Recherche

INDEX

- Auteur
- Langues

NUMÉROS EN TEXTE INTÉGRAL

- 35 | Printemps 2017 Capa, corriger la légende / La fabrique de l'information visuelle / L'art en contextes
- 34 | Printemps 2016 Que dit la théorie de la photographie ? / Interroger l'historicité
- 33 | Automne 2015 Aspects de la jeune recherche
- 32 | Printemps 2015 Interroger le genre / Retour sur l'amateur / Personnages de l'histoire
- 31 | Printemps 2014 Fictions du territoire/Partager l'image/La question documentaire
- 30 | 2012 Paul Strand / Kodak / Robert Taft versus Beaumont Newhall
- 29 | 2012 Guerre et Iphone / La photographie allemande / Curtis / Ford
- 28 | novembre 2011 J.M.Cameron / Discours critiques/ Photographies de l'inconscient
- 27 | mai 2011 Images de guerre, photographies mises en page
- 26 | novembre 2010 Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme
- 25 | mai 2010 Français-English
- 24 | novembre 2009 Élites économiques et création photographique
- 23 | mai 2009 Politique des images / Illustration photographique
- 22 | septembre 2008 Histoires d'un art moyen / Les réseaux de l'art
- 21 | décembre 2007 Paris-New York
- 20 | Juin 2007 La trame des images/Histoires de l'illustration photographique
- 19 | Décembre 2006 La photographie pédagogique / Modèles critiques
- 18 | Mai 2006 Les traces de l'histoire / Expérience du document
- 17 | Novembre 2005 Expositions de la photographie / L'image fétiche
- 16 | Mai 2005 Colloque « Photographie, les nouveaux enjeux de l'histoire »
- 15 | Novembre 2004 Institutions du photoreportage
- 14 | janvier 2004 Questions de méthode/Le monde et ses images
- 13 | juillet 2003 Institutions photographiques/Ressources de la photographie
- 12 | novembre 2002 L'âge d'or « revisité/Aventuriers de Bayard
- 11 | Mai 2002 Sociologie des amateurs/Empreintes de l'art
- 10 | Novembre 2001 La ressemblance du visible/Mémoire du document
- 9 | Mai 2001 Photographie et illustration/À la poursuite du relief
- 8 | Novembre 2000 La tentation de l'art/Voici venir le nouveau photographe/Paradoxes du moderne
- 7 | Mai 2000 Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie
- 6 | Mai 1999 Baudelaire et la photographie/Recherches sur Albert Londe/Fantasmagories scientifiques
- 5 | Novembre 1998 Du nouveau sur Daguerre/Aventures des avant-gardes
- 4 | Mai 1998 Photographie et hallucination/L'utopie chronophotographique
- 3 | Novembre 1997 Frontières de l'image/Le territoire et le document
- 2 | Mai 1997 Retour sur l'origine/Représenter l'architecture
- 1 | Novembre 1996 Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles

TOUS LES NUMÉROS →

COMPTES-RENDUS

- Par titre
- Par auteur
- Par année de parution

COMPLÉMENTS ÉLECTRONIQUES

- Notes de lecture
- Éditos du site

PRÉSENTATION

- La revue
- Soumettre un article
- Abonnement en ligne – Subscription online

INFORMATIONS

- Contacts
- Crédits
- Politiques de publication

SUIVEZ-NOUS

LETTRES D'INFORMATION

- La Lettre d'OpenEdition

31 | PRINTEMPS 2014
Fictions du territoire/Partager l'image/La question documentaire

La question documentaire

« C'était Paris en 1970 »

Histoire visuelle, photographie amateur et urbanisme

Catherine E. Clark
Traduction de Jean-François Allain

Traduction(s) :
"C'était Paris en 1970" [en]

Résumé | Plan | Texte | Notes | Illustrations | Citation | Auteurs

Résumés

FRANÇAIS | ENGLISH

De même que l'haussmannisation s'était accompagnée d'une volonté de dresser un inventaire photographique systématique de la capitale française, les transformations urbaines tout aussi radicales des années 1960 et 1970 inspirent le projet ambitieux et inédit de dresser un nouvel inventaire de la ville en faisant appel aux photographes amateurs. C'est le sens du concours « C'était Paris en 1970 », qui va attirer quatorze mille participants et produire soixante-dix mille photographies en noir et blanc et trente mille diapositives en couleurs. Le présent article retrace la genèse de ce concours, qui s'inscrit dans la riche histoire iconographique des transformations de Paris, dans le contexte nouveau de la photographie de masse. Dans leur contenu et dans leur forme, les clichés soumis par les concurrents respectent la tradition de la documentation architecturale historique tout en constituant une protestation contre la menace que fait peser l'urbanisme contemporain sur le caractère historique de Paris. De ce fait, ils fondent de nouvelles conventions dans la manière de documenter la ville en montrant notamment que son historicisation se fait désormais à la vitesse de l'obturateur d'un appareil photo.

Plan

Urbanisation et documentation photographique
Les photographies
« Les restes de l'an 1000 »
« Paris se penche sur son présent »
« Un peu de l'an 2000 »
Les suites de « C'était Paris en 1970 »

Texte intégral

Une bourse Chateaubriand de l'ambassade de France aux États-Unis, ainsi qu'une bourse du Peter E. Palmquist Memorial Fund for Historical Photographic Research ont soutenu les recherches pour cet article. L'auteur remercie également Emmanuelle Toulet, Carole Gascard et le personnel de la Bibliothèque historique de la ville de Paris pour avoir facilité l'accès aux photographies du concours ; Raphaële Noor Steinzig et Elisa Foster pour leur aide dans les archives ; Vanessa Schwartz, Elinor Accampo, Brian Jacobson, le département de l'art à Oklahoma State University, François Brunet et la rédaction d'Études photographiques pour leurs questions et commentaires au sujet des idées présentées ici.

