reportage consacré au 36 Quai des Orfèvres, publié dans *Libération* en novembre 1981, Hers fait allusion aux techniques d'identification photographiques mises au point par Alphonse Bertillon au XIXe siècle et au potentiel anti-artistique des photographies de police :

²⁴⁶ François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°153, *op.cit.*

²⁴⁷ François Hers, « Avec ceux de la P.J », *Photo*, *op.cit.*, p.31.

« Avant Bertillon, quand la police avait besoin d'une photo, elle laissait l'homme de l'art libre de son inspiration. Ce dernier n'hésitait pas à retoucher son image pour réussir son effet. Pour supprimer toutes ces considérations artistiques, Bertillon a en 1873, codifié une technique de prise de vues et inventé une chaise qui sert toujours.²⁴⁸ »

On le voit, l'intérêt que porte François Hers à la photographie judiciaire tient au caractère anti-artistique de ces images, simples constats photographiques. Issue d'une logique positiviste qui vise à constituer établir les faits de la manière la plus objective possible. L'effacement des marques d'auteur contribue alors à garantir l'exactitude factuelle²⁴⁹. Contrairement au présupposé qui sous-tend l'idée même d'art photographique, la photographie judiciaire refuse de *choisir* : la scène est systématiquement cadrée en plan large, de manière à enregistrer le maximum d'information possible, puisque tout détail est un *indice* en puissance. Les procédures de normalisation des prises de vue développées par Bertillon sont à comprendre justement comme une manière de ne supprimer la possibilité de *choix* pour l'opérateur.

De cette exigence d'objectivité dans la photographie de police, découle donc un anonymat de l'opérateur²⁵⁰, une absence d'auteur, qui peut faire écho aux caractéristiques du style documentaire²⁵¹. Dans une interview de 1971, Walker Evans prend justement la photographie policière comme l'exemple même du « document littéral »²⁵². L'idée même de « lieu du crime » occupe une place centrale dans la tradition documentaire. Sur le mode du mystère et de l'intrigue policière – nourrie d'une certaine fascination pour le roman noir -, elle

²⁴⁸ Roger Le Taillanter et François Hers, « 36 quai des Orfèvres », *Paris Match*, n°1689, 16 octobre 1981, p.30-39. François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°153, 10 novembre 1981, p.13.

²⁴⁹ cf. Lorraine Dalston, Peter Galison, *Objectivité*. Dijon, Les Presses du réel, 2012 (trad. Sophie Renaut et Hélène Quiniou).

²⁵⁰ « L'identité judiciaire, ce sont les confrères anonymes du photographe. Ceux que l'on appelle pour photographier les fragments d'une tragédie que chacun reconstruira selon sa cohérence et sa logique. » François Hers, « Avec ceux de la P.J », *Photo*, n°173, février 1982, p.34-35.

²⁵¹ Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Macula, 2001.

²⁵² « Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. ». (Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971). voir aussi : « Littéralement, une photographie documentaire, c'est le compte rendu policier fait à partir d'un cadavre ou d'un accident de voiture, ou de n'importe quelle autre chose du genre. » (« Walker Evans » in Paul Cummings, *Artists in Their Own Words*. New York, St. Martin's Press, 1979). cité par Olivier Lugon, *Le style documentaire*, op.cit., p.18.

conditionne la réception de l'œuvre d'Atget par les Surréalistes puis par Walter Benjamin²⁵³.

Ce principe d'incertitude et cette absence de choix manifeste permettent aussi s'esquisser un rapprochement entre la photographie de police et la photographie d'intérieurs. Pour Philippe Bonnin,

« On ne peut manquer de remarquer les proximités, au moins sur certains points, des démarches de l'enquête judiciaire et de l'exploration scientifique en anthropologie de l'espace. D'abord quant au regard qui est porté, avec un certain recul : une curiosité large acceptant l'incertitude, l'ignorance présente sur ce qui est ou sera significatif, ou non. Il s'agit en quelque sorte de photographier un vide, un invisible, ininterprété. »²⁵⁴

On peut donc voir dans la démarche de l'enquête, la normalisation de la prise de vue, l'archive et la sérialité, autant de caractéristiques de la photographie judiciaire qui fournissent à Hers un appui conceptuel pour son propre travail²⁵⁵. La réhabilitation du style documentaire chez Hers et la recherche d'un certain anonymat d'auteur trouverait alors son origine dans un rapport à la *violence*²⁵⁶ : la photographie des scènes de crime et le document policier.

Cette démarche qui consiste à nourrir sa pratique d'une réflexion sur le document d'archive se manifeste très clairement lorsqu'en 1981, il sauve de la disparition un ensemble de photographies anciennes conservées par les services de police :

« Au début de mon enquête, j'ai bien évidemment demandé à consulter les archives. On me répondait par un silence embarrassé, puis on éludait la question. À force d'insister, j'ai

²⁵³ cf. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Etudes photographiques*, n°1, novembre 1996 [trad. André Gunthert] : « Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? »

²⁵⁴ Philippe Bonnin, « Premiers regards sur l'infra-ordinaire intérieur : Alphonse Bertillon et la photographie métrique, Fernand Lochar et les frères Goncourt », in Philippe Bonnin, *Images habitées, photographie et spatialité*. Paris, Creaphis, 2006, pp. 52-87, p.63.

²⁵⁵ Aux Etats-Unis, le photographe conceptuel Allan Sekula s'appuie également sur des recherches historiques consacrées à l'identité judiciaire, pour appuyer les fondements d'une pratique critique de la photographie documentaire. cf. Allan Sekula, « The Body and the Archive » (1986) in Richard Bolton (dir.), *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*. Cambridge, MIT Press, 1989. En France, la photographie d'identité policière fait l'objet d'un intérêt tout particulier de la part des historiens de la photographie : cf. Christian Phéline, *L'image accusatrice*. Paris, Les Cahiers de la Photographie, n°17, 1985.

²⁵⁶ Jean-François Chevrier souligne à plusieurs reprises l'importance de la violence chez Hers, en particulier à propos d'Intérieurs : « Nous devrions percevoir ce constat comme un acte de violence, un scandale, plus encore qu'une dénonciation. » Jean-François Chevrier, «La fixité et l'absence», in *Intérieurs, op.cit.*, p.5.

appris la vérité : tout avait été jeté. Ne blâmons personne, les gens de l'identité judiciaire n'avaient aucune autre solution. Ils n'ont ni place, ni argent. Ainsi tout a disparu, sauf un pot-pourri des clichés qu'ils croyaient être représentatifs : quelques meurtres et assassinats célèbres, le fonctionnement du Quai des Orfèvres avant la guerre, les activités de la Gestapo, la Libération de Paris. J'ai fait faire par Central Color un jeu de tirages de ces plaques et c'est ainsi que j'ai découvert ces images.²⁵⁷ »

Dans un premier temps, François Hers publie ces images dans la revue *Photo*²⁵⁸. Un texte de Jean-Jacques Naudet, directeur du magazine, stigmatise la négligence des autorités vis-à-vis de ces fonds patrimoniaux menacés de disparition, en rappelant que la photothèque du Musée de l'Homme avait connu un sort similaire quelques temps plus tôt – fonds sur lequel Hers s'est également appuyé pour réaliser sa série sur les « Français en Vacances » en 1976²⁵⁹. La collection constituée par Hers donne ensuite lieu à un projet de publication, avec un texte co-écrit par Jean-François Chevrier intitulé « Anon. Photographe du crime ». Ce projet ne verra finalement pas le jour, mais les images récupérées par Hers constituent la base d'une de ses œuvres ultérieures, acquise par le Musée national d'art moderne en 1990. Sous le titre « Mehr Licht », Hers propose de construire un monument aux martyrs de la résistance, constitué de cinq cellules comprenant chacune la photographie agrandie d'un résistant exécuté par les Nazis. Cette œuvre édifiante et mémorielle²⁶⁰, constituée de photographies trouvées, ne sera finalement jamais construite. Dernière œuvre « visuelle » de Hers, il est remarquable de noter qu'elle se constitue d'images dont il n'est pas lui-même l'auteur. Comme pour son intervention dans une usine en 1967, elle témoigne d'un souci récurrent chez Hers de faire œuvre par délégation. L'image-document est alors appréhendée pour sa valeur mémorielle, dans une démarche qui s'oppose radicalement à la rhétorique auteuriste qui fonde la légitimation institutionnelle du reportage.

²⁵⁷ François Hers cité par Jean-Jacques Naudet, « P.J : Images sauvées de la poubelle », *Photo*, n°173, février 1982, p.76-87.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ cf. *infra*, p. 89.

²⁶⁰ « Elles me permettent de mettre en évidence une autre fonction de la photographie : sa fonction religieuse, sa fonction éthique. Je suis persuadé que certaines images de l'histoire de la photographie ont joué une fonction équivalente à celle qu'a jouée la peinture religieuse, les représentations de la Passion et des martyrs en particulier : nous offrir une échelle des diverses dimensions morales de l'homme, que l'on regarde cette échelle vers le haut ou vers le bas. » « François Hers - situations-limites », interview par Catherine Franclin, *Art Press*, n°143, janvier 1990, p.34.

1.3. *Ethnographie du proche*²⁶¹ : « *Les Français en vacances* » (1977).

En 1976, à l'occasion du quarantième anniversaire des congés payés en France, la Fondation nationale de la photographie attribue des bourses à plusieurs photographes du groupe Viva, sur le thème « Les Français en vacances ». Y participent notamment François Hers (qui vient de quitter l'agence), Guy Le Querrec, Martine Franck et Daniel Jouanneau et Claude Raymond-Dityvon. Cette bourse – qui est en même temps une commande²⁶² – donne lieu à une exposition à Lyon en 1977²⁶³.

Le parti qu'a adopté Hers pour la présentation de ses photographies témoigne de l'intérêt qu'il porte aux usages scientifiques du médium, en particulier dans le domaine des sciences humaines et de l'ethnologie [fig. 19-21]. Il associe volontiers lui-même cette série d'images à une « documentation ethnographique ». Pour les trois planches qui constituent les « Français en Vacances », François Hers détourne les codes de présentation de la photothèque du Musée de l'Homme, qu'il avait abondamment consultée à partir de 1975. Dans les légendes accompagnant les planches en question, Hers se désigne lui-même, avec humour, comme un « chargé de mission » en expédition à Trouville :

« Objet : Expédition de la Fondation Nationale de la photographie concernant les us et coutumes d'un peuple de race blanche soumis à la loi de 1936 relative aux congés payés.

Lieu : Trouville

Date : Août 1976

Chargé de mission : François Hers

Avec les documents recueillis, a réalisé trois panneaux de 75 x 115 cm portant les mentions : Initiation – mémoire - totems »

²⁶¹ Expression empruntée à Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*. Paris, PUF, 2013.

²⁶² Hers souligne dans *Récit* l'ambiguïté de cette première bourse sur fonds publics attribués à des photographes : « *J'avais toute liberté, mais dans le cadre d'une commande précise. En réalité, la Fondation se comportait comme une agence.* » *Récit*, p.6.

²⁶³ *Jeune Photographie: 45 bourses, achats, commandes 1976-1980*. Lyon, FNP, 1980.

En empruntant les modes de présentation des fiches ethnographiques, Hers semble vouloir signifier une prise de distance avec le reportage considéré comme l'illustration d'un fait d'actualité. Pour lui, la raison d'être anthropologique du reportage est « l'étude des comportements humains »²⁶⁴. Cette conviction est ici signifiée par une mise en scène parodique des formes de la documentation ethnographique.

La planche n°1, « Initiation » convoque à la fois un topos du style documentaire, la vitrine, et un répertoire gestuel qui renvoient à la conviction de Hers selon laquelle l'expressivité du geste photographié vient pallier l'absence de parole pour le sujet²⁶⁵. Mais la signification de ces gestes reste ambiguë et, par le biais du titre, Hers assimile les baigneurs à des impétrants pratiquant des libations²⁶⁶. La planche n°2, « Totems », met en scène le rituel de plage comme une sorte d'art brut ou d'art primitif : les lignes ou les figures tracées au sol, les sculptures de sable projettent le vacancier dans un ailleurs temporel ou géographique. Plusieurs images convoquent le souvenir de la photographie de graffiti, « art involontaire », mis à l'honneur par Brassai dans le contexte du Surréalisme²⁶⁷. À bien des égards donc, « Les Français en Vacances » rejoint la pratique surréaliste qui consiste à détourner l'illustration scientifique pour en révéler le potentiel poétique²⁶⁸.

Dans le même temps, comme dans le cas des fonds d'archives du Quai des Orfèvres, cette série témoigne d'un intérêt d'ordre historique, chez Hers, pour la forme archive et la méthodologie documentaire, détournée ici comme pour mettre à mal les prétentions documentaires du reportage.

²⁶⁴ « Le propos du reportage, et c'est comme ça que personnellement je l'ai pratiqué, est l'étude du comportement humain. Jusqu'à présent la photographie a toujours travaillé par étude, mais c'est le corps sa matière... » Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *Le Monde*, 27-28 janvier 1985, supplément « Aujourd'hui », p.VI.

²⁶⁵ cf. *supra*, p.26.

²⁶⁶ Le ton volontiers satirique de cette série n'est pas sans évoquer l'oeuvre du cinéaste documentariste belge Henri Storck, en particulier le film *Images d'Ostende* (1930). Storck lui-même se revendique de James Ensor : « L'homme est déjà central dans vos premiers films [...], mais sous un regard particulier... - Oui, j'ai toujours voulu développer un esprit satirique, cela fait partie de mon éducation et de mes amitiés de jeunesse, en particulier celle de James Ensor. » Conversation avec Henri Storck, Bruxelles, 10-11 juin 1995, in Laura Vichi, *Henri Storck, De l'avant-garde au documentaire social*. Liège, Yellow Now, 2002, p.164.

²⁶⁷ Le répertoire surréaliste se perpétue en France dans la photographie dite « humaniste ». Rappelons que Hers fut l'assistant de Gilles Ehrmann, proche de Doisneau et de Breton, qui publie en 1962 un ouvrage consacré à l'art brut : *Les inspirés et leurs demeures*. Paris, Le Temps, 1962.

²⁶⁸ Michel Poivert, « Les fantômes du surréalisme. Sur quelques photographies anciennes égarées dans les revues d'avant-gardes », *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n° 16, printemps 2003, p. 94-101.

Ce travail témoigne donc de l'attitude distanciée de François Hers vis-à-vis du reportage, au moment où il choisit justement de quitter l'agence Viva (1976). Considérant le reportage du point de vue de sa fonction anthropologique, celui-ci risque donc d'être frappé d'obsolescence si sa fonction vient à être remplie par d'autres médias. D'une certaine manière, c'est donc la télévision, prenant le relais de la presse dans ses fonctions d'information, qui vient constituer le reportage en objet historique, daté, comme le sont les fiches ethnographiques du Musée de l'Homme.