1 Le 25 avril 1970, plus de quatorze mille photographes amateurs se trouvaient réunis aux Halles, sous les pavillons en fer et en verre de Victor Baltard, chefs-d'œuvre de l'architecture du XIXe siècle. Ils se préparaient à répertorier les richesses de Paris dans le cadre d'une « opération massive » qui a pour nom de code : « C'était Paris en 1970 », concours de photographie amateur parrainé par la ville de Paris, France-Inter et la Fnac, qui émerge alors comme l'un des acteurs majeurs de la scène culturelle française[1]. Cette rencontre aux Halles – sur le lieu des marchés désaffectés du centre-ville, dont les pavillons seront démolis un an et demi plus tard – situe bien le contexte du concours, celui des grandes transformations urbaines. Abrités de la pluie par ces ruines prochaines de la gloire du XIXe siècle parisien, les candidats reçoivent des enveloppes définissant leur mission : photographier durant le mois de mai une ville subdivisée en carrés de 250 mètres de côté. À l'issue du concours, ces amateurs auront soumis soixante-dix mille tirages en noir et blanc et trente mille diapositives en couleurs, qui seront déposés à la Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP), où ils côtoient aujourd'hui la grande collection de photographies iconiques de Charles Marville sur l'haussmannisation.

2 Compte tenu de l'ampleur de l'opération, il est impossible de décrire en détail, ni même de résumer, le contenu de ces archives, qui se prêtent à de multiples interprétations et soulèvent de nombreuses questions. Après le concours, seul un petit nombre d'épreuves en noir et blanc (pas plus de trois cents) sera catalogué ; le reste sera classé dans des chemises en papier correspondant chacune à un carré numéroté ; de même, les diapositives seront placées dans des boîtes par carré[2]. Cette absence d'archivage systématique oblige les chercheurs à demander les photographies en fonction d'un lieu plutôt que d'un sujet, d'un thème, d'un style ou même d'un photographe. Les idées développées dans les pages qui suivent reposent sur l'examen d'environ sept mille photographies en noir et blanc, dont une dizaine d'épreuves isolées, et celles relatives à quatre-vingt-quinze carrés selon la catégorisation topographique de « C'était Paris en 1970[3] ». Notre sélection couvre un certain nombre de quartiers choisis en fonction de cinq grandes caractéristiques : la classe sociale ou l'origine ethnique de leur population, leur insertion ou non dans le réseau des icônes architecturales et des sites touristiques de la ville, les périodes historiques avec lesquelles les Parisiens les identifient, les industries qu'ils abritent (de la construction automobile aux loisirs), et les opérations de modernisation et de rénovation qu'ils ont connues depuis les années 1960.

3 L'hétérogénéité de ces documents défie toute approche synthétique, mais certains schémas émergent qui éclairent la manière dont les photographes amateurs concevaient Paris et son passé en tant que matériau photographié, et comment ils se sont approprié l'idée d'établir une documentation historique d'un présent en passe de disparaître pour protester contre la transformation rapide de leur ville. Le fait que leurs images soient archivées à côté de celles de Marville est révélateur d'une certaine connaissance de la longue histoire de la photographie parisienne. Il serait exagéré de dire que ces photographes amateurs ont intentionnellement mis en scène de vieilles photographies de Paris (bien que certains l'aient probablement fait), mais ce riche héritage n'en a pas moins influencé la manière dont les organisateurs et les participants ont abordé l'histoire de Paris et entrepris de la photographier[4]. Vers la fin du XXe siècle, l'histoire photographique de Paris s'orientait nettement vers une conception populaire de l'histoire, ou vers ce que l'anthropologue et historienne de la photographie Elizabeth Edwards appelle « l'imaginaire historique[5] ». En reproduisant les types d'images qui composaient historiquement la documentation photographique de Paris, certains concurrents ont exprimé une interprétation de la ville qui se voulait quasi intemporelle. Toutefois, cette interprétation n'est pas générale, et il apparaît tout aussi clairement que les spécificités historiques de 1970 – et en particulier les inquiétudes ou les condamnations que suscite la mutation de la ville – ont conduit les participants à élaborer de nouvelles conventions photographiques.

4 L'idée de dresser un inventaire photographique de Paris en 1970 n'est pas totalement surprenante, car elle a des antécédents. Depuis le XIXe siècle, la destruction de Paris s'est accompagnée de sa conservation en images. Georges-Eugène Haussmann, dont le nom est synonyme de rationalisation urbanistique, mérite également que l'on se souvienne de lui pour avoir constitué des archives visuelles de la ville et créé le musée Carnavalet pour les exposer. Pour lui, c'était un complément nécessaire aux bouleversements qu'entraînait la rénovation urbaine[6]. Il confiera alors ce travail de documentation systématique de la ville avant, pendant et après ses transformations, au photographe Charles Marville, ainsi qu'à l'aquarelliste trop souvent oublié Fedor Hoffbauer. Le travail de ces deux hommes permettra au public et aux spécialistes de se souvenir du passé et du présent de la ville, et de l'étudier[7]. À partir des dernières décennies du XIXe siècle, de nouvelles institutions, comme la Commission municipale du Vieux Paris (chargée d'étudier et de préserver les traces des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles), le musée Carnavalet et la Bibliothèque historique garantissent la continuité de ce travail de conservation iconographique. En effet, ces institutions commandaient des recensements photographiques des bâtiments et des rues voués à la destruction et achetaient des clichés constituant des témoignages précieux sur l'histoire de la ville[8]. Entre 1903 et 1907, la commission municipale du Vieux Paris a même financé une série de concours de photographie amateur dans l'idée de réunir une documentation urbaine à moindre frais.