2 – Intérieurs (1981) : sociologie visuelle ou tableaux photographiques ?

En 1979, François Hers reçoit, par l'intermédiaire d'un ami architecte, une commande de la part des services officiels du logement social en Wallonie, destinée à témoigner par la photographie de l'état du logement social construit depuis 1945. L'habitat social constitue en effet à l'époque environ 40% du bâti en Wallonie, et constitue à ce titre un enjeu sociologique et urbanistique majeur. Cette bourse, initialement destinée aux chercheurs en sociologie²⁶⁹, offre à Hers la possibilité de poursuivre une étude dans le champ de la photographie documentaire, avec une marge de liberté qui lui permet de dépasser les attentes de la commande initiale. Les commanditaires, qui regroupent les principaux responsables des organismes de logement social en Wallonie, entrevoyaient plutôt ce projet comme une étude portant sur les constructions elles-mêmes, fondé donc sur une vision architecturale. L'expérience de François Hers comme photographe d'architecture justifiant le fait qu'on lui fasse appel pour cette étude. Cependant, François Hers prend rapidement des libertés par rapport aux demandes des commanditaires, témoignant de la manière dont l'entreprise documentaire s'articule, pour lui, avec œuvre personnelle.²⁷⁰ Il réalise effectivement les vues d'architecture attendues : les façades des logements,

²⁶⁹ Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

²⁷⁰ La posture adoptée par Hers rappelle celle de Walker Evans au sein de la Farm Security Administration : alors même que l'organisme gouvernemental lui passe une commande bien spécifique, les images produites par Evans témoignent surtout de ses préoccupations personnelles et constitueront la base de publications ultérieures : *Americans Photographs* (1938) et *Let Us Now Praise Famous Men* (1941).

saisies de manière frontale, avec un objectif à décentrement qui permet de redresser les lignes de fuite. Hers, cependant, se détourne rapidement de ce premier projet²⁷¹. Invité par des habitants à pénétrer dans les maisons, il découvre le foisonnement de leur décoration intérieure et décide d'en faire le véritable sujet de son investigation. Vidés de leur habitants, les intérieurs sont photographiés en couleur et éclairés avec un flash qui écrase les volumes. Plutôt qu'une image de la misère et du dénuement, les images mettent en évidence l'abondance de décoration *kitsch* et la violence de l'appropriation²⁷² dont les habitants font preuve à l'égard de leur logement [fig.74-82]. Aux motifs répétitifs des papiers peints et des tissus se superpose une accumulation de bibelots, le tout composant l'image d'une forme d'apparat ordinaire.

Les réactions des commanditaires sont mitigées, on reproche notamment à Hers de donner une image trop « riche » des logements sociaux, qui donc ne justifierait pas les crédits accordés par le ministère²⁷³. Ce n'est qu'en 1981, deux ans après les prises de vue qu'*Intérieurs* fait l'objet d'une exposition très remarquée au Centre Pompidou, accompagnée d'un catalogue publié par les Archives d'architecture moderne à Bruxelles²⁷⁴. Le caractère relativement inédit de cette œuvre dans le contexte français se révèle à l'examen de sa réception critique : l'ambiguïté que parvient à maintenir Hers entre art et document, ainsi que son utilisation peu orthodoxe de la couleur, suscitent un véritable débat. Fondamentalement, il nous importe de démontrer comment *Intérieurs* se situe par rapport à l'ensemble de la carrière de François Hers, mais surtout comment elle fait figure d'œuvre matrice pour tout un pan de la photographie contemporaine fondée sur une démarche d'enquête documentaire.

²⁷¹ Il réalise quand même une centaine de photographies de façades, reprises en noir et blanc à la fin du catalogue de l'exposition. « Cela m'intéressait moins, c'était un double propos. [...] Je n'avais rien de spécifique à dire en montrant ces façades. » (Entretien avec François Hers, 5 avril 2014).

²⁷² Sur le concept d'appropriation, voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de Faire*. Paris, Gallimard, 1990.

²⁷³ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

²⁷⁴ François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, *op.cit.*

2.1. *Prise de vue protocolaire, une forme de sociologie visuelle*²⁷⁵ ?

En effet, *Intérieurs* se distingue d'abord par le protocole mis en œuvre par François Hers. Les photographies choisies pour figurer dans l'exposition et le catalogue qui l'accompagne constituent une sélection restreinte parmi les nombreuses prises de vues réalisées (plus de huit cent)²⁷⁶. Fondé sur un principe de sérialité, *Intérieurs* met donc d'abord un jeu une méthodologie d'enquête, très loin de la recherche de l'image unique, exemplaire. Hers travaille avec un boîtier Leica, un objectif 35 mm et un film Kodachrome, en adoptant systématiquement le même point de vue et la même distance vis-à-vis du sujet. Un même traitement indifférencié s'applique alors à l'ensemble des prises de vues réalisées en intérieur :

« Je me suis donc concentré sur les intérieurs des maisons et des appartements, et j'en ai visités plus de cent cinquante. J'en ai systématiquement photographié chaque pièce depuis les caves jusqu'aux greniers, en passant par les chambres. J'ai opté pour une image couleur, employant toujours la même optique, et un éclairage au flash direct pour que tous les éléments du décor aient la même valeur et qu'aucune ambiance particulière ne soit privilégiée. C'est pour cette même raison qu'aucun habitant ne figure dans mes photos. »²⁷⁷

La démarche de Hers se fonde donc d'abord sur un principe d'indifférenciation que le conduit à accumuler les prises de vue, comme en témoigne l'ensemble des diapositives conservées. D'une certaine manière, il suit en cela un principe de neutralité qui rattache son travail aux usages scientifiques de la photographie, en particulier dans le domaine des sciences humaines. Cette méthodologie entre donc, fondamentalement, en contradiction avec les présupposés du reportage, à la recherche de l'image synthétique et

²⁷⁵ Sur le concept de sociologie visuelle, voir Howard Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, n°71, 2001, pp. 333-351.

²⁷⁶ L'exposition comprend vingt-quatre photographies de François Hers, pour trente photographies de Sophie Ristelhueber. Le catalogue reprend quarante-quatre images de Hers, pour trente-et-une images de Ristelhueber. L'ensemble des diapositives réalisées par Hers m'a été aimablement transmis par Philippe Bonnin, qui les a utilisés dans le cadre d'une étude consacrée à la photographie d'intérieur comme outil pour les sciences sociales. cf. Philippe Bonnin, « Imaginations intérieures, la photographie d'intérieurs comme méthode », *Images habitées, photographie et spatialité*. Paris, Creaphis, 2006.

²⁷⁷ *Ibid.*, 3e page de couverture.

exemplaire : « *Je n'étais à la recherche de la belle image [...]. Il me semblait que l'œuvre c'était justement de ne pas faire de choix [...]. Pour cela il fallait un protocole d'enquête, l'œuvre étant l'enquête.* »²⁷⁸

L'ancrage sociologique de ce travail est réaffirmé à travers le texte de René Schoonbrodt qui conclut le catalogue de l'exposition²⁷⁹. Docteur en sociologie, responsable de la politique du logement et de l'aménagement du territoire de la Société de Développement Régional pour la Wallonie, René Schoonbrodt publie également quelques années plus tôt un ouvrage intitulé *Sociologie de l'habitat social* (1979)²⁸⁰, chez le même éditeur qu'*Intérieurs*. Pendant l'exposition au Centre Pompidou, Hers et Schoonbrodt organisent des conférences au Centre Wallonie-Bruxelles, face à Beaubourg²⁸¹.

Le contenu sociologique constitue donc un premier niveau de lecture d'*Intérieurs*, correspondant à une évolution des sciences humaines à partir des années 1960, celui qui consiste à déplacer l'objet d'investigation depuis les situations marginales ou exotiques vers le quotidien et l'ordinaire. Cette « ethnographie du proche »²⁸² touche en effet différents champs scientifiques et littéraires, de manière encore plus accentuée à partir de 1968. Le quotidien est politique : c'est cette conviction qui dans le contexte idéologique post-marxiste recentre l'attention des sciences humaines sur les formes de l'aliénation ordinaire et les « manières d'habiter »²⁸³. Cette évolution qui contribue à constituer les modes de vie les plus ordinaires comme des objets d'étude se double d'un déplacement, depuis l'ordre du discours – qui imprègne le structuralisme – vers la culture matérielle la plus commune.

Pour l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin, qui a étudié l'ensemble

²⁷⁸ Entretien de l'auteur avec François Hers, 5 avril 2014.

²⁷⁹ René Schoonbrodt, « Images du logement social », in François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, op.cit., pp. 117-122. Ce texte utilise d'ailleurs les photographies de façades réalisées par Hers par Hers au cours de son enquête, qui se retrouvent donc reléguées à la fin du catalogue, reproduites en noir et blanc : il faut y voir une manière de signifier les deux niveaux de lecture de l'œuvre, d'un côté le potentiel pictural des intérieurs (cf. infra), de l'autre la rigueur strictement documentaire des photographies de façades.

²⁸⁰ René Schoonbrodt, *Sociologie de l'habitat social*. Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1979.

²⁸¹ Source : communiqué de presse de l'exposition, « Information Presse CCI », Archives du Centre Pompidou. Accessible en ligne : http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-76c3dc367f5b9c5a325d5f86fbf1bddf¶m.idSource=FR_E-e1cad4915bb3521db4f7f4ebda3445d5 (consulté le 1er septembre 2014).

²⁸² Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*. Paris, PUF, 2013.

²⁸³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 2 : Habiter, cuisiner*. Paris, Gallimard, 1990

des prises de vues réalisées pour *Intérieurs* dans la perspective d'une étude sur les structures de l'habitat²⁸⁴, le travail de Hers n'apporte que très peu d'information d'un point de vue strictement scientifique. D'une part, son objet était bien trop proche, trop ordinaire, pour constituer une documentation sur une situation marginale ou destinée à disparaître. D'autre part, il s'attache de manière trop évidente aux effets artistiques ; sa démarche est avant tout esthétique²⁸⁵.

La question du décor intérieur chez les classes ouvrières continue de faire l'objet d'investigations sociologiques au cours des années 1980-1990, mais bien souvent le souci de s'opposer à la thèse d'une aliénation des classes populaires vis-à-vis de la culture bourgeoise témoigne d'un certain manque de prise de distance vis-à-vis de l'objet d'étude²⁸⁶.

À ce titre, l'approche de François Hers témoigne d'une certaine ambivalence. Ses convictions marxistes le conduisent à la fois à témoigner d'une sympathie certaine envers l'expression de la culture populaire, et dans le même temps, à critiquer le processus d'aliénation dont elle témoigne vis-à-vis des modèles bourgeois. Hers étant lui-même issu d'un milieu bourgeois particulièrement cultivé, on peut considérer que l'approche quasiment ethnographique qu'il applique aux intérieurs ouvriers s'explique par sa propre distance vis-à-vis du sujet. Alors, l'attitude sérielle adoptée par François Hers, dans son accumulation de prises de vues, selon un effet de répétition, semble être, initialement, une manière de souligner l'uniformisation qui frappe les formes d'expression populaire dans le système capitaliste et la soumission aux impératifs de consommation²⁸⁷. Gilles Mora voit dans la tendance à la sérialité, qui touche la photographie contemporaine, le reflet direct de la standardisation

²⁸⁴ Philippe Bonnin, « Imaginations intérieures, la photographie d'intérieurs comme méthode », *Images habitées, photographie et spatialité*. Paris, Creaphis, 2006.

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ Joëlle Deniot, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier*. Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1995.

²⁸⁷ L'interprétation de René Schoonbrodt dans le catalogue de l'exposition va en ce sens : « Ce qui est attendu d'eux [de la classe ouvrière, ndlr], [...] c'est de reconstituer sans révolte leur force de travail. L'ordre industriel a aussi pénétré au sein même des foyers, dans la famille [...]. L'ordre du foyer est l'autre versant de l'ordre industriel qui imprègne la société entière depuis deux siècles. C'est un ordre qui n'est pas celui de la tradition ; il n'est pas le recours aux modes anciens. C'est celui de la consommation des produits de l'industrie. Discipline dans les ateliers, soumission dans la consommation. Le projet des patrons de l'industrie s'est de fait bien réalisé. » René Schoonbrodt, « Images du logement social », in François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs, op.cit.*, p.122.

des produits de l'industrie :

« La standardisation, marque obligée de la structure économique surchauffée, devenait soudain la base archétypale d'une nouvelle forme d'art dont on peut dire qu'elle cherchait surtout l'identique plutôt que la diversité, au nom d'un principe critique et ludique de corrélation entre deux niveaux, celui du monde de la production marchande et celui de la production esthétique.²⁸⁸ »

Mais toute la tension manifeste dans *Intérieurs* tient au fait que cette intention critique initiale se détourne rapidement en une célébration des richesses formelles du décor transfiguré par la photographie :

« Même les intérieurs de logements sociaux, je croyais y avoir mis toute ma haine, tout mon dégoût devant les effets de l'argent : l'uniformisation, le repliement sur un confort domestique avec ses standards imposés, l'étouffement petit-bourgeois. Je me suis aperçu récemment que j'ai photographié autre chose. Je croyais enregistrer les effets dévastateurs d'une idéologie forcenée du progrès, qui a fait des ravages dans les villes belges, le résultat est un constat détaillé, positif. »²⁸⁹

Cette tension apparente entre une critique de nature idéologique, d'un côté, et une forme d'émerveillement formel devant son sujet, de l'autre, démontre bien qu'en réalité *Intérieurs* est moins le résultat d'une démarche critique qu'une manière de réhabiliter une esthétique de la description fondée sur la relecture de la tradition documentaire²⁹⁰.

2.2. « Arrangements inconscients » : style documentaire et culture populaire.

En effet, l'originalité d'*Intérieurs* dans le contexte de la photographie française au début des années 1980 repose, en partie, sur une forme de

²⁸⁸ Gilles Mora, « Puissances de l'anonyme », in *L'anonyme*. Arles, Rencontres Internationales de la photographie / Actes Sud, 2001, p.13. Ici cependant, la critique de Gilles Mora semble s'appliquer plus particulièrement une forme de « conceptualisme pop » issu des travaux de Ed Ruscha ou Hans-Peter Feldmann.

²⁸⁹ *Récit*, p.142.

²⁹⁰ « Nous nous sommes sentis libres de nos choix dans ce qui nous avait été demandé : rendre compte d'une réalité sociale et des programmes de construction qui y sont liés. Mais ces choix, nous les avons faits en fonction de la nature même de la photographie. Si celle-ci informe - puisque l'on peut toujours reconnaître ce qu'elle imprime avec réalisme - elle est avant tout une affirmation, une émotion de ce qui existe. » François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, op.cit., 3e de couverture.

réhabilitation du « style documentaire »²⁹¹. Alors même que le potentiel documentaire du médium photographique semblait avoir été tout entier absorbé par le reportage, ou bien relégué dans le domaine de la photographie appliquée, François Hers est l'un des premiers à proposer une articulation entre art et document qui puisse refonder la valeur d'art du médium photographique sur la base d'une éthique de la description.

Ce parti pris repose en partie sur la nature de la commande qui conduit à la réalisation d'*Intérieurs*. Nous avons évoqué précédemment le contexte intellectuel et le rapport étroit entretenu avec les sciences humaines. C'est justement à l'intersection entre considérations sociales et enquête photographique que se situe l'émergence de la tradition documentaire, comme le souligne Sylvain Maresca : « *La photographie documentaire est en réalité un genre qui s'est construit dans une relation directe ou médiatisée, délibérée ou subie, avec les sciences de la société.* »²⁹² Effectivement, les exemples historiques abondent en ce sens, que l'on songe à Jacob Riis, Lewis Hine ou la campagne menée dans les années 1930 par la Farm Security Administration. Dans ces derniers exemples, le documentaire social s'identifie à une démarche militante, dans laquelle la photographie fait en quelque sorte office de preuve à l'appui au service du réformisme social. Hers, à plusieurs occasions, s'oppose à ce qui lui semble être une manière d'instrumentaliser l'image et d'en réduire les significations : « *La photographie sociale n'est pas une dénonciation. Encore une fois parce qu'elle n'est pas un discours, elle est d'abord une affirmation. J'affirme : voilà ce que vous êtes, ce qu'il y a autour de vous, à vous de juger.* »²⁹³

Dès lors, c'est plutôt la notion de « style documentaire », conceptualisée par

²⁹¹ cf. Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971 ; Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Macula, 2001.

²⁹² Sylvain Maresca, *La photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan, 1996, p.12.

²⁹³ *Récit*, p.142. Hers réaffirme cette position à propos de la DATAR, en refusant toute assimilation idéologique : « Ceci marque clairement la différence de ce projet avec celui de la F.S.A. et son caractère idéologique. Cette distance, qui caractérise pour une grande part la Mission de la DATAR, convient parfaitement à un état de la photographie contemporaine qui a assimilé l'étrangeté de l'art à toute idéologie. » François Hers, « Pourquoi la photographie s'adresse-t-elle à la DATAR ? », *Photographies*, supplément n°1, « La Mission photographique de la DATAR », 1984, p.8.

Walker Evans²⁹⁴, qui permet de caractériser au mieux son approche. La force subversive d'*Intérieurs*, dans le contexte d'une institutionnalisation du reportage d'auteur, consiste alors à pratiquer un effacement de l'auctorialité, en empruntant les formes de la photographie appliquée²⁹⁵. De son intérêt pour la photographie judiciaire, dont la neutralité contraste avec la violence des faits enregistrés, découle chez Hers une esthétique du constat, un souci de neutralité dans l'opération de prise de vue. La surcharge dont font preuve les décors eux-mêmes ne nécessite aucun *effet* supplémentaire de la part du photographe. Les images sont en quelque sorte déjà-là, prêtes à être purement et simplement enregistrées²⁹⁶. Ici encore, Hers rejoint les considérations de Walker Evans, en particulier le concept « d'arrangements inconscients »²⁹⁷. Ceux-ci désignent « des agencements échappant non pas à toute volonté d'ordre, mais à toute ambition artistique reconnue : la décoration d'une maison, l'ornement d'une commode ou d'une cheminée, la présentation des marchandises dans un magasin, le jeu des affiches sur un mur. »²⁹⁸ Ce concept se fonde alors sur un déplacement de responsabilité, du photographe vers le motif lui-même. La composition de l'image est en quelque sorte déléguée vers l'individu anonyme, véritable auteur de l'organisation esthétique du motif.

De la série portraits d'habitants réalisés par Sophie Ristelhueber, en noir et blanc, se dégage un même souci de partage des responsabilités²⁹⁹. Tandis que dans « Familles en France » se manifestait toujours clairement l'autorité du photographe dans la composition de l'image – suivant en cela pleinement l'esthétique de Cartier-Bresson – Ristelhueber abandonne la recherche du

²⁹⁴ cf. *supra*, note 291, p. 97.

²⁹⁵ « Self-effacement was understood as the price to be paid for description. The appearing of the subject demanded a disappearing of the author. Of course, outside of art the suppression of individual authorship is what gives photography its social authority. In its instrumental uses (science, criminology, industry, news and so on) it is bureaucratic text that helps articulate the dead facts of the photograph in the form of the index card, case file or caption. » David Company, « Almost the Same Thing. Some Thoughts on the Collector-Photographer » *in* cat.expo. *Cruel and Tender*, Londres, Tate Modern, 2003, p.33.

²⁹⁶ « Les images s'imposaient, toutes faites, entre quatre murs. Il fallait penser à la couleur et rien qu'à elle, et le sujet s'y prêtait. » Jean-François Chevrier, « La fixité et l'absence » *in* François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, *op.cit.*, p.5.

²⁹⁷ cf. Olivier Lugon, « Le travail du motif : les "arrangements inconscients", la frontalité » *in* *Le style documentaire*, *op.cit.*, pp.197-188.

²⁹⁸ Olivier Lugon, *op.cit.*, p.197.

²⁹⁹ Le thème du partage des responsabilités dans le portrait posé, chez Sander et Evans, est explicité par Olivier Lugon : *Le style documentaire*, *op.cit.*, p. 184-196.

« mouvement arrêté » au profit d'une esthétique de la *pose*. L'artificialité supposée de la pose, que rejetait le reportage dans sa quête du moment signifiant, permet en fait au modèle de jouer un rôle actif dans l'image qu'il donne de lui-même, contredisant par là-même l'idée d'inauthenticité. Le souci de partager l'acte de représentation est d'autant plus clair chez Ristelhueber qu'au départ, sa démarche consistait à confier l'appareil aux habitants pour qu'ils réalisent eux-mêmes des photographies :

« Ma grande référence à l'époque était *Louons maintenant les grands hommes*, que James Agee et Walker Evans avaient réalisé en collaboration dans les années 1930. Pour moi, c'est vraiment un livre magnifique. Agee ouvrait un placard chez un fermier, et il écrivait un véritable poème pour décrire ce qu'il y avait dans le placard. Et là je me suis dit : "Ma pauvre Sophie, tu ne seras jamais James Agee." J'avais avec moi un petit Nikon que je donnais aux habitants pour qu'ils photographient les choses qu'ils aimaient chez eux. Finalement, un jour, c'est moi qui me suis saisi de cet appareil photo, parce que les gens se présentaient toujours de la même manière : ils étaient à la fois fiers de montrer leur intérieur et en même temps, très tristement, ils étaient comme avalés par leur papier peint, comme si eux-mêmes se fondaient dans le décor. Tout à coup, j'ai commencé à faire une série de photographies, et il n'y a pas eu de texte, il y a eu ces gens photographiés chez eux. »³⁰⁰

Alors que l'esthétique des arrangements inconscients se fonde, chez Evans, sur l'idée d'une créativité généralisée³⁰¹ et sur la célébration de la culture vernaculaire américaine, elle prend chez François Hers un tour nettement plus critique. Cette critique semble viser, justement, une certaine américanisation de la culture ouvrière en Belgique³⁰². On le constate notamment par la forte présence des posters photographiques géants (*foto mural*), qui recouvrent les murs de certains intérieurs [fig.75]. Ce type de décoration est apparu aux États-Unis dans les années 1940, initialement dans l'entourage d'architectes modernistes californiens (Raphael Soriano, Richard Neutra), avant de se

³⁰⁰ Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*. Dijon, Les presses du réel / Zurich, JRP Ringier, 2010, p. 9-10.

³⁰¹ cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, op.cit.*, p.305 : « La culture moderne de l'entre-deux-guerres, dans sa volonté d'intégrer l'art à la vie et d'y faire participer toute la communauté, est travaillée par l'idée d'une créativité généralisée : chaque individu serait aussi créateur qu'un artiste, pour peu que l'on réveille cette capacité endormie par le poids de la routine et de la société. » ; « ... elle va s'étendre à l'ensemble des activités quotidiennes et des produits du travail humain, de la décoration des intérieurs au dessin des agglomérations. » (*Idem.*, p.306, je souligne).

³⁰² Certaines remarques d'Harry Gruyaert corroborent ce constat : « Peut-être la Belgique est-elle le pays européen qui s'est le plus rapidement américanisé après la guerre ; cela explique la force de la banalité, la confrontation surréaliste avec des traditions qui ont survécu malgré tout. Beau ou laid, banalité de la laideur, beauté de la laideur. Ces contradictions sont aussi les miennes. », cat. expo. *In the Margin. Belgian Documentary Photography*. Gand, Dr Guislain Museum, 2 juin – 4 septembre 2011, p. 44.

populariser sous la forme d'une production commune grâce à la manufacture Foto-Murals of California³⁰³. Cet usage ornemental de l'agrandissement photographique vise initialement à renforcer le sentiment de dématérialisation du mur dans l'architecture moderne, mais sous ses formes les plus populaires, nous pouvons y voir une manière de créer l'illusion de vastes espaces dans des intérieurs, en réalité, plutôt confinés et étroits³⁰⁴. Comme les papiers peints qui fournissent la matière principale d'*Intérieurs*, la décoration photographique vient en quelque sorte nier l'architecture réelle pour recréer, sur le mode du simulacre, un « espace du rêve »³⁰⁵. Ils témoignent aussi, comme nous l'avons vu, d'une acculturation des milieux ouvriers belges sur le modèle du « rêve américain ». En cela, le constat établi de François Hers s'oppose à celui de Walker Evans, dans la mesure où la « photographie de photographie », genre à part entière dans la campagne menée par la FSA³⁰⁶, se fondait sur l'idée d'un art populaire, vernaculaire, témoignant de l'authentique créativité du peuple américain.

Au contraire, tout, dans *Intérieurs*, vient appuyer un constat d'*inauthenticité*. Alors même que l'ambition militante et dénonciatrice des campagnes documentaires a pu en fait reconduire une vision *pittoresque* de la misère³⁰⁷, Hers affirme haut et fort l'artificialité du quotidien. Plutôt que de documenter un mode de vie minoritaire ou une culture destinée à disparaître, il révèle les effets de la modernité³⁰⁸. Le choix de la couleur peut se comprendre alors comme une manière d'affirmer ce refus d'une vision nostalgique et sentimentale, d'affirmer pleinement la modernité de son sujet. En refusant de proposer une vision

³⁰³ Voir à ce sujet Brenda Lynn Edgar, *Le motif éphémère : ornement photographique et architecture au XXe siècle*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Claude Massu. Université Paris I – Sorbonne. 2013.

³⁰⁴ Selon Brenda Lynn Edgar, la popularisation de ce type de décor par le biais des manufactures contredit les principes modernistes qui lui donnèrent naissance, en constituant une forme de « repli sur le transcendantalisme américain et sur les thèmes naturels » dans le contexte des années de Guerre Froide. cf. Brenda Lynn Edgar, *Le motif éphémère : ornement photographique et architecture au XXe siècle*. op.cit.

³⁰⁵ Michel Nuridsany, « Hers : l'espace du rêve », *Le Figaro*, 22 avril 1981.

³⁰⁶ Olivier Lugon, *Le style documentaire*, op.cit., p.334-336.

³⁰⁷ Voir à ce sujet Lucie Goujard, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s) [en ligne]*, n°3, 2009. Mis en ligne le 26 novembre 2009. Consulté le 1er septembre 2014.

³⁰⁸ Dans le même registre, François Hers qualifie les images en couleur réalisées par Doisneau pour la DATAR de « cartes postales de la modernité ». cf. Christian Gattinoni, "Reporters photographes" (entretien: François Hers et Sophie Ristelhueber), *Canal*, n°58, novembre 1984, p. 41.

« authentique » de la culture ouvrière, Hers quitte en même temps le registre du pittoresque pour celui du *pictural*.

2.3. *Le devenir-pictural des Intérieurs*

« On pourra toujours, avec quelque perversité, trouver des effets picturaux dans les photographies de François Hers. La couleur déshumanise, aplatit. [...] La couleur c'est l'homme chassé de son milieu, la recherche du tableau, la fascination du « faux », du toc, l'obsession du décor. » (Jean-François Chevrier)³⁰⁹

Il peut sembler paradoxal que l'ancrage documentaire qui caractérise *Intérieurs* se double, en même temps, d'une recherche de picturalité. Si, pour Jean-François Chevrier, il y a une forme de « perversité » à esquisser des rapprochements avec la peinture dans une œuvre initiée sous l'angle de l'enquête sociologique, il souligne lui-même le fait que le devenir-pictural des *Intérieurs* se construit précisément contre le pittoresque (« la fascination du "faux", du toc »).

Les partis pris techniques de François Hers renforcent cette lecture. L'utilisation d'un film Kodachrome associé au flash direct le conduit à structurer ses images non plus en nuances de gris – ce qui viendrait appuyer la profondeur et les reliefs – mais en aplats colorés. On ne peut pas douter du fait que ce choix se fonde, chez Hers, sur une solide culture picturale, qui le conduit à rechercher dans les arrangements de motifs constitués par les tissus et les papiers peints [fig.74, 77], des équivalents à la peinture d'un Vuillard ou d'un Matisse. Il n'est pas non plus fortuit que ce soit ces deux peintres qui justement, ont largement contribué au développement de l'intérieur comme genre pictural.

Que le thème des intérieurs soit propice à un tel arrangements de motifs décoratifs et à une recherche de la planéité, c'est ce que souligne le critique Pierre Schneider – spécialiste de Matisse – lorsqu'il commente l'une photographie de Hers [fig.74] dans l'émission « Une minute pour une image » :

³⁰⁹ Jean-François Chevrier, « La fixité et l'absence », in François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 1981], p.6.

« La papier mural avec son motif de fleurs répétés, dans des chambres d'hôtel, par exemple, c'était facteur d'insomnies à tout coup [sic]. Quand je vois le mobilier de cette chambre, je me dis que tout ce que recouvre un tissu frappé d'un motif répété devient surface, c'est-à-dire, si vous prenez des tableaux de Matisse des années 20, où il peint beaucoup d'intérieurs en perspective, avec de [sic] meubles tout à fait modelés en trois dimensions, qui pèsent,... et bien,... leur volume disparaît et le tableau devient un jeu de surfaces colorées et qui respirent parce que Matisse sait les faire respirer. »³¹⁰

Plutôt qu'une logique *architecturale* – ce que laissait supposer l'objet de la commande de départ - c'est une logique *picturale* qui prévaut : l'agencement des motifs prend le pas sur l'agencement des volumes, les circulations perdent leur lisibilité au profit de ce qui obstrue la vision. L'utilisation du flash contribue à nier la profondeur de l'espace, à tel point les ouvertures elles-mêmes (en particulier les fenêtres) deviennent autant de cadres dans le cadre, d'images dans l'image [fig.79].