5 Dans le sillage de ces recensements photographiques qui commencent donc avec l'haussmannisation, les grandes transformations urbaines des années 1960 et 1970 incitent Claude Gourbeyre, maire du 20e arrondissement de Paris, à proposer le projet ambitieux de dresser un inventaire photographique systématique de la ville. En s'associant à l'organisation du concours, le conseil de la ville de Paris – majoritairement conservateur – reconnaît implicitement que l'urbanisation entraîne la disparition de vieux quartiers historiques et, en même temps, il témoigne de sa volonté – partagée par les notables d'une grande partie du spectre politique – de convaincre les Parisiens de l'attention qu'il accorde à la préservation du patrimoine, au moins sous forme iconographique.

6 Il est clair, nous le verrons, que le concours inspiré par la proposition de Gourbeyre poursuit sous une forme adaptée à l'ère de la photographie de masse la tradition qui consiste à documenter visuellement la transformation de la ville. Les organisateurs de « C'était Paris en 1970 » reprennent à leur compte l'idée, défendue durant tout le siècle, selon laquelle tout le monde peut être photographe ; par extension, et comme le proclame la publicité, la photographie peut « transformer tous les Parisiens en reporters, en archivistes, en explorateurs du sublime ou de l'anonymat parisiens[9] ». Il est possible avec des appareils, « même très simples » et dans les mains d'amateurs, de produire des images précieuses, d'une qualité digne d'être archivée[10]. On peut se dire aussi que le concours transforme des milliers de personnes en consommateurs avides d'appareils photo, de pellicules et de services de développement proposés par la Fnac. Cependant, à une époque où les photographies professionnelles diffusées par les agences de presse coûtent cher, comment mieux rendre compte de la totalité de la ville qu'en faisant appel à cette armée de bénévoles[11] ?

7 Le fait d'accorder une caution officielle à une opération menée par des amateurs sera bientôt impensable avec l'intégration de la photographie dans les institutions officielles et dans le discours sur l'art et la culture[12]. Depuis, de multiples concours comparables de photographes amateurs ont été organisés, mais sans un tel parrainage institutionnel ; c'est le cas de « C'était Toulouse en 1986 », organisé par la Fnac, ou de « A Moment in Time », organisé par le *New York Times* en 2010. Même si, grâce aux réseaux sociaux, les photographes amateurs continuent encore aujourd'hui à se poser en témoins alternatifs des événements mondiaux, « C'était Paris en 1970 » est la dernière opération qu'une institution publique confie, à une telle échelle, aux photographes amateurs[13]. Quoi qu'il en soit, les résultats de ce concours montrent que les organisateurs avaient raison de penser que des amateurs pourraient témoigner avec force de l'actualité de la vie moderne en une période de mutation urbaine.

Urbanisation et documentation photographique

8 La Ville de Paris et la Fnac lancent « C'était Paris en 1970 » en réaction aux opérations radicales de rénovation urbaine menées sous la Ve République[14]. Le code de construction strict et homogénéisant d'Haussmann avait cédé la place dans les années 1960 au chaos de la libéralisation du marché et de l'assouplissement des réglementations. Les promoteurs immobiliers remplacent les petites villes qui sont encore les quartiers périphériques de la capitale par des tours de bureaux et d'habitation. La colonisation des berges de la Seine par des voies rapides modifie les flux de la circulation automobile, tandis que la désertion des marchés et des usines dans les faubourgs transforme des quartiers animés en villes fantômes. Le résultat, selon le journaliste et critique d'art André Fermigier, est « Paris III », un nouveau paysage urbain composé d'immeubles de grande hauteur et de voies rapides qui se développe en bordure ou au-dessus des restes du Vieux Paris (Paris I) et du Paris d'Haussmann (Paris II)[15]. Cette transformation s'est faite si rapidement que, comme le laisse penser l'utilisation de l'imparfait dans « C'était Paris en 1970 », la photographie est, dès sa réalisation, un document historique.

9 Cependant, le concours de 1970 ne répond pas à un désir d'arrêter ni même de ralentir ces rénovations, car il est officiellement parrainé par Étienne de Véricourt (président du conseil de Paris), Maurice Grimaud (préfet de police) et Marcel Diebolt (préfet de Paris), qui apportent leur caution à une machine municipale qui n'a aucune intention de mettre fin à la modernisation[16]. Certains responsables de cette modernisation accélérée se servent même du concours pour déclarer que l'« on ne peut pas s'opposer à la transformation de Paris[17] », et la publicité va dans le même sens quand elle se demande si ce n'est pas « le propre des villes bien portantes que d'être à la fois enracinées dans le passé et bâties pour l'avenir[18] ». Sur une double page du magazine *Pilote*, le dessinateur Gébé (dont *L'An 01*, protestation contre les coûts écologiques et humains de la vie contemporaine, paraît la même année) se moque des élites locales et des directeurs de la Fnac, et de leur conception naïve de l'urbanisme contemporain[19]. La première case de la bande dessinée représente deux amoureux devant un banc et un arbre qui chuchotent : « Ce sera le banc de nos amours. Ce sera notre arbre… » Puis, « Paris évolue » : l'arbre a été abattu et le banc a cédé la place à une cabine téléphonique. Le jeune homme se ravise : « Bon ! Ce sera notre cabine téléphonique. » Enfin, quand « Paris se transforme », il s'exclame : « Ce sera notre chantier. » La scène de Gébé préfigure l'accusation qui sera lancée par des journalistes et des chercheurs, selon qui les pouvoirs publics, au niveau local et national, fermaient les yeux sur les graves conséquences que pourrait avoir la modernisation urbaine pour l'identité de Paris[20].

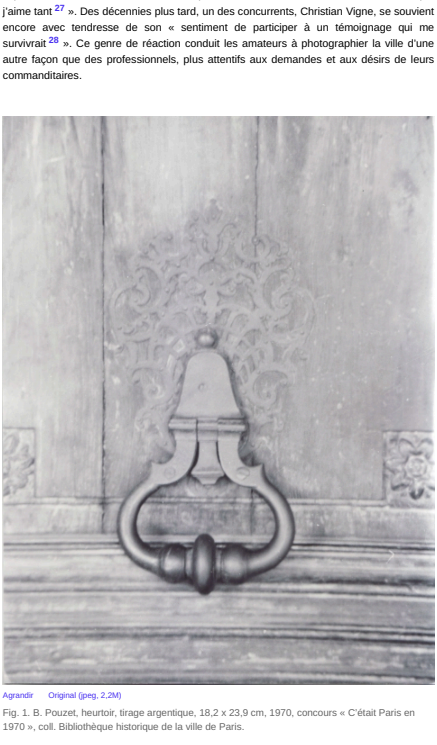
10 Pour autant, la volonté de constituer des archives photographiques aussi exhaustives que possible sur le Paris en transformation ne manque pas d'intérêt. Il est certain que l'équipe organisatrice de la Fnac, conduite par les cofondateurs Max Théret et André Essel, ainsi que par le directeur des relations publiques André Gouillou (qui a sans doute fait le plus gros du travail), croit en l'utilité d'une telle opération. Dans la lignée d'une longue histoire iconographique des bouleversements de Paris, depuis les révolutions jusqu'à l'urbanisation, le concours devait permettre aux parties détruites de la ville de survivre sous forme d'archives. Il est probable que ce sont deux historiens et membres du comité d'organisation – Henry de Surirey de Saint-Remy, directeur de la Bibliothèque historique, et Jacques Wilhelm, conservateur au musée Carnavalet – qui proposent aussi que les annonces du concours soient illustrées de photographies anciennes. Ainsi peut-on voir sur une pleine page une photographie tirée des Archives de la Planète d'Albert Kahn – projet mené au début du XXe siècle pour archiver le monde entier sur support photographique et cinématographique –, accompagnée d'une légende prometteuse que « demain, des photos comme celle-ci garderont le souvenir du Paris d'aujourd'hui[21] ».

11 Par le règlement du concours, les organisateurs cherchent à tirer parti de l'enthousiasme des amateurs pour couvrir la totalité de Paris. Ils quadrillent donc la ville en mille sept cent cinquante-cinq carrés de 250 mètres de côté, et, par tirage au sort, assignent un carré à chaque participant. Les photographes acceptent de soumettre un nombre non limité de photographies (diapositives en couleurs ou épreuves en noir et blanc) « décrivant [le carré] aussi complètement que possible[22] ». La plupart des photographies soumises entrent dans cette première catégorie, mais deux autres catégories (limitées au total à trois photographies) permettent aux concurrents de livrer une interprétation plus personnelle de la ville. Ils peuvent en effet soumettre « deux photos s'attachant à faire découvrir un aspect curieux ou mal connu de Paris » (sujet no 2), et « une seule photo, qu'on pourra prendre où que ce soit dans Paris et qui, pour le concurrent, symbolisera au mieux Paris au mois de mai 1970[23] » (sujet no 3). Le règlement structure la documentation photographique de la ville comme une opération essentiellement objective et scientifique, qui trouve son sens dans l'accumulation d'une masse de documents, mais qui permet accessoirement aux participants de donner libre cours à leur désir de découvertes artistiques et subjectives.

12 Étrangement, la condamnation la plus vigoureuse de l'opération a porté non pas sur le fait que la ville de Paris sublime par la photographie les problèmes liés à la modernisation galopante, mais sur le recours aux amateurs. Les professionnels de la photo critiquent la clause selon laquelle les participants au projet « renoncent à tous droits de reproduction pour tous les clichés remis[24] ». Dans les semaines qui suivent l'annonce du concours, l'Association des journalistes-reporters-photographes et cinéastes, l'Association nationale des photographes publicitaires et le Groupement des photographes illustrateurs condamnent tous cette condition qui, d'une part, empêche la participation des professionnels et, d'autre part, enfreint le droit français en matière de propriété intellectuelle et artistique, c'est-à-dire les structures mêmes qui permettent à leurs membres de vivre de leur métier. En guise de protestation, Henri Cartier-Bresson démissionne du jury[25]. Ce soulèvement conduit la ville de Paris à retirer son parrainage officiel, laissant à la barre la Fnac et France-Inter. Les Archives de Paris reviennent également sur leur proposition de rendre les photographies accessibles au public, les laissant ainsi sans structure pour les accueillir jusqu'à ce que la Bibliothèque historique, sous la direction d'Henry de Surirey de Saint-Remy, veuille bien les accepter.

13 Si les organisateurs font appel à des amateurs et insistent pour que les participants renoncent à leurs droits, ce n'est évidemment pas pour s'aliéner les photographes de métier ni porter atteinte à la viabilité de leur profession, ni même pour vendre des quantités records de pellicules et d'appareils photo. Ils pensent simplement que les transformations urbaines de l'époque sont si importantes et profondes que même une dizaine de professionnels ne suffiraient pas à la tâche. Pour réunir le nombre de photographies voulu, ce sont des dizaines de milliers de personnes qu'il faut mobiliser – donc nécessairement des amateurs –, et, pour les rendre accessibles au public, il faut que les images restent libres de droits. Les photographes professionnels, dont les moyens de subsistance reposent sur la production d'images de qualité, s'inscrivent en faux contre cette interprétation de la photographie.