Le titre même de la série affirme son inscription dans une tradition picturale, dans la mesure où la vue d'intérieur constitue un genre issu de la peinture nordique (flamande et hollandaise), paradigme d'un art de la description – que l'on a pu opposer à la tradition narrative de la peinture italienne³¹¹. Il constitue ensuite un motif privilégié dans la conquête de la planéité dans la peinture moderne, probablement du fait même de sa neutralité. Il connut également une certaine fortune dès les premiers temps de la photographie, avant de devenir quasiment constitutif de la tradition documentaire³¹².

L'autre genre pictural auquel peut être rattaché *Intérieurs* est la nature morte³¹³. En réalité, l'idée d'« arrangements inconscients » que nous évoquons

³¹⁰ « Une minute pour une image : photo de François Hers, commentaire de Pierre Schneider (écrivain et critique d'art). », article initialement paru dans *Libération* et reproduit dans Rosalind Krauss, "A note on Photography and the Simulacral", *October*, n°31, hiver 1984, p.55.

³¹¹ cf. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Paris, Gallimard, 1990. L'opposition établie par Alpers entre deux paradigmes, narratif et descriptif, pourrait tout à fait trouver des échos dans l'histoire de la photographie. Tandis que le reportage a pu constituer une tentative pour inscrire la photographie dans un schéma narratif, on notera que la tradition documentaire s'appuie d'une certaine manière sur un art de la description, légitimé par la redécouverte des « primitifs » de la photographie. De même l'esthétique du « mouvement arrêté » qui caractérise le reportage (et l'idée d'instant décisif) pourrait être rapprochée du paradigme narratif qu'Alpers identifie dans la peinture italienne.

³¹² Pour une généalogie du genre et son ancrage dans la tradition documentaire, voir Philippe Bonnin, « Imaginations intérieures, la photographie d'intérieurs comme méthode », *Images habitées, photographie et spatialité*. Paris, Creaphis, 2006, pp. 6-51.

³¹³ Sur la nature morte en photographie : Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie. Les enjeux d'une rencontre, 1839 – 1914*. Paris, Flammarion, 2012, p.177-193. Philippe Kaenel, « La nature morte photographique. Les origines d'un genre aux origines d'un médium. » in Frédéric Elsig, Laurent Darbellay et Imola Kiss (dir.), *Les genres picturaux : genèse, métamorphoses et transpositions*. Genève, Métis Presses, 2010, pp.195-211.

à propos d'Evans se conçoit déjà comme une relecture moderniste du thème³¹⁴. La difficulté pour le médium photographique à sélectionner des détails, à effectuer des sacrifices³¹⁵, se trouve ici contournée dans la mesure où l'arrangement préexiste à la prise de vue : la capacité descriptive du médium fonctionne alors à plein, et réhabilite une poétique de l'objet issue de l'ancien genre pictural. Cependant, cette esthétique de la neutralité descriptive, véritable poésie objective, trouve plutôt ses sources dans la littérature. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer James Agee, rappelons en plus que Sophie Ristelhueber, lors de ses études de lettres, a écrit un mémoire sur Alain Robbe-Grillet, justement reconnu pour avoir développé un style neutre et fondé sur la précision descriptive et objective.

2.4. Réception et fortune critique : la couleur, le documentaire et le tableau.

Intérieurs, avant de faire l'objet d'une exposition au Centre Pompidou en 1981, est d'abord présentée sous forme de projections de diapositives (une forme populaire, dénigrée par les musées, mais volontiers employées par les artistes conceptuels à partir des années 1960³¹⁶). Ce n'est qu'après les avoir montrées à Pierre de Fenoÿl que celui-ci l'encourage à exposer des tirages. Les Cibachrome de grand format (105 x 77 cm) choisis par Hers, renforcent encore, par leur mode de présentation, le potentiel pictural des images³¹⁷. Une analyse

³¹⁴ Roy E. Stryker emploie l'expression de « natures mortes toutes faites » [ready-made still-lives]. Roy E. Stryker, 1942, cité in Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op.cit.*, p.197.

³¹⁵ Le caractère non-sélectif de l'enregistrement photographique « entre en conflit avec un principe fondamental de l'esthétique dans les arts visuels, et en particulier de l'esthétique académique référée aux exemples antiques transmis par la littérature. Ce principe, c'est celui de la *sélection*, du *choix* aristotélicien préconisant le beau composite, fondateur de l'esthétique classique. [...] C'est en choisissant la beauté dans le monde et en sacrifiant le détail inutile que l'artiste artifex devient véritablement créateur et touche à l'essentiel. » Philippe Kaenel, « La nature morte photographique. Les origines d'un genre aux origines d'un médium. », *op.cit.*, p.199.

³¹⁶

Nathalie Boulouch, « La projection de diapositives, le dispositif et le protocole. À propos d'Homes for America de Dan Graham », in Danièle Méaux (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, pp. 285-297.

³¹⁷ Il confortent en effet le principe d'image-tableau décrit par Jean-François Chevrier : « Le tableau se présente comme un plan frontal, délimité. La frontalité signifie que le regardeur lui est confronté, lui fait face, dans une posture de contemplation. Le tableau renvoie à la stature du regardeur ; il instaure une relation implicite entre le regardeur et l'image de son propre corps. Il est une forme anthropologique de l'art, au sens où

de la réception de cette exposition nous informe précisément sur l'horizon de références convoquées dans le milieu photographique et artistique français, ce qui nous peut nous conduire à préciser ce qui distingue *Intérieurs* d'autres créations contemporaines qui articulent esthétique documentaire et principe du *tableau*

Comme nous ne le remarquons plus haut, la situation de la photographie vis-à-vis du champ culturel en France, au début des années 1980, laisse encore peu de place à une articulation entre projet artistique et style documentaire³¹⁸. Le photoreportage d'auteur et la photographie plasticienne ou conceptuelle fonctionnent comme des domaines bien distincts. Tandis qu'au États-Unis, le Museum of Modern Art de New York avait pu intégrer l'image-document dans la perspective moderniste d'une autonomie du médium photographique³¹⁹, en France les réticences sont bien plus marquées. Au Centre Pompidou, s'était établie au début des années 1980 une répartition qui, bien que fluctuante, reflétait d'une certaine manière le cloisonnement entre différents genres de la photographie. Si le Musée national d'art moderne devait témoigner de l'appropriation du médium photographique par les avant-gardes et les artistes contemporains – sur le mode conceptuel ou « performé » -, la photographie documentaire relevait en principe du champ d'action de la Bibliothèque Publique d'Information et du Centre de Création Industrielle³²⁰. Lorsque Pierre de Fenoÿl proposa à Alain Sayag, conservateur pour la photographie au Musée national d'art moderne, d'exposer ce travail, celui-ci ne marqua aucun intérêt pour ces photographies, jugées trop triviales, et à l'antipode de ses orientations

il consacre la stature verticale du corps humain dans le domaine des représentations artistiques. » Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expériences (quelques indications) », in *Communications*, n°79, 2006, pp. 63-89, p. 71.

318 « Jusque-là, la photographie documentaire avait été occultée par le prestige du photojournalisme et du reportage. En France, à la fin des années 1970, il n'y avait pratiquement aucune place dans la culture photographique pour le documentaire artistique. Le reportage d'auteur à la façon de Cartier-Bresson occupait le terrain. La tradition documentaire était identifiée au registre de l'illustration... » Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expériences (quelques indications) », *op.cit.*, p. 65.

319 Michel Poivert, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », in Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, pp. 87-100.

320 La BPI organise notamment une exposition consacrée aux photographes de la FSA en 1979. cf. *Images de l'Amérique en crise : photographies de la Farm Security Administration 1935-1942*. Paris, Centre Pompidou, 1979 [cat. expo., Bibliothèque publique d'information, décembre 1979 – mars 1980].

artistiques³²¹. C'est sous l'égide du CCI qu'est montée « Intérieurs », dont le commissariat est assuré par Jean Dethier, directeur du CCI. Cependant, l'exposition n'a pas eu lieu dans ses espaces spécifiques, mais en Salle d'animation, une salle de taille relativement réduite, dédiée à la création contemporaine. Cet emplacement n'est pas sans incidence sur la manière dont l'exposition a pu être perçue dans le milieu artistique, comme en témoigne la critique de Michel Nuridsany dans le Figaro :

« ...exposé à Beaubourg dans la salle d'animation du rez-de-chaussée à côté des superbes photos de Rauschenberg et non loin de celles de Gilbert and George. [...] ces photos grand format en couleur n'ont pas l'aspect de sculptures pures qu'ont les images de Steven Shore [sic] mais il y a un équilibre ici entre le document et la sculpture. »³²²

Défenseur d'une photographie dite « plasticienne »³²³, participant des derniers développements de l'art contemporain plutôt que d'une histoire de la photographie ancrée dans l'information et le reportage, Michel Nuridsany n'est a priori pas celui dont on attendrait une critique élogieuse d'*Intérieurs*. Ses observations importent pour nous en deux points. D'une part, en parlant à propos des photographies d'*Intérieurs* de « sculpture », Nuridsany les situe d'emblée sur un tout autre terrain que celui de l'information ou de l'enquête sociologique. Il peut-être encouragé en cela par le contexte d'exposition, à proximité d'autres artistes qui justement pratiquent une manière de photo-sculpture³²⁴. D'autre part, en précisant qu'*Intérieurs* était exposée à proximité immédiate des œuvres d'artistes plasticiens utilisant la photographie, il témoigne du fait que la réception de l'œuvre a pu être directement conditionnée par son lieu d'exposition et, en l'occurrence, être assimilée à horizon de références qui est celui de l'art contemporain, plutôt que la photographie documentaire, habituellement exposée en d'autres lieux. Il faut également

³²¹ Entretien avec François Hers, 5 avril 2014.

³²² Michel Nuridsany, « Hers : l'espace du rêve », *Le Figaro*, 22 avril 1981.

³²³

³²³ Il fut notamment le commissaire de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris / ARC.

³²⁴

³²⁴ Surtout connu comme adepte de l'assemblage et du collage néo-dadaïste, Robert Rauschenberg réalisa aussi des photographies qui constituent autant de « sculptures involontaires », d'objets trouvés ou d'assemblages automatiques. Gilbert and George, de même, commencèrent par pratiquer la performance avant de se photographier dans des mises en scène les assimilant à des « sculptures vivantes ».

prendre en compte le fait que la photographie en couleur était à l'époque plus étroitement associée aux démarches conceptuelles et plasticiennes qu'à la « photographie d'art » (*fine art*), conçue sur le modèle de l'estampe.

Le fait que Nuridsany mentionne Stephen Shore attire également notre attention sur un autre point : la comparaison qui pourrait être établie avec les photographes américains que l'on qualifie parfois de « coloristes » (William Eggleston, Stephen Shore)³²⁵. Dans *Le Monde*, Hervé Guibert qualifie les œuvres de Hers de « travail à l'américaine », opposé selon lui au « travail à la française » de Ristelhueber³²⁶. Outre la simple opposition entre couleur et noir et blanc, le rapprochement avec la photographie en couleur américaine peut se fonder sur l'observation d'une poétique du trivial, un intérêt pour les lieux périphériques et les banlieues pavillonnaires [fig.81] qui pourrait effectivement induire une comparaison entre Hers et Stephen Shore. Jean-François Chevrier ne manque pas de mentionner ces références dans le texte qui accompagne le catalogue, mais c'est pour immédiatement récuser toute comparaison : « *Son modèle, s'il faut en trouver un, n'est pas à chercher parmi les photographes de la couleur américains, c'est Weegee, c'est le reporter sauvage, fasciné, qui écarte la foule pour enregistrer le lieu magnétique du crime.* »³²⁷ Étant la grande proximité de Hers et Chevrier à ce moment, il faut prendre au sérieux la remarque de ce dernier. Effectivement *Intérieurs* ne constitue pas une « application » en contexte français de la tendance coloriste américaine, mais bien une manière de repenser une esthétique du constat héritée de Weegee et, comme nous l'avons vu plus haut, de la photographie judiciaire.

³²⁵ William Eggleston est notamment reconnu pour avoir introduit la photographie couleur dans un contexte muséal, avec son exposition de 1976 au Museum of Modern Art, organisée par John Szarkowki. Stephen Shore est notamment présent dans l'exposition « New Topographics » de la George Eastman House en 1975. Sur la photographie couleur américaine, voir Kevin Moore, *Starbust : Color Photography in America, 1970-1980*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2010 ; et Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*. Paris, Textuel, 2011.

³²⁶ Hervé Guibert, « Intérieurs belges », *Le Monde*, 16 avril 1981, p.23. La suite de ses observations sur Ristelhueber est également intéressante : « snap-shots posés qui ne sont pas très loin de Jean-Claude Larrieu ou Jérôme Ducrot, mais dont la composition ne traverse pas la surface. »

³²⁷ Jean-François Chevrier, « La fixité et l'absence », in François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*. Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 1981] , p.5.

Surtout, l'un des aspects les plus souvent relevés par les critiques est le sentiment d'absence, de fixité et d'inhumanité qui se dégage des images. Pour un critique du journal belge *Le Soir* : « *De l'anonymat de l'objectif photographique ne ressort que la rigidité, la froideur, l'asepsie. Les choses sont figées, comme un film arrêté sur une image.* »³²⁸ Au même moment, en Allemagne, les élèves de Bernd et Hilla Becher à l'académie de Düsseldorf appliquent ce même « anonymat de l'objectif » à la photographie de lieux communs, banals, en mimant la démarche archivale des Becher. Les intérieurs constituent justement un thème privilégié dans les premières œuvres de Candida Höfer et Thomas Ruff. Les *Interiors* de Thomas Ruff (1979-1983), exactement contemporains de ceux de François Hers, se concentrent plus sur des détails, leur cadrage est plus serré, et ils sont réalisés à la chambre – leur netteté et leur précision tranchent donc avec le léger flou qui découle de l'utilisation du Leica chez Hers. En tout, ils semblent faire allégeance de manière beaucoup plus directe à la Nouvelle Objectivité allemande, bien que, comme chez Hers, l'influence revendiquée soit celle de Walker Evans³²⁹.