14 Toutefois, cette protestation et le retrait du parrainage institutionnel ne vont pas empêcher « C'était Paris en 1970 » d'aller de l'avant. Des publicités paraissent dans les principaux journaux et magazines et, le 24 avril, plus de quatorze mille photographes se présentent pour s'inscrire[26]. La couverture médiatique des transformations urbaines renforce la nécessité ou l'urgence de ce concours pour les participants, qui, durant le mois de mai 1970 et après, vont exprimer leur foi dans la valeur historique et archivistique de l'opération. Plusieurs écrivent à la Fnac pour la féliciter d'une « œuvre utile à la ville que j'aime tant[27] ». Des décennies plus tard, un des concurrents, Christian Vigne, se souvient encore avec tendresse de son « sentiment de participer à un témoignage qui me survivrait[28] ». Ce genre de réaction conduit les amateurs à photographier la ville d'une autre façon que des professionnels, plus attentifs aux demandes et aux désirs de leurs commanditaires.



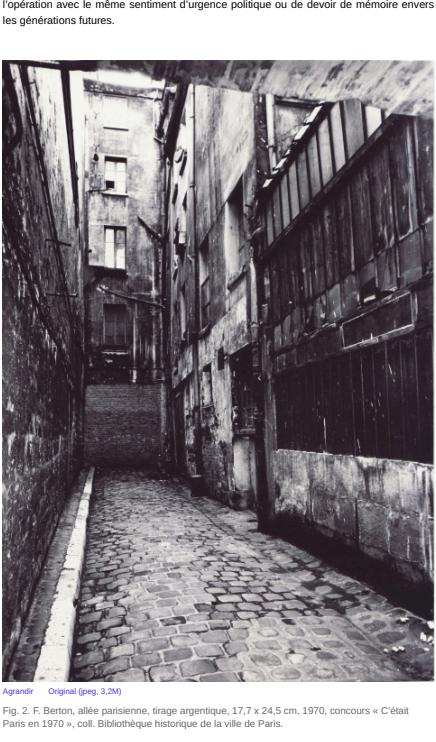
Agrandir Original (jpeg, 2,2M)

Fig. 1. B. Pouzet, heurtoir, tirage argentique, 18,2 x 23,9 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

15 En définitive, les concurrents ne vont pas se contenter d'enregistrer l'état physique de la capitale française en mai 1970. Ils vont créer des archives sans précédent sur la ville vue à travers l'objectif de photographes libérés de toute contrainte liée à un public ou à une publication. En fait, leurs images sont d'autant plus frappantes qu'elles rendent compte non seulement du Paris de 1970, mais aussi, et surtout, comme le dira en 1976 le directeur de la Bibliothèque historique Patrice Boussel, de « la façon dont les Parisiens regardent leur ville et se regardent entre eux[29] ».

Les photographies

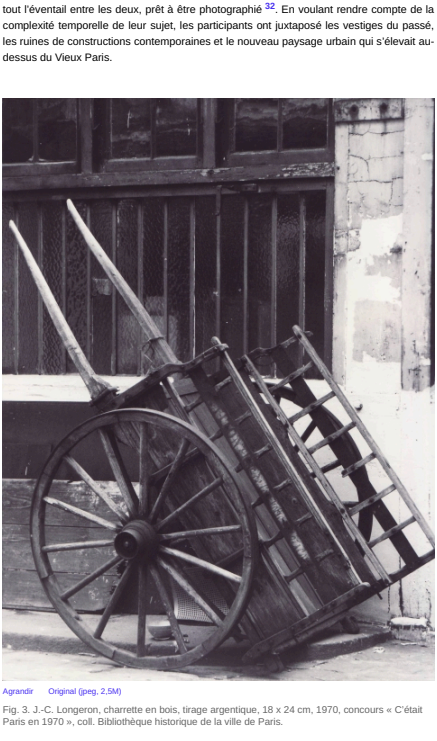
16 Contrairement aux attentes ou aux espoirs des organisateurs, le concours livre un portrait très inégal de Paris en mai 1970. Parmi les inscrits, deux mille huit cents seulement soumettent une documentation complète sur le carré qui leur a été attribué[30]. Certains carrés n'ont pas été couverts (les chemises qui leur correspondent sont vides) et d'autres le sont par des centaines d'images prises par de multiples photographes. Le système d'attribution a permis de couvrir certains lieux éloignés[31], mais plusieurs quartiers très intéressants à l'époque – comme celui contenant les pavillons des Halles dont la destruction va déclencher, pour quelques années, les débats sur l'urbanisation – ne sont pratiquement pas couverts. Nous pouvons imaginer que les participants qui en avaient la charge n'ont pas rempli leur mission. Il est clair que tout le monde n'a pas abordé l'opération avec le même sentiment d'urgence politique ou de devoir de mémoire envers les générations futures.



Agrandir Original (jpeg, 3,2M)

Fig. 2. F. Berton, allée parisienne, tirage argentique, 17,7 x 24,5 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

17 Les photographies issues du concours présentent naturellement des caractéristiques très diverses et parfois contradictoires, cependant quelques grandes tendances émergent. Il arrive que des compositions soient étonnamment similaires. Ainsi, cinq photographes chargés de trois carrés autour des constructions du front de Seine dans le 15e arrondissement, prennent une série de clichés quasiment identiques. Même quand les participants saisissent des gens et des scènes de la vie quotidienne, ils s'attachent surtout à l'aspect documentaire de l'architecture, juxtaposant souvent l'ancien et le nouveau. Comme le dit en résumé Juliette Gréco dans une chanson écrite en l'honneur de ce concours, « Paris en 1970 [offrait] un peu de l'an 2000, des restes de l'an 1000 » et tout l'éventail entre les deux, prêt à être photographié[32]. En voulant rendre compte de la complexité temporelle de leur sujet, les participants ont juxtaposé les vestiges du passé, les ruines de constructions contemporaines et le nouveau paysage urbain qui s'élevait au-dessus du Vieux Paris.

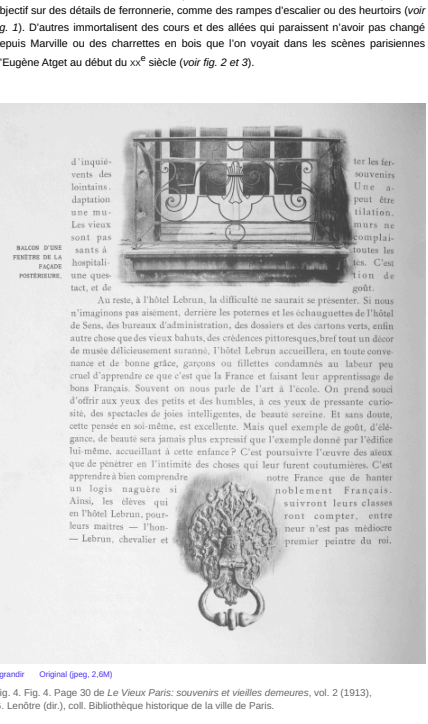


Agrandir Original (jpeg, 2,5M)

Fig. 3. J.-C. Longeron, charrette en bois, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

« Les restes de l'an 1000 »

18 Ces images témoignent d'une connaissance des photographies anciennes dans l'appréhension de l'histoire de Paris. Dans l'ensemble, elles expriment la nostalgie du début du XXe siècle pour ce qui reste du Vieux Paris. Cet intérêt pour le passé lointain – plutôt que pour celui du XIXe siècle – a longtemps déterminé la représentation photographique de la ville et influencé le travail aussi bien de photographes célèbres comme Eugène Atget que des innombrables historiens-photographes amateurs[33]. Le musée Carnavalet et la Bibliothèque historique ont réuni d'importantes collections d'images qui représentent des porches sculptés, des balcons en fer forgé et des sculptures élaborées, mais également des vues pittoresques de ruelles et de bâtiments en décrépitude, comme autant de vestiges de la présence du Vieux Paris[34]. Les photographies de 1970, commente Henry de Surirey de Saint-Remy, « laissent deviner une manière de voir et de sentir somme toute conforme à la tradition permanente qu'attestent les collections anciennes [de la Bibliothèque][35] ». Certains participants semblent se mettre au service de leurs prédécesseurs du début du siècle et braquent leur objectif sur des détails de ferronnerie, comme des rampes d'escalier ou des heurtoirs (voir *fig. 1*). D'autres immortalisent des cours et des allées qui paraissent n'avoir pas changé depuis Marville ou des charrettes en bois que l'on voyait dans les scènes parisiennes d'Eugène Atget au début du XXe siècle (voir *fig. 2* et *3*).

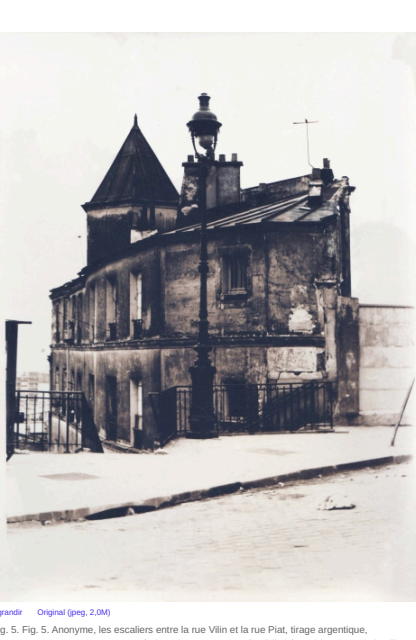


Agrandir Original (jpeg, 2,6M)

Fig. 4. Fig. 4. Page 30 de *Le Vieux Paris: souvenirs et vieilles demeures*, vol. 2 (1913), G. Lenôtre (dir.), coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

19 En privilégiant ces éléments anciens au détriment d'une représentation de la vie contemporaine, certains photographes semblent éluder la question de la modernisation et se conformer à la rhétorique apolitique du concours. Ainsi, deux participants chargés du carré 794 dans le Marais produisent à eux deux plus de quarante vues de détails architecturaux, de façades de bâtiments et de cours d'immeubles, et seulement six portraits de personnes fréquentant les rues du quartier. Pour un autre participant, les détails architecturaux anciens représentent une « découverte », à la façon d'une scène inattendue qui surprend et séduit. Pour le deuxième sujet du concours, le même participant choisit une photographie du pavillon Carré de Baudouin, une folie du XVIIIe siècle toujours debout dans le 20e arrondissement (carré 576). Au dos de l'image, il imagine, sur le mode romantique, un bâtiment qui songe au temps jadis :

20 « Son front aristocratique
s'impose encore dans le quartier
sous son œil mélancolique
l'histoire est venue se cacher.
Jeune, il s'est beaucoup démené
à se faire hospitalier.
Maintenant avec ses secrets
il se penche sur son passé. »

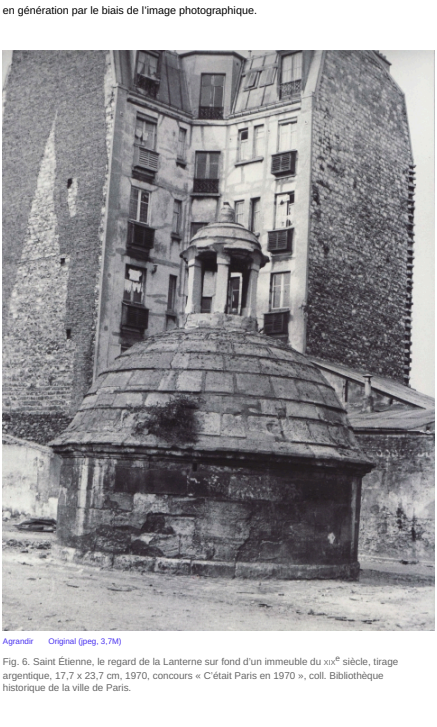


Agrandir Original (jpeg, 2,0M)

Fig. 5. Fig. 5. Anonyme, les escaliers entre la rue Villin et la rue Piat, tirage argentique, 18,2 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

21 En 1970, le Vieux Paris reste donc très présent dans l'imaginaire historique des photographes amateurs et, par conséquent, dans les photographies issues du concours.