Cependant, ces artistes étaient sans doute encore peu connus en France en 1981. En revanche, l'artiste et photographe Jean-Marc Bustamante avait réalisé dès la fin des années 1970 des photographies de paysage en couleur, tirés en grand format, qualifiés par lui-même de « tableaux photographiques ». Sophie Ristelhueber connaissait personnellement Bustamante, mais elle affirme n'avoir été aucunement influencé par son travail³³⁰, ce qui est sans doute également le cas pour Hers. Si donc l'on pourrait trouver certaines parentés entre *Intérieurs* et ce que Jean-François Chevrier définira, à la fin des années 1980, comme la

³²⁸ J.-C. Vantroyen, « Intérieurs-extérieurs : des maisons qui se taisent et des façades qui parlent », *Le Soir*, 18 février 1982.

³²⁹ « *The Interiors series records the context of a specific generation. It's the generation of my parents and therefore also the context in which I grew up. [...] When I took the pictures, I was strongly influenced by Walker Evans and the photographs commissioned in the thirties by the FSA (Farm Security Administration) to document the life of people in rural America during the Depression. The pictures were supposed to help improve their lives.* » Catherine Hürzeler, "Thomas Ruff : Subjective Propaganda", entretien avec Thomas Ruff, in Gloria Moure (dir.), *Architecture Without Shadow*, cat.expo. Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo / Barcelone, Centro de Cultura Contemporanea, Barcelone, Ediciones Poligrafa, 2000, pp.81-86.

³³⁰ « Nous avons été personnellement très proches, mais je ne pense pas qu'il m'ait influencée sur plan artistique. Je l'ai rencontré avant qu'il ne fasse ses premières séries photographiques de paysages, et moi-même j'étais seulement dans la maturation de ce que j'allais faire... » Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*, Dijon, Les presses du réel / Zurich, JRP Ringier, 2010, p.44.

« forme-tableau » photographique³³¹, il semble que chez Hers elle soit le fruit d'un développement autonome par rapport aux créations contemporaines en Allemagne et aux États-Unis, d'autant plus que celles-ci étaient issues du milieu de l'art contemporain alors que Hers et Ristelhueber continuent de se revendiquer plutôt du reportage et du documentaire.

Surtout, la réception d'*Intérieurs* est révélatrice du fait que la tradition documentaire, distincte du reportage, n'a pas encore fait l'objet en France d'une relecture similaire à ce que l'on constate aux États-Unis. En effet, bien qu'elle fut particulièrement remarquée, l'exposition « Intérieurs » a pu, semble-t-il, susciter également une certaine perplexité dans le milieu photographique français. Dans un article du *Monde* le 23 juin 1981³³², Robert Doisneau prend la défense de l'exposition, dans des termes qui révèlent bien la teneur du débat :

« Aujourd'hui encore, je crois que la vision frontale et l'éclairage dépouillé d'effets déconcerte nos spécialistes pétris de culture et de tant de raffinement, ce qui a pour effet de les rendre attentifs aux recherches situées aux frontières du décadent. [...] Ces images vous irritent secrètement parce qu'aux antipodes de votre subtilité il y a ce qu'il est convenu d'appeler le mauvais goût. »³³³

Contre une tendance que l'on pourrait qualifier de néo-pictorialiste qui chercherait à anoblir le médium par des effets ostensiblement artistiques, Doisneau se fait donc le défenseur du « style documentaire », en invoquant la figure tutélaire d'Atget³³⁴. Cette convergence de vues, entre Hers et Doisneau, se confirme lorsque celui-ci est invité à participer à la Mission photographique de la DATAR. Les photographies en couleur de la banlieue parisienne qu'il réalise alors tranchent avec la vision humaniste qu'il a lui-même contribué à élaborer, et contre laquelle Hers s'était opposé au temps de *Viva*. Si donc *Intérieurs* a pu exercer une influence même sur un photographe confirmé

³³¹ Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expériences (quelques indications) », in *Communications*, n°79, 2006, p. 70.

³³² Robert Doisneau, « "Intérieurs", de François Hers et Sophie Ristelhueber, la construction du bonheur », *Le Monde*, 23 juin 1981, p.3.

³³³ *Idem.*

³³⁴ « ... il me paraît bon de rappeler que les images d'Atget surnagent encore aujourd'hui alors que les compositions gréco-romaines fort prisées des critiques officiels et alourdies de leurs médailles d'or sont parties dans les profondeurs de l'oubli. » *Idem.*

comme Doisneau, c'est dans la mesure où s'y affirme la nécessité de plier son langage photographique à la modernité du sujet. La couleur et le souci de neutralité deviennent alors les garants d'une vision dépouillée de toute nostalgie, ancrée dans le présent – exigence qui se fait jour dans l'ensemble de la Mission photographique de la DATAR.

3 – La Mission photographique de la DATAR : repenser une culture du paysage.

L'enjeu n'est pas ici de retracer l'histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989), moment crucial pour l'intégration de la photographie dans une stratégie de valorisation institutionnelle en France. La Mission a fait l'objet de plusieurs études approfondies³³⁵ et ses enjeux sont régulièrement débattus dans la plupart des histoires générales de la photographie³³⁶ ; une fortune critique favorisée sans doute par la reconnaissance dont jouissent aujourd'hui une bonne partie des photographes impliqués³³⁷.

Notre objectif est donc plus restreint : apporter un nouvel éclairage sur cet épisode important de l'histoire de la photographie en France en s'appuyant sur le cas particulier de François Hers, directeur artistique de la Mission à partir de 1983, mais également photographe engagé dans plusieurs campagnes de prises de vue. L'initiateur du projet et co-directeur de la Mission, Bernard Latarjet, fait en effet appel à François Hers comme directeur artistique et technique, sur la base non seulement de base connaissance du métier et du monde de la photographie, mais également parce qu'est s'était déjà mise en place chez lui, en amont, une réflexion sur la valeur d'usage de la photographie artistique³³⁸.

³³⁵ Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, un laboratoire du paysage contemporain*. Paris, La documentation française, 2013. Jordi Ballesta, *Le projet photographique comme expérience et document géographiques*. Paris, EHESS, Thèse de doctorat en géographie, sous la direction Yannis Tsiomis, 2011. Raphaële Bertho, *Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, Paris, École Pratique des Hautes Études thèse de doctorat sous la direction de Frédéric Barbier, 2010. Vincent Guigueno, « La France vue du sol », *Études photographiques*, n°18, mai 2006, pp. 96-119. Christophe Mauberet, « La Mission photographique de la Datar, Représentation institutionnelle, politique et esthétique du paysage en France dans les années 1980 », Mémoire de maîtrise en histoire de l'art sous la direction de Michel Poivert, Université Paris 1, septembre 2000.

³³⁶ Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, op.cit., p.703 ; Michel Poivert, *La photographie contemporaine*. Paris, Gallimard, 2002 (réed. 2010), p.126 ; Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris, Ed. du Regard, 2004, p. 119-126.

³³⁷ Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard, Birsinger, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Despatin et Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaekens, Pierre de Fenoyl, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Franck Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannapel, François Hers, Joseph Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meyen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber et Holger Trülzsch.

³³⁸ C'est Bertrand Eveno, président de la Fondation nationale pour la photographie, qui présente François Hers à Bernard Latarjet. Ce dernier connaissait déjà son travail en tant que photographe, en particulier *Intérieurs* et *Récit*, qui vient alors tout juste d'être publié. (Source : Entretien téléphonique avec

On pourra constater alors tout ce qui relie la Mission à certains projets antérieurs de François Hers (« Familles en France », mais aussi *Intérieurs*) dans la mesure elle se présente comme une actualisation de l'idée de campagne photographique collective menée à bien par des photographes considérés comme artistes, mais aussi parce qu'elle se pense comme une alternative à l'image du paysage véhiculée par les médias et l'industrie touristique. S'appuyant sur une conscience aiguë de la crise des usages qui frappe les professionnels de la photographie, elle se présente comme un nouveau modèle de relation à la commande, qui puisse à la fois affirmer le statut d'artiste pour les photographes et repenser l'art sur la base de sa fonction sociale. Comme le remarque François Hers, la Mission de la DATAR se conçoit aussi comme une prise de position par rapport à la situation de la photographie contemporaine, dont elle espère renouveler les formes sur la base d'une prise de conscience historique :

« Je crois à ce programme parce qu'il possède une autre logique qui me semble incontournable, celle d'une histoire de la photographie contemporaine. Cette dernière a vécu dans les années soixante-dix une rupture. Elle participe maintenant à un mouvement de retour aux sources, elle refuse les anciens compromis qui ont perdu leur raison d'être. [...] La photographie a maintenant une conscience d'elle-même beaucoup plus complexe et plus dramatique qu'à ses débuts. »³³⁹

La Mission photographique de la DATAR se situe en effet à la convergence de deux problématiques : d'un côté la photographie contemporaine, tiraillée entre une remise en cause de l'économie du reportage et le retard de son entrée dans le marché de l'art ; de l'autre, le constat d'un défaut de représentation du paysage contemporain, confronté à des mutations sans précédents, suite à la désindustrialisation et aux années de reconstruction ayant suivi la guerre.

Tout en offrant donc aux photographes un nouveau champ d'action, distinct

Bernard Latarjet, 30 août 2014.) Il est donc probable que ce soient les réflexions dont Hers fait part dans *Récit* quant à l'avenir du reportage comme genre, et sur l'articulation entre projet documentaire et création artistique, qui aient pu susciter l'intérêt de l'administrateur de la DATAR.

³³⁹ Lettre de François Hers sans précision de destinataire (administration de la DATAR), 16 août 1983, Archives de la Mission photographique de la Datar, Centre de documentation du CGET, Paris. p.1.

à la fois de l'économie journalistique et du marché de l'art³⁴⁰, la Mission permet de formuler des enjeux esthétiques qui s'avèrent cruciaux pour le devenir de la photographie contemporaine : exigence documentaire, réhabilitation de la description³⁴¹, voire de la contemplation.

3.1. Renouveau du paysage.

Nous avons déjà évoqué plus haut l'importance pour François Hers du recours à la notion de « genre »³⁴² comme catégorie structurante de la création photographique. Le reportage se comprend pour lui non pas comme un champ d'activité, mais bien comme l'un des genres de l'art photographique, à côté duquel il identifie par exemple la nature morte, le nu et le paysage³⁴³. Hers et Latarjet partent donc d'une volonté de réhabiliter le genre du paysage dans la photographie contemporaine, disparu selon eux en France depuis les années 1920. Le reportage suppose, de plus, un mode opératoire bien distinct de l'esthétique de l'instantané qui caractérise le reportage. Il s'agit alors de repenser le principe de la « pose », une photographie du temps long, opposée à la quête de l'instant signifiant³⁴⁴. Alors que le paradigme de l'instant décisif se

³⁴⁰ « ...si la DATAR a besoin de créateurs pour développer sa propre recherche, les photographes ont besoin de telles commandes pour surmonter les limites que leur imposent simultanément l'évolution de l'art moderne, l'exiguïté du marché de l'art, une demande d'illustrations de plus en plus spécialisées. » François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », in François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographies : la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984-1985*. Paris, Hazan, 1985 [cat.expo. Paris, Palais de Tokyo, décembre 1985 – janvier 1986], p.29.

³⁴¹ Pour Dominique Baqué, c'est notamment l'opposition entre description et événement qui différencie la photographie « plasticienne » du reportage : « ... à la différence de ce qui se passe chez un photo-reporter, pour qui l'essentiel se joue sur le double terrain de l'événementiel et de l'actualité, l'événement comme tel ne trouve guère sens ni fonction dans la photographie plasticienne. L'important est ailleurs : dans la saisie parfaitement concertée d'un objet, d'une architecture ou d'un visage, dont la singularité actuelle demeure tout à fait secondaire. » Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. op.cit. p.151.

³⁴² cf. infra, « Le reportage est fini pour la photographie », p.72..

³⁴³ Hers prend soin cependant de préciser que ces catégories n'ont rien pour lui de limitatif : « Ce retour aux genres traditionnels favorise la valeur descriptive de la photographie, mais celle-ci n'interdit bien sûr ni l'invention ni le jeu, ni l'expression personnelle que le photographe peut introduire. » François Hers, « Pourquoi la photographie s'intéresse-t-elle à la DATAR ? », Bulletin de la Mission photographique de la DATAR, n°1, supplément de la revue *Photographies*, 1984, p.8.

³⁴⁴ « Si la DATAR adopte le parti d'une photographie posée – avec toutes les conséquences sur le choix du matériel et des formats – rompant avec la tradition de l'image sur le vif, de l'instant décisif, ce n'est pas par choix esthétique, c'est parce que le sujet l'impose. » François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », in François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographies : la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984-1985*. Paris, Hazan, 1985 [cat.expo. Paris, Palais de Tokyo, décembre 1985 – janvier 1986], p.31.

fonde sur l'idée de figer, en une image exemplaire, le cours des actions humaines, la pratique du paysage suppose une immersion au long terme dans son sujet, le retour d'une attitude contemplative, mais aussi la nécessité de composer son image en abandonnant le principe du « hasard objectif ». Aux Etats-Unis, à l'inverse, la photographie a largement contribué à perpétuer une culture du paysage, fondée notamment sur les entreprises documentaires (*surveys*) destinée à rendre compte des territoires nouvellement conquis. Tout se passe comme si la jeunesse même ce pays exigeait de fonder une identité culturelle sur des bases nouvelles. Le paysage américain est donc d'une certaine manière *toujours* contemporain, ce dont attesterait la permanence d'une tradition paysagère dans la photographie de tradition documentaire³⁴⁵. Pour Hers et Latarjet, le paysage français se vit, à l'inverse, sur le mode du drame, comme un conflit irrésolu entre les traces de l'histoire et les transformations actuelles : « *On retrouve dans les images, à des degrés divers, ce sentiment très européen que l'Histoire est un drame et qu'il faut à la fois toujours reconstruire et sauver notre mémoire.* »³⁴⁶

Du côté de la DATAR³⁴⁷, la notion de paysage renvoie précisément à la manière dont une culture représente son propre territoire. C'est en partant de cette conception que se justifie le fait de faire appel à des artistes, car l'enjeu n'est pas de fournir une simple documentaire archivée au service de l'administration, mais bien de refonder une culture du paysage. Celle-ci aurait été fortement ébranlée par les évolutions frappant le territoire métropolitain à l'issue des Trente Glorieuses :

« Le début des années 80 coïncidait en effet avec l'inflexion de quelques grands mouvements d'après-guerre qui avaient bouleversé les paysages : croissance démographique, exode rural et urbanisation du pays ; modernisation de l'agriculture ; développement de l'industrie, des services et des loisirs. Dans le même temps, ce que l'on a appelé la "crise" marquait l'espace des premiers signes d'autres changements : déclin des industries lourdes ; naissances d'activités et de technologies nouvelles. »³⁴⁸

³⁴⁵ François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », *op.cit.*, p.36.