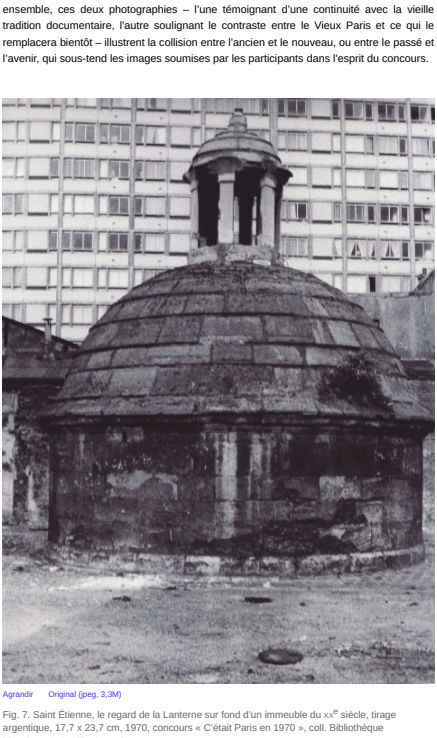
22 En enregistrant les traces du passé, en effet, les participants livrent des images qui présentent des ressemblances frappantes – dans leur contenu comme dans leur forme – avec les vieilles photographies documentaires. Par exemple, ils cadrent les détails architecturaux de la même façon, et ils reproduisent les mises en pages des histoires illustrées parues depuis les années 1910, avec leurs gros plans de détails retouchés ou recadrés pour éliminer tout ce qui, autour, est contemporain (voir *fig. 4*). Ils adaptent aussi ce style à des sujets nouveaux, notamment aux caractéristiques du Paris de 1900 (les entrées de métro Art nouveau d'Hector Guimard ou les halles en fer et en verre des divers marchés de la ville), mais également à des objets quotidiens comme les boîtes aux lettres contemporaines. Dans un cas au moins, le photographe (affecté à un carré sur la colline de Belleville et de Ménilmontant) imite les techniques du début du siècle, tirant ses photographies de futures ruines pittoresques dans des tons sépia et reproduisant ainsi ce que le collectionneur de photographies, critique d'art, journaliste et historien Louis Chéronnet appelle le « beau roux légèrement pâli » des clichés du XIXe siècle[36] (voir *fig. 5*). Dans la ville la plus photographiée au monde, l'histoire se transmet de génération en génération par le biais de l'image photographique.



Agrandir Original (jpeg, 3,7M)

Fig. 6. Saint Étienne, le regard de la Lanterne sur fond d'un immeuble du XXe siècle, tirage argentique, 17,7 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

23 Dans certains cas, l'obligation ou le désir des concurrents de soumettre une documentation exhaustive – photographier les objets, les bâtiments et les monuments sous différents angles et à des distances diverses – met en évidence l'impossibilité de séparer le passé lointain de la ville de son visage moderne. L'un d'eux, par exemple, photographie le regard de la Lanterne – petit bâtiment en pierre du XVIIe siècle situé dans le 19e arrondissement, qui servait de point d'accès à un aqueduc souterrain – sur fond d'un immeuble du XXe siècle (voir *fig. 6*) ; mais il se sent obligé de prendre une seconde vue sous un autre angle, cette fois sur fond d'un bâtiment moderne (voir *fig. 7*). Prises ensemble, ces deux photographies – l'une témoignant d'une continuité avec la vieille tradition documentaire, l'autre soulignant le contraste entre le Vieux Paris et ce qui le remplacera bientôt – illustrent la collision entre l'ancien et le nouveau, ou entre le passé et l'avenir, qui sous-tend les images soumises par les participants dans l'esprit du concours.



Agrandir Original (jpeg, 3,3M)

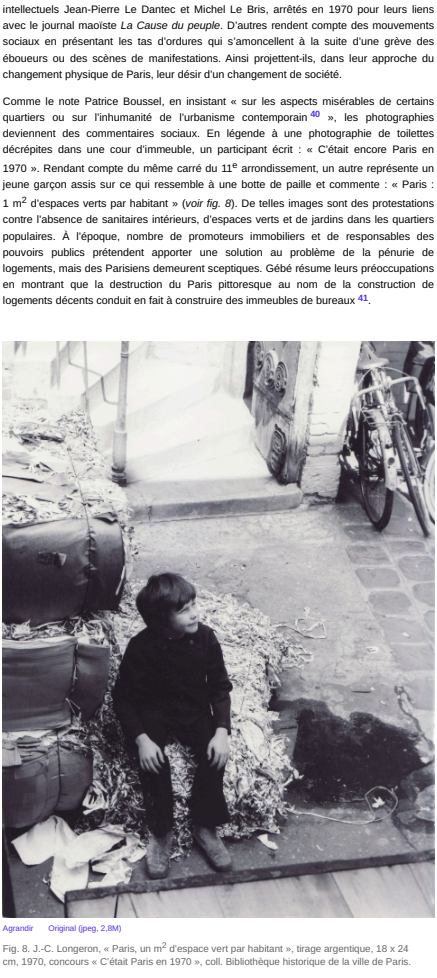
Fig. 7. Saint Étienne, le regard de la Lanterne sur fond d'un immeuble du XXe siècle, tirage argentique, 17,7 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

« Paris se penche sur son présent »

24 Si les organisateurs du concours ne condamnent pas la transformation de Paris, ils insistent pour que « Paris se penche sur son présent[37] » et rappellent la nécessité de fixer les moments et les éléments dignes d'intérêt sur le plan historique. Mais, dans cette volonté affirmée de neutralité, ils n'ont pas prévu que les photographes puissent porter un regard critique sur les problèmes sociaux de la ville ou sur les conséquences immédiates de la rénovation urbaine.