³⁴⁶ *Idem.*

³⁴⁷ Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale.

³⁴⁸ François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », in François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographiques : 1984-1988. Mission photographique de la DATAR*. Paris, Hazan / DATAR / Crédit foncier de France, 1989, p.13.

C'est donc en partant du constat d'un défaut de représentation de ces transformations radicales du paysage métropolitain que François Hers et Bernard Latarjet conçoivent le projet de la Mission photographique. Les photographes auxquelles ils vont faire appel doivent manifester un intérêt pour le thème au sein de leur pratique, mais aussi proposer un projet qui s'appuie une problématique contemporaine.

Comme dans les autres projets menés par François Hers, la Mission photographique de la DATAR se fonde sur l'idée que l'artiste adapte son langage visuel à une évolution contemporaine. L'art doit se faire aussi contemporain que la société, dont il propose une représentation, une mise en forme. Dans ce cas précis, cette conviction conditionne un refus du pittoresque et des formes convenues qui alimentent l'imaginaire touristique du paysage. Se joue alors un rapport dialectique entre la photographie, moyen de représentation contemporain, et les anciennes formes de représentation comme la peinture. Pour Jean-François Chevrier, la photographie documentaire se fonde donc sur une mise en perspective critique de l'histoire des modes de représentation :

« Une visée descriptive reste la condition nécessaire d'un travail documentaire spécifique, qui sache faire le partage entre le pittoresque (les effets picturaux) et le travail d'information. J'emploie à dessein le terme vieilli de « pittoresque » pour indiquer une permanence sous-jacente de la culture du XIXe siècle, particulièrement sensible dans l'esthétique du paysage. Un artiste documentariste ne peut ignorer cette permanence, sauf à répéter, sans distance critique, des « trucs » et des ornements de composition ; il ne peut faire l'économie d'une réflexion critique sur les formes historiques d'une tradition picturale dont il atteste, qu'il le veuille ou non, l'actualité. »³⁴⁹

Effectivement l'un des succès de la Mission photographique de la DATAR tient à la manière dont elle cherche à éviter l'écueil du pittoresque et de la nostalgie, selon une exigence constamment réaffirmée par François Hers³⁵⁰. Il est remarquable à ce titre que les responsables de la Mission s'appuient sur une relecture de l'histoire du médium photographique, justement pour éviter une

³⁴⁹ Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expériences (quelques indications) », *op.cit.*, p.67.

³⁵⁰ « Comment éviter la tentation de la nostalgie ou celle de la dérision, le piège de la carte postale ou celui d'un formalisme du détail ? » François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », in François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographiques : la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984-1985*. Paris, Hazan, 1985 [cat.expo. Paris, Palais de Tokyo, décembre 1985 – janvier 1986], p.28.

inféodation trop forte aux modes de représentation anciens exemplifiées par la peinture. C'est ainsi que l'on pourra comprendre leur souhait d'exhumer une tradition documentaire française, dont le modèle sera notamment la « Mission héliographique » de 1851.

3.2. Légitimation artistique et tradition documentaire.

Le deuxième point sur lequel la Mission photographique de la DATAR témoigne des préoccupations de François Hers tient à l'articulation entre pratique artistique et professionnelle de la photographie, ainsi qu'à la dialectique complexe entre art et document. En effet, si la Mission de la DATAR ne constitue pas la première campagne photographique commanditée par les pouvoirs publics, elle est sans doute la première à considérer pleinement les photographes comme des artistes. Elle inaugure en cela un modèle de commande publique qui introduit entre le commanditaire et l'artiste une relation qui instaure un véritable partage des responsabilités :

« Le professionnel, quel que soit son talent, ne définit pas lui-même les enjeux artistiques ou culturels de son action, pas plus qu'il n'en maîtrise les formes de présentation. Il est déchargé de ces responsabilités par le commanditaire. Son travail est destiné à l'illustration de propos qui ne sont pas les siens. À l'inverse du plasticien, il ne doit pas poursuivre sa tâche jusqu'à la création d'un objet qui soit sa propre finalité. Nous n'avons pas plus besoin de belles images que de photothèques. »³⁵¹

Le travail théorique, technique et juridique mené par les directeurs de la Mission pour conférer à l'artiste photographe une reconnaissance et un statut, leur a permis « *d'établir une relation avec les photographes qui soit ce qu'elle devait être* : une recherche et non une transaction. »³⁵² Cette identification du projet photographique comme un projet de recherche rejoint les déclarations d'intentions formulées par Hers déjà plusieurs années plus tôt, à l'occasion de

³⁵¹ François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », in François Hers, Bernard Latarjet et al., *Paysages photographies : 1984-1988. Mission photographique de la DATAR*. Paris, Hazan / DATAR / Crédit foncier de France, 1989, p.17.

³⁵² *Idem.*

la publication de « Familles en France »³⁵³, mais aussi la méthodologie d'enquête qu'il met en œuvre par exemple pour *Intérieurs*.

La légitimation artistique de la photographie au sein de la DATAR se fonde donc non pas sur des critères formels, mais sur des modes opératoires. En témoigne, d'ailleurs, la grande diversité d'orientations artistiques parmi les photographes engagés dans la Mission. L'ambition artistique du projet se fonde alors sur une redécouverte de la tradition documentaire, articulant « logique de l'inventaire » et création personnelle :

« Sans revenir à une pure expression d'eux-mêmes dans l'image, sans chercher à recréer une innocence, ils veulent dire et montrer quelque chose et retrouvent ainsi la logique de l'inventaire, très conceptuelle et éprouvée depuis le XIXe siècle par toute une tradition. C'est leur manière, et la nôtre, de définir un « sujet », c'est-à-dire une matière fondée sur une demande, une réponse personnelle à cette demande et sur les moyens nécessaires à sa réalisation. »³⁵⁴

Ainsi, c'est la capacité du photographe à déterminer lui-même son projet et ses enjeux qui conditionne, pour Hers, son statut d'artiste. On peut mesurer aujourd'hui la modernité de cette idée. Elle se fonde cependant à l'époque sur la relecture de certains précédents historiques, en particulier la photographie d'architecture du XIXe siècle. La Mission de la DATAR se formalise en effet au moment où l'histoire de la photographie connaît un véritable essor en France, stimulé par la création de nouvelles collections publiques. Ainsi, la collection de photographies du Musée d'Orsay se constitue dès 1983, à partir du rassemblement de fonds existants et de nouvelles acquisitions. La revue *Photographies*, dirigée par Jean-François Chevrier, accompagne la constitution et la mise en valeur de ces collections en proposant des études historiques. C'est par le biais de cette revue que la Mission de la DATAR diffuse des premiers résultats, à travers deux suppléments publiés en 1984. Jean-François Chevrier – très proche de François Hers comme nous l'avons vu – publie ainsi plusieurs textes qui constituent une légitimation du projet de la DATAR sur la

³⁵³ « Notre propos consiste à aller au-delà de l'image fabriquée que veut imposer, à l'aide de notre art, l'idéologie d'un système économique et politique. Nous refusons ici ce rôle de fabricant de preuves, notre démarche est celle de la recherche. » *Reporter Objectif*, "Spécial Viva", n°17, novembre 1973, p. 65.

³⁵⁴ François Hers, « Pourquoi la photographie s'intéresse-t-elle à la DATAR ? », Bulletin de la Mission photographique de la DATAR, n°1, supplément de la revue *Photographies*, 1984, p.8.

base de précédents historiques³⁵⁵.

Cette légitimation vise d'abord le modèle de la Mission lui-même, pensé comme un mode de collaboration entre un organisme public et des photographes considérés comme artiste, mais aussi la réhabilitation d'une attitude descriptive au sein de la création artistique contemporaine. Pour Jean-François Chevrier, la photographie du XIXe siècle fournit un antécédent historique permettant de penser une articulation entre art et document, problématique qui ressurgit dans le cadre de la crise du photojournalisme :

« On dit généralement que la photographie est surtout un art documentaire, un moyen d'information, mais le reportage, qui semble particulièrement bien adapté à cette définition, traverse aujourd'hui une crise ; de nombreux auteurs, sans doute les plus conscients, s'en sont détournés, et il semble qu'une rupture irréductible se soit établie entre la création et la description documentaire. Nous allons bien voir ce qu'il en est et si douze ou treize photographes engagés dans une œuvre personnelle sont capables, par leur action commune dans le cadre de la Mission, d'abattre cette cloison. Nous allons bien voir s'il est encore possible en 1984 de parler simultanément d'art et de document. »³⁵⁶

Dans le cas de François Hers, l'intérêt qu'il manifeste pour la photographie d'architecture du XIXe siècle – celle par exemple de Charles Marville, Edouard Baldus ou Eugène Atget - le conduit à expérimenter le genre de la vue topographique, selon une stricte rigueur documentaire, en ayant recours à une chambre de grand format.

Si effectivement, comme le souligne Michel Poivert³⁵⁷, l'aspect documentaire peut être vécu comme contradictoire par rapport à l'ambition de faire œuvre par la photographie (d'où la démarche de légitimation historique qui consiste à rappeler la fonction documentaire des vues topographiques en peinture), il faut

³⁵⁵ Le rôle joué par Jean-François Chevrier dans la Mission photographique de la DATAR n'est pas toujours clairement identifié, dans la mesure où il ne dispose pas d'un statut déterminé au sein de la Mission. En tant que proche de François Hers, il a pu aider à la formulation de ses enjeux esthétiques, en particulier en ce qui concerne l'articulation entre art et documentaire. Il a pu également jouer un rôle dans le choix de certains photographes

³⁵⁶ Jean-François Chevrier, « Éditorial », « La Mission photographique de la DATAR », bulletin n°1, supplément à la revue *Photographies*, 1984, p.1.

³⁵⁷ « ... avec la légitimation institutionnelle, on est à mille lieues de célébrer dans la photographie un contre-modèle utile à l'élargissement des frontières artistiques. On cherche au contraire dans l'histoire de l'art les éléments constitutifs d'un modèle qui vise moins à faire de la notion documentaire un atout qu'une nécessité apparemment contradictoire avec la reconnaissance de la photographie comme œuvre. Sur le plan esthétique, il s'agit bien d'un obstacle à surmonter, en réduisant la question de l'information par l'image à la question formelle de la description. [...] il s'agit de fondre la contradiction apparente entre art et documentation iconographique dans une esthétique de la description, que le tableau de paysage classique semble résoudre. Il s'agit de cela, et beaucoup moins de maintenir cette contradiction sur un mode dialectique ». Michel Poivert, *La photographie contemporaine*. Paris, Gallimard, 2002 (réed. 2010), p.126.

en même temps insister à nouveau sur l'idée de *projet* pour comprendre la manière dont s'articule création et exigence documentaire. C'est la rigueur du projet, déterminé en amont par le photographe lui-même, qui lui permet selon Hers de surpasser cette contradiction : « *Par projet nous entendions non seulement une idée de traduction plastique d'un thème proposé, mais surtout l'expression d'une expérience personnelle du paysage, d'un point de vue et d'un propos.* »³⁵⁸ Cette définition, récusant tout formalisme, identifie l'œuvre photographique à une recherche d'ordre intellectuelle tout autant que visuelle.

Effectivement, dans le cadre de la DATAR, la notion de documentaire n'est jamais revendiquée pour ses qualités esthétiques propres³⁵⁹, il n'y est pas directement question de *style documentaire* dans la mesure où les photographes engagés adoptent, de fait, des styles très différents. La revendication d'un certain *réalisme* est plus manifeste dans les textes des deux directeurs de la Mission : « *Opposés à toute une tendance contemporaine de la photographie, ils ont voulu cette confrontation sans détour avec la réalité la plus triviale et la plus fuyante.* »³⁶⁰ La Mission de la DATAR s'oppose alors, d'un côté, à une photographie dite « fabriquée » promue par certaines institutions artistiques dans les années 1980³⁶¹ et fondée sur une valorisation de l'imaginaire et du fantasme subjectif ; d'un autre côté, elle récuse le formalisme de la « photographie créative »³⁶² qui s'identifie souvent à une certaine abstraction et à un repli sur les « qualités propres » du médium (les nuances de

³⁵⁸ François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », *op.cit.*, p.35.

³⁵⁹ Hers cependant, n'hésite à prendre fermement position en faveur du documentaire contre les différentes formes de photographie « plasticienne » : « Le cinéma documentaire intéresse peu, mais la photographie documentaire intéresse tout le monde, beaucoup plus que la photographie "artistique" ou "mise en scène". » François Hers, « Le cinéma et la photographie n'ont rien à voir avec l'audiovisuel », Interview par Dominique Païni, *Art Press*, n°105, juillet-août 1986, p.19.

³⁶⁰ François Hers, Bernard Latarjet, « L'expérience du paysage », *op.cit.*, p.43.

³⁶¹ En particulier le Musée national d'art moderne par le biais du conservateur Alain Sayag. « Ce qui unifie ces différentes pratiques, c'est avant tout un rejet radical du réalisme photographique des années soixante, mais c'est aussi un commun détournement des moyens de la photographie. » Alain Sayag, *Images fabriquées*, Paris, Centre Pompidou, 1984 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 10 février – 13 mars 1984.], p.2.

³⁶² Théorisée et défendue par Jean-Claude Lemagny, conservateur pour la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de France. cf. Jean-Claude Lemagny, *La Photographie créative : les collections de la Bibliothèque nationale : 15 ans d'enrichissement*. cat. expo. Paris, Pavillon des Arts / Contrejour, 1984. Pour une analyse critique de cette notion, voir Jean-François Chevrier « Photographie créative et exigence documentaire » (entretien avec Philippe Arbaïzar) in Philippe Arbaïzar (dir.), *Nouvelles de la photographie : bonjour monsieur Lemagny*. Paris, Comité national de la gravure française, 1996, p.39-51.

gris, l'ombre et la lumière).

Cependant, la revendication du statut d'art pour la photographie n'en est pas moins au cœur des enjeux de la Mission. Nous avons vu qu'elle instaurait une claire distinction entre photographe professionnel et photographe-artiste, mais pour Hers il s'agit aussi de penser la notion d'*œuvre* photographique. En réponse à la « mort » du reportage, qui lui-même consacrait quelque sorte la perte de l'aura pour l'image photographique, qui n'existait alors que sous le mode de la reproduction photomécanique, Hers réintroduit volontairement la notion d'unicité et d'œuvre achevée. On peut le constater dans le souci qu'il apporte aux questions de conservation des tirages³⁶³, mais aussi dans la manière de penser l'exposition. L'exposition de 1985 au Palais de Toyko³⁶⁴, destinée à présenter les travaux en cours de la Mission photographique, présente donc à la fois des tirages de moyen format, parfois exposés sur des vitrines, et des très grands formats évoquant les dimensions d'un tableau³⁶⁵. . La légitimation artistique passe donc pour Hers par une réflexion sur la nature même des tirages réalisés (tirage d'étude, tirage d'exposition), il insiste pour que les photographes impliqués que produisent pas uniquement des épreuves documentaires mais bien des œuvres achevées. C'est ainsi qu'il faut comprendre le recours au vocabulaire pictural de l'étude et du *tableau*. Le sujet même de la Mission, le paysage, convoque tout une terminologie de l'étude et des étapes de création (peinture sur le motif, étude).

Les images réalisées par Hers lui-même témoignent du souci de réintroduire de l'unicité et de penser l'image photographique comme œuvre achevée. Il tire ses images en très grand format (jusqu'à 190 x 230 cm pour « L'espace de ma

³⁶³ La dernière partie de l'ouvrage publié 1985 comprend notamment tout un cahier des charges techniques, formulé par Hers, dans un souci de préservation optimale des tirages. Cette démarche quasiment archivistique perpétue l'une des grandes questions au cœur du documentaire historique (en particulier dans les années 1920-1930), l'idée de produire des documents pour le futur. Le destinataire d'une enquête documentaire ce ne sont pas seulement les contemporaines directement concernés, mais aussi les générations futures. François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographies : la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984-1985*. Paris, Hazan, 1985 [cat.expo. Paris, Palais de Tokyo, décembre 1985 – janvier 1986]. Olivier Lugon, *Le Style documentaire, op.cit.*

³⁶⁴ « Paysages-Photographies. La Mission photographique de la DATAR, travaux en cours », Palais de Tokyo, Paris, du 1er décembre 1985 au 27 janvier 1986.

³⁶⁵ Vues d'exposition conservées aux archives de la Mission photographique de la DATAR, Centre de documentation du CGET, Paris.

chambre en 1989) et choisit de les exposer encadrées³⁶⁶.

3.3. Le vide et le plein : photographies de François Hers pour la Mission photographique de la DATAR

Outre son rôle comme directeur artistique et technique de la Mission photographique de la DATAR, François Hers s'engage également comme photographe, à titre personnel, dans la réalisation de plusieurs campagnes photographiques. La première, réalisée en 1984-1985, prend pour objet le paysage parisien, tandis que la seconde, en 1988-1989 s'attache à des paysages naturels. Dans les deux cas, Hers y accentue le potentiel abstrait de ses photographies, en pratiquant une véritable épure.

La première campagne s'inscrit dans le prolongement de sa série réalisée en 1982 pour Libération, « Paris – Une photo par jour », à cette différence près que Hers y abandonne complètement les codes formels du reportage. Il parcourt la ville à l'aide d'une voiture tout-terrain sans toit ni portes et choisit d'utiliser une chambre photographique, abandonnant ainsi le Leica qu'il avait toujours privilégié jusqu'alors. De ce parti pris technique découle une esthétique qui renoue effectivement avec la tradition documentaire de la vue topographique, influencée par la photographie du XIXe siècle. L'essentiel se joue alors dans la saisie concertée des perspectives et des volumes, privilégiant le plus souvent cadrage frontal, éclairage homogène et netteté sur tous les plans de l'image [fig. 63-64]. Plutôt que des détails ou des « scènes », c'est du tissu urbain dans sa globalité qu'il cherche à rendre compte, en particulier les perspectives dessinées par les percées haussmaniennes du XIXe siècle. S'y dessine alors l'image d'un Paris néo-classique et rationaliste, témoignage d'une des premières grandes opérations d'aménagement du territoire. Alors que l'essentiel de son travail se caractérise par une très forte densité – le désir de s'approcher toujours au plus près du sujet n'offrant que très peu de place au vide dans l'image – ici Hers semble faire preuve d'une forme de distanciation,

³⁶⁶ Nous avons pu voir précédemment (*infra*, p. 75-78) que François Hers privilégiait plutôt le tirage tout simplement épinglé au mur ou bien la « fresque » photographique.

que le conduit à cadrer très large et à organiser son image en fonction des vides et des pleins.

Dans la seconde campagne qu'il réalise à la fin des années 1980, divisée en deux séries, « Tableaux de la nature » et « L'espace de ma chambre », le souci d'épure se fait encore plus évident. Confronté à la difficulté de trouver une manière de rendre compte du paysage naturel, le parti pris qu'il adopte est radical : d'un côté des paysages de la dévastation, de l'autre une sorte de disparition du paysage dans les espaces du vide.

La première série est constituée d'images réalisées dans une forêt ravagée par une tempête. L'organisation aléatoire des branchages y dessine des combinaisons de motifs de motifs abstraits, cadrés en vue plongeante. La disparition de l'horizon transforme ces vues en véritable composition *all-over*, comme une réminiscence de Jackson Pollock [fig.71]³⁶⁷.

Dans la seconde série qu'il réalise en 1989, la référence à la peinture n'est pas moins marquée chez Hers, mais cette fois-ci l'épure est encore plus marquée et pourrait tout aussi bien évoquer de l'abstraction *color-field* [fig.72-73]. L'abstraction chez Hers ne se résume pas cependant à une question formelle ou à un manœuvre stylistique, dans la mesure où, selon lui, elle est d'abord le témoignage d'une relation au monde : « La transposition photographique n'est pas abstraite, mais elle peut cependant être créée à partir d'une relation devenue abstraite, d'une relation qui fasse vœu de simplicité et de transparence.³⁶⁸ » Ces images, réalisées dans des exploitations agricoles en Champagne et sur les bords de mer, résonnent alors comme un adieu à la photographie, une manière de conclure son parcours. Ce sont effectivement les dernières images publiées par Hers, qui cesse de pratiquer la photographie peu après.

³⁶⁷ Cette série pourrait aussi être rapprochée des images de la nature réalisées par des photographes américains comme Lee Friedlander ou Robert Adams, dans leur manière de souligner la fragilité et la poésie informelle des configurations végétales. Le photographe belge Gilbert Fastenaekens, engagé lui aussi par la DATAR, réalise également à partir de la fin des années 1980 une série très proche, intitulée « Noces ».

³⁶⁸ *Paysages photographiques : 1984-1988. Mission photographique de la DATAR*. Paris, Hazan / DATAR / Crédit foncier de France, 1989, p.641.

La Mission photographique de la DATAR s'achève en 1989, donnant lieu à une deuxième bilan, mais sans l'exposition-bilan qu'aurait souhaité Hers. Peut-être plus encore que les enjeux esthétiques que nous avons relevés, quant au devenir de la photographie contemporaine, c'est du point de vue d'une réflexion sur la commande publique qu'elle prend place, rétrospectivement, dans le parcours de François Hers. En effet, n'émanant pas d'une administration culturelle, ni du ministère de la Culture, la DATAR fait figure de « nouveau commanditaire » dans la mesure où elle montre qu'un acteur social peut avoir besoin de l'art à un moment donné pour donner forme à ses préoccupations, sans que ce besoin d'art ne prenne la forme d'une subvention ou d'une aide à la création. Dans un contexte où le reportage n'offre plus d'espace créatif et où le marché de l'art n'intègre pas la photographie dans toute sa diversité, la Mission de la DATAR fait figure d'alternative idéale. Elle suggère à François Hers le modèle d'une nouvelle économie politique de l'art, fondée non plus sur une économie de l'offre, mais sur une économie de la demande. C'est à la suite de cette expérience, en 1989-1990, que François Hers formalise le Protocole des Nouveaux commanditaires, qui conceptualise ces questions et propose une méthodologie pour sa mise en œuvre concrète.

Conclusion

Au terme de ce parcours, est-il possible d'apporter une réponse aux paradoxes que nous avons identifiés au départ dans l'œuvre de François Hers ? Nous avons en effet souligné la complexité de sa posture d'artiste, venu de la performance pour se tourner vers le photoreportage, avant de s'illustrer comme théoricien d'un nouveau modèle de commande artistique. Nous avons aussi noté une opposition entre un souci de se dégager des impératifs fonctionnels du reportage pour affirmer sa propre subjectivité, et une manière de s'effacer comme auteur pour faire œuvre par le collectif. Si, François Hers se définit volontiers comme un artiste conceptuel, dont l'œuvre consisterait à concevoir des protocoles d'actions, il a adopté au cours de sa carrière, comme nous l'avons vu, des positions très différentes.

En 1989, Jean-Claude Lemagny prophétisait :

« L'avenir montrera certainement que cette photographie de photographes, très liée à leur vie intérieure et à l'intimité de leur quotidien, était en fait très proche de démarches d'artistes venus des milieux de l'art traditionnel et utilisant la photographie comme un moyen pour une démarche conceptuelle. Mais, aujourd'hui, leurs différences restent encore pour nous plus frappantes que leurs ressemblances. Dans les années soixante-dix, deux formes de photographie créative cheminèrent parallèlement, s'ignorant presque l'une l'autre³⁶⁹. »

Même si Lemagny n'évoque pas ici le devenir spécifique du photoreportage, il établit le constat d'un fossé entre « photographie d'artistes » et « photographie de photographes » que François Hers a sans doute contribué à dépasser. Si la revendication du statut d'artiste chez Hers a pu en effet s'appuyer sur une forme d'institutionnalisation du reportage d'auteur, il s'en est ensuite dégagé pour refonder la valeur de l'œuvre photographique sur des bases conceptuelles, à

³⁶⁹ Jean Claude Lemagny, (sans titre), *Les Cahiers de la Photographie*, n°24, « 20 ans de photographie créative en France », 1989, p.145-146.

partir de la notion de *projet*. La force de François Hers est en définitive d'avoir contribué à établir la place de la photographie dans l'art contemporain non pas en se fondant sur un formalisme hérité de l'après-guerre, ni en jouant de l'hybridation post-moderne des médiums, mais bien en plaçant l'enquête au centre de sa démarche. Cette pratique de l'enquête trouve son origine dans le concept de reportage, mais elle est conçue par Hers comme un démarche pleinement artistique : le photographe selon lui a la responsabilité de formuler son sujet, et d'établir le protocole de création adéquat le traiter. Rien n'est plus opposé à une conception du photographe « chasseur d'images », conception bien ancrée dans la tradition française issue de l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson et de la photographie humaniste. Surtout, cette conceptualisation de l'œuvre sur le mode du protocole n'est jamais recherchée comme une fin en soi³⁷⁰. Elle se fonde sur la conviction qu'il est nécessaire de restituer à l'art sa fonction sociale, remise en question par l'aventure expérimentale des avant-gardes. Il récuse ainsi, en même temps, le pur formalisme et l'approche externaliste qui consisterait à penser que les distinctions au sein des catégories photographiques ne seraient l'effet que de stratégies de légitimation institutionnelle.

De plus, son parcours révèle un souci constant de trouver une forme artistique qui soit, autant que possible, contemporaine de la société dans laquelle elle s'inscrit. Il témoigne en cela d'une conscience aigüe de la situation historique de l'art, le conduisant à repenser en permanence ses conditions de production actuelle. En un sens, c'est la part *matérialiste* du projet intellectuel de Hers. C'est sans doute aussi à cette lumière qu'il faut comprendre son souhait de formaliser la création par le biais de protocoles et d'instructions : un trait qui caractérise autant le reportage collectif « Familles en France », la série *Intérieurs*, la Mission photographique de la DATAR ou le Protocole des Nouveaux commanditaires. D'une certaine manière, François Hers s'inscrit toujours pleinement au cœur du système, tout en remettant en cause ses fondements, comme si sa perpétuelle insatisfaction par rapport au rôle qui actuellement attribué à l'artiste dans la société le forçait à chercher des alternatives.

³⁷⁰ A la différence ce que l'on constate dans une partie de l'art conceptuel historique.

Sa réflexion sur la photographie s'appuie en effet sur le constat d'une perte de ses fonctions, dans la mesure où d'autres médias comme le cinéma ou la télévision parviennent mieux à mettre en forme l'information. Partant de ce constat, il va rechercher d'abord une solution dans la poétique subjectiviste du reportage existentiel (*Récit*). Puis, en s'appuyant une relecture de l'histoire du médium et une redécouverte de sa tradition documentaire, il contribue dans les années 1980 à situer la photographie comme une alternative *réaliste* au repli subjectif de l'ère postmoderne (*Intérieurs*, la DATAR).

Hers, en effet, ne peut se résoudre à ne voir dans l'art contemporain qu'une marchandise en libre circulation. En tant que véhicule des représentations sociales, l'art est affaire de bien commun. C'est peut-être la part *idéaliste* de son projet. Cet idéalisme tient pour partie à sa formation intellectuelle, qui comme nous l'avons vu se nourrit parfois de souvenirs expressionnistes (dans sa référence à la peinture abstraite par exemple), mais il est contrebalancé par le souci très concret d'ancrer l'art dans une économie de la demande et de lui conférer une valeur d'usage³⁷¹. Fort de son expérience professionnelle dans différents champs de la photographie dite appliquée, il affirme que l'art ne peut plus fonctionner en système autonome : il s'agit alors de se situer non seulement par rapport à l'évolution interne de l'art, mais par rapport à la situation globale de la société. Mais trouver une forme artistique qui soit aussi contemporaine que la société elle-même ne signifie pas que l'art doive simplement se fondre dans la culture ou en emprunter les formes. Il ne s'agit pas pour lui de nier la spécificité de l'art selon une démarche *pop*. Au contraire, il réaffirme cette spécificité en redistribuant le partage des responsabilités : à l'artiste, alors, d'inventer des formes adaptés à la demande sociale qui les suscite.

Toutes ces préoccupations se formalisent finalement dans le Protocole des Nouveaux commanditaires, formulé pour la première fois en 1990. Celui-ci offre la possibilité à tout citoyen de susciter la création d'une œuvre en passant commande à un artiste. Le nouveau schéma actantiel de la participation qu'il propose se base sur une tripartition : le citoyen commanditaire, le médiateur,

³⁷¹ François Hers, Bernard Latarjet, « Rendre à l'art sa fonction », *Le Débat*, n°60, mars 1990, pp. 267-269.

l'artiste. Le rôle du médiateur est alors de trouver l'artiste le plus approprié pour mettre en forme la « demande d'art » exprimée le commanditaire, ainsi que de coordonner et de mener à bien le projet. Le Protocole se veut une réponse à l'impasse que constitue pour Hers l'économie de l'offre en art. La valeur d'une œuvre ne peut être, pour lui, uniquement spéculative. Elle doit résulter aussi du contexte social qui la fait naître et de la demande qui la suscite. L'artiste n'est alors plus le héros d'une aventure solitaire, il peut participer d'un projet collectif : la construction d'un « art de la démocratie ».

Bibliographie

Publications personnelles

François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 1981].

François Hers, Jean-François Chevrier, Roman Cieslewicz, *Récit*. Paris, Herscher / Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1983 [trad. anglais : *A Tale*. Londres, Thames & Hudson, 1983.]

François Hers, *Le protocole*. Dijon, Les Presses du réel, 2002.

François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*. Dijon, Les Presses du réel, 2011.

Publications collectives

Familles en France. Paris, Viva, 1973.

Jean Dieuzaide (dir.), *Le groupe Viva*. Toulouse, Galerie du Château d'eau, 1976 [cat.expo. Toulouse, Galerie municipale du Château d'eau, 7 avril – 30 avril 1976].

Photographie actuelle en France. Paris, Contrejour, 1976 [supplément au magazine *Contrejour*, décembre 1976]

Pierre de Fenoyl (dir.), *Photo-journalisme*. Lyon, Fondation nationale de la photographie, 1977 [cat.expo., Paris, Musée Galleria, 4 novembre - 5 décembre 1977].

Jean-Pierre Faye (dir.), *Portugal 1974-1975 : Regards sur une tentative de pouvoir populaire*. Paris, Hier & demain, 1979.

Bernard Chardere (dir.), *Jeune photographie : 45 bourses, achats, commandes 1976-1980*. Lyon, Fondation Nationale de la Photographie, 1980 [cat.expo. Lyon, Château Lumière, 11 mars – 30 avril 1980].

11e Biennale de Paris : manifestation internationale des jeunes artistes. Paris, La Biennale, 1980 [cat.expo. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre Georges Pompidou, 20 septembre-2 novembre 1980].

Jean-Paul Pigeat (dir.), *Comment va la presse ?*. Paris, Centre Pompidou, 1982 [cat.expo. Paris, CCI / Centre Pompidou, 24 février – 26 avril 1982].

Photographie France aujourd'hui. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982 [cat.expo. Paris, ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 1982 – 16 janvier 1983] .

Pierre Colman, Geert Bekaert *et al.*, *Architecture pour architecture: Hôtel Torrentius : Lambert Lombard 1565 / Charles Vandenhove 1981.* Bruxelles, Ministère de la Communauté Française, 1982.

François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographies : la Mission photographique de la DATAR : travaux en cours 1984-1985.* Paris, Hazan, 1985 [cat.expo. Paris, Palais de Tokyo, décembre 1985 – janvier 1986].

Fünf mal fünf : Aspekte der zeitgenössischen französischen Fotografie. Arles, Ecole Nationale de la Photographie, 1985.

Alain Sayag (dir.), *Atelier Polaroid.* Paris, Centre Pompidou, 1985 [cat.expo. Paris, Centre Pompidou, 30 mai – 19 août 1985].

Michel Delebarre (dir.), *FRAC Nord - Pas de Calais : Acquisitions 1983 – 1984 – 1985.* Lille, FRAC Nord – Pas de Calais, 1985.

Jan Hoet (dir.), *Chambre d'amis.* Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 1986 [cat.expo. Gand, Museum van Hedendaagse Kunst, 21 juin – 21 septembre 1986].

François Hers, Bernard Latarjet *et al.*, *Paysages photographies : 1984-1988. Mission photographique de la DATAR.* Paris, Hazan / DATAR / Crédit foncier de France, 1989.

Marges de la photo. Paris, Association Française d'Action Artistique, 1989.

Mai de la Photo 1995 : Esthétiques de l'ordinaire. Reims, Mai de la Photo, 1995.

Geert Bekaert, Bart Verschaffel *et al.*, *Charles Vandenhove : art et architecture.* Tournai, la Renaissance du Livre, 1998.

François Chaslin, *Charles Vandenhove – François Hers,* Maastricht, Bonnefantenmuseum / Paris, Le Moniteur, 2007 [cat.expo. Maastricht, Musée Bonnefanten, 2007].

Articles de presse

Alain Garnier, « Sept photographes pour une agence », *Le Nouveau Photocinéma*, juin 1972, p.42.

Hervé Tardy, « Viva, une nouvelle école photographique », *Reporter Objectif Spécial Viva*, n°17, novembre 1973, pp.31-32.

François Hers, « Flic 24 heures sur 24 », *Paris Match*, 5 juillet 1975, p.26-29.

Paris Match, n°1369, 23 août 1975 (couverture). Photographie : François Hers.

« Portugal : The Anti-Communists Strike Back », *Time*, 25 août 1975, p.26-28 [photographies : François Hers].

André Pozner, « Les gardiens de quelle paix ? » (reportage : François Hers), *Zoom*, n°32, septembre-octobre 1975, pp.26-34.

« Portugal : comment l'ont vu les jeunes reporters français », *Photo*, n°99, décembre 1975, p.26.

François Hers, "Reportage n°9 avec Evelyne Feingold", *Education 2000*, n°17, automne 1980, p.32-35.

"Intérieurs : au centre Pompidou, une série de photos prises dans des HLM belges", *H, Revue de l'Habitat Social*, n°62, avril 1981.

Michel Nuridsany, « Hers : l'espace du rêve », *Le Figaro*, 22 avril 1981.

Robert Doisneau, « Intérieurs de François et Sophie Ristelhueber, la construction du bonheur », *Le Monde*, 23 juin 1981.

Roger Le Taillanter et François Hers, « 36 quai des Orfèvres », *Paris Match*, n°1689, 16 octobre 1981, p.30-39.

François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°153, 10 novembre 1981, pp. 11-13.

François Hers, « La tête dans la mort », *Libération*, n°154, 11 novembre 1981, pp. 12-13.

Arduino Cantafora, « Sweet Smelling Roses », *Domus*, n°625, février 1982, pp. 36-38 [photographies : François Hers, Chauncey Hare].

J.-C. Vantroyen, « Intérieurs-extérieurs : des maisons qui se taisent et des façades qui parlent », *Le Soir*, 18 février 1982.

François Hers, « Paris/Une Photo par jour », *Libération*, n°367-401, du 23 juillet au 1er septembre 1982.

Jean-Jacques Naudet, « P.J : Images sauvées de la poubelle », *Photo*, n°173, février 1982, p.76-87.

François Hers, « Avec ceux de la P.J », *Photo*, n°173, février 1982.

Philippe Roussin, « Les intérieurs de la photographie », *Critique*, n°418, mars 1982, p.268-270.

François Hers, « Paris Porno », *Photo*, n°180, septembre 1982, pp. 52-59.

Jean-François Chevrier, « L'émergence de l'art », *Artistes*, n°13, octobre-novembre 1982, p.86-87.

« François Hers : il ne comprend rien, il ne voit rien et pourtant il photographie bien ! », *Photo Reporter*, mai 1983, p.112-118.

Christian Caujolle, "François Hers se raconte", *Libération*, 9 mai 1983, p.30.

Christian Caujolle, "Ce Paris est égoïste", *Libération*, 9 avril 1984, p.32.

Danièle Boone, « François Hers : La mort du reportage », *Le Journal des Cahiers du Cinéma*, n°42, avril 1984, page XV.

Philippe Roussin, "La liberté des photographes. François Hers / Récit", *Critique*, n°444, mai 1984.

Loïc Malle, « François Hers : La Remise du parc », *Flash Art* (édition française), n°3, printemps 1984, pp.33-34.

François Hers, "Le New York de Weegee", *Photographies*, n°4, avril 1984, p.112.

« 1984 : La mission photographique de la DATAR, bulletin n°1 », supplément à la revue *Photographies* [hors-série], 1984.

Christian Gattinoni, "Reporters photographes" (entretien: François Hers et Sophie Ristelhueber), *Canal*, n°58, novembre 1984, p. 40-41.

Hervé Guibert, « Les reporters victimes du reportage » (entretien avec François Hers), *Le Monde*, 27-28 janvier 1985, supplément « Aujourd'hui », p.VI.

Susan Buttler, "Images from France: the Datar Photographic Survey", *Creative Camera*, n°246, juin 1985, p.25.

Dominique Païni (entretien avec François Hers), "Le cinéma et la photographie n'ont rien à voir avec l'audiovisuel", *Art Press*, n°105, juillet-août 1986, p.19.

Claire Devarrieux, « L'oeil peut-il fixer le vide ? » (entretien avec François Hers), *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°252, septembre 1987, pp.25-27.

François Hers, « Les leçons de l'expérience de la Mission photographique de la DATAR ; le clivage entre pratique professionnelle et pratique artistique », *Interphotothèque*, n°37-38, juin 1988.

« François Hers - situations-limites », interview par Catherine Francblin, *Art Press*, n°143, janvier 1990, pp. 32-35.

François Hers, Bernard Latarjet, « Rendre à l'art sa fonction », *Le Débat*, n°60, mars 1990, pp. 267-269.

Audiovisuel

« Radio-Photo 1 », Atelier de création radiophonique, diffusé sur France Culture le 24 février 1980. Réalisation : Monique Burguière, Marie France Thivot, Yvette Tuchband, Daniel Caux. Production : Jean-François Chevrier, Brigitte Legars, Bertrand Ferriot.

Gilles Delavaud, « Intérieurs », film couleur 35mm, 16 mn, INA – France 3, 1982.

Gilles Delavaud, « On connaît la musique », film noir et blanc 35mm, 6 mn, TF1 / Parifilm.]

Gilles Delavaud, « François Hers, Paris », film couleur 16mm, 8 mn 38, INA / FR3.

Métropolitains [Enregistrement sonore], émission n°356 diffusée sur France Culture le 14 mars 2007 / Viviane Noël réal. / François Chaslin présent. ; François Hers participant.

Études / Histoire de la photographie.

Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995. Paris, Paris-Audiovisuel, 1996 [cat.expo., Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1996].

Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre. Paris, Jeu de Paume, 2006 [Actes du colloque « Signature du neutre, le statut de l'auteur dans l'image documentaire », Jeu de Paume, 3 décembre 2005].

Jan Baetens, Mieke Bleyen, « François Hers : "Récit" : pour une poétique de l'étalement », in Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots.* Caen, Lettres modernes Minard, coll. La revue des Lettres modernes, 2009.

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, un laboratoire du paysage contemporain.* Paris, La documentation française, 2013.

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur.* Paris, Textuel, 2011.

Les Cahiers de la Photographie, n°24, "20 ans de photographie créative en France, 68/88", 1989.

Eric de Chassey, *Platitudes, une histoire de la photographie plate.* Paris, Gallimard, 2006.

Didier Debase, Xavier Douroux, Christian Joschke et al., *Faire art comme on fait société : les Nouveaux commanditaires.* Dijon, Les Presses du réel, 2013.

Aurore Deligny, « Viva, une alternative à Magnum? », *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, [En ligne], mis en ligne le 27 octobre 2004. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/396>. consulté le 1er septembre 2014.

Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais.* Paris, Nathan / Bruxelles, Labor, 1990, p.176-177.

Martin Marix Evans, Amanda Hopkinson, Andreï Baskakov, et al., *Contemporary Photographers.* Londres, St James Press, 1988, p.438-441.

Peter Galassi (dir.), *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, New York, Museum of Modern Art, 1991 [cat.expo. New York, MoMA, 1991].

Michel Guerrin, *Profession Reporter.* Paris, Gallimard, 1988.

Rosalind Krauss, "A note on Photography and the Simulacral", *October*, Vol.31, hiver 1984, pp.49-68.

Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945.* Paris, Macula, 2001.

Danièle Meaux (dir.), *Protocole et photographie contemporaine.* Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013 [colloque, Saint-Étienne, 8 - 10 novembre 2012].

Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris, CNRS Editions, 2006.

Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*. Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.

Magali Nachtergaeel, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au 20e siècle*. Amsterdam, Rodopi, 2012.

Carole Naggar (dir.), *Dictionnaire des photographes*. Paris, Seuil, 1982. p.201-202.

Olivier Perrin, *La Fondation nationale de la Photographie*, Lyon, Aléas, 2001.

Michel Poivert, *La photographie contemporaine*. Paris, Flammarion, 2002 [rééd. 2010].

André Rouillé, Jean-Claude Lemagny (dir.), *Histoire de la photographie*. Paris, Bordas, 1986, p.210-211, 220.

Jean-Marc Royer, « Photographie d'auteur et photobiographique », *Les Cahiers de la Photographie*, n°13, « La photobiographie », 1984.

Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n°71, 2001, p.307-331.

François Soulages, « François Hers / Récit, la musique d'un objet – livre - photo », *Photographiques*, n°102, janvier-février 1984, p.32-33.

François Soulages, « Médiation et autobiographie : Hers photographe », *Les Cahiers de la photographie*, n°13, « La photobiographie », 1984.

Georges Vercheval (dir.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique*. Charleroi, Musée de la photographie, 1993.

Annie-Laure Wanaverbecq, Aurore Deligny, *Les années Viva. 1972-1982, une agence de photographes*. Paris, Marval / Editions du Jeu de Paume, 2007 [cat.expo. Paris, Hôtel de Sully, 2007].

Témoignages

Catherine Grenier, *Sophie Ristelhueber, la guerre intérieure*, Dijon, Les presses du réel / Zurich, JRP Ringier, 2010.

Christian Caujolle, *Circonstances particulières 2. Souvenirs*, Arles, Actes Sud, 2007.

Sciences sociales

Howard Becker, "Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme", *Communications*, n°71, 2001, pp. 333-351.

Philippe Bonnin, « Imaginations intérieures, la photographie d'intérieurs comme méthode », *Images habitées, photographie et spatialité*. Paris, Creaphis, 2006, pp. 6-51.

Joëlle Deniot, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier*. Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1995.

Jean-Paul Filiod, « Présence et représentations de la nature dans l'univers domestique », in J-B. Martin (dir.), *Architecture et nature, contribution à une anthropologie du patrimoine*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.

René Schoonbrodt, *Sociologie de l'habitat social*. Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1979.

Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : Des surréalistes aux postmodernes*. Paris, PUF, 2013.

Thèses / Mémoires

Aurore Deligny, *Les années Viva : 1972 – 2002 ?*, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, mémoire de fin d'études sous la direction de Michel Guerrin, 2002.

Raphaële Bertho, *Paysages sur commande. Les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990*, Paris, École Pratique des Hautes Études thèse de doctorat sous la direction de Frédéric Barbier, 2010.

Archives consultées :

Archives du Centre Pompidou, dossier de l'exposition « Intérieurs » organisée par le Centre de Création Industrielle : 1 dossier

Archives de la Mission photographique de la DATAR. Centre de documentation du CGET, Paris.

Sites Web :

Archives en ligne de la Biennale de Paris pour l'année 1980. URL : <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1980/> ; [consulté le 1er septembre 2014].

Site officiel de la Mission photographique de la DATAR : <http://missionphoto.datar.gouv.fr> [consulté le 1er septembre 2014].