25 Faisant fi du parrainage initial du concours par le préfet de police, beaucoup de photographes amateurs perpétuent l'esprit des événements de 1968 contre « le capitalisme, l'impérialisme américain et le gaullisme[38] ». Les deux tiers au moins des participants ont moins de trente ans[39]. Même si Mai 1968 n'a pas été uniquement l'affaire des jeunes, il est probable que beaucoup de jeunes photographes étaient dans les rues deux ans plus tôt. Certains restent attirés par les reliefs et les graffitis témoignant des revendications sociales de l'époque ; tels deux participants du 15e arrondissement qui photographient le même graffiti réclamant « libérez le dantec le bris », référence aux intellectuels Jean-Pierre Le Dantec et Michel Le Bris, arrêtés en 1970 pour leurs liens avec le journal maoïste *La Cause du peuple*. D'autres rendent compte des mouvements sociaux en présentant les tas d'ordures qui s'amoncellent à la suite d'une grève des éboueurs ou des scènes de manifestations. Ainsi projettent-ils, dans leur approche du changement physique de Paris, leur désir d'un changement de société.

26 Comme le note Patrice Boussel, en insistant « sur les aspects misérables de certains quartiers ou sur l'inhumanité de l'urbanisme contemporain[40] », les photographies deviennent des commentaires sociaux. En légende à une photographie de toilettes décrépites dans une cour d'immeuble, un participant écrit : « C'était encore Paris en 1970 ». Rendant compte du même carré du 11e arrondissement, un autre représente un jeune garçon assis sur ce qui ressemble à une botte de paille et commente : « Paris : 1 m^2 d'espaces verts par habitant » (voir *fig. 8*). De telles images sont des protestations contre l'absence de sanitaires intérieurs, d'espaces verts et de jardins dans les quartiers populaires. À l'époque, nombre de promoteurs immobiliers et de responsables des pouvoirs publics prétendent apporter une solution au problème de la pénurie de logements, mais des Parisiens demeurent sceptiques. Gébé résume leurs préoccupations en montrant que la destruction du Paris pittoresque au nom de la construction de logements décents conduit en fait à construire des immeubles de bureaux[41].

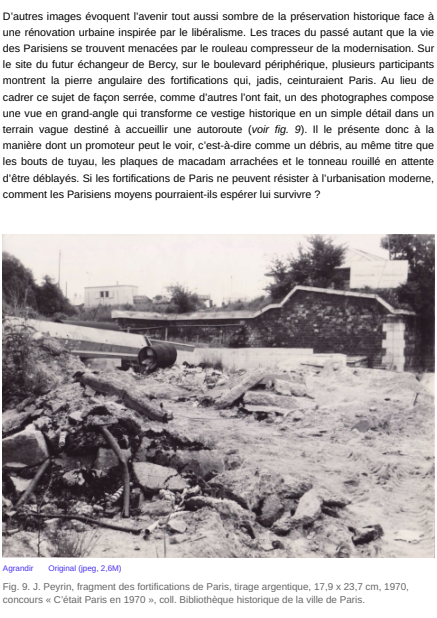


Agrandir Original (jpeg, 2,8M)

Fig. 8. J.-C. Longeron, « Paris, un m^2 d'espace vert par habitant », tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

27 L'esprit de contestation contre les forces inhumaines du développement immobilier incite certains concurrents à accorder une attention particulière au coût humain de la transformation de Paris. En photographiant des immeubles anonymes en cours de destruction, ils expriment leur préoccupation pour l'avenir de leurs habitants plus que pour l'importance historique du bâti. Les vues d'immeubles en cours de démolition ou de vestiges de cheminées et d'escaliers dans des murs mitoyens mettent en lumière le prix d'une rénovation qui fait disparaître du paysage urbain non seulement des spécimens d'architecture mais également leurs habitants. Au dos d'une photographie qui représente un écriteau annonçant des démolitions et la construction de Galaxie (un centre commercial du 13e arrondissement), un participant s'exclame « Mais qui vivait là ? »

28 D'autres images évoquent l'avenir tout aussi sombre de la préservation historique face à une rénovation urbaine inspirée par le libéralisme. Les traces du passé autant que la vie des Parisiens se trouvent menacées par le rouleau compresseur de la modernisation. Sur le site du futur échangeur de Bercy, sur le boulevard périphérique, plusieurs participants montrent la pierre angulaire des fortifications qui, jadis, ceinturaient Paris. Au lieu de cadrer ce sujet de façon serrée, comme d'autres l'ont fait, un des photographes compose une vue en grand-angle qui transforme ce vestige historique en un simple détail dans un terrain vague destiné à accueillir une autoroute (voir *fig. 9*). Il le présente donc à la manière dont un promoteur peut le voir, c'est-à-dire comme un débris, au même titre que les bouts de tuyau, les plaques de macadam arrachées et le tonneau rouillé en attente d'être déblayés. Si les fortifications de Paris ne peuvent résister à l'urbanisation moderne, comment les Parisiens moyens pourraient-ils espérer lui survivre ?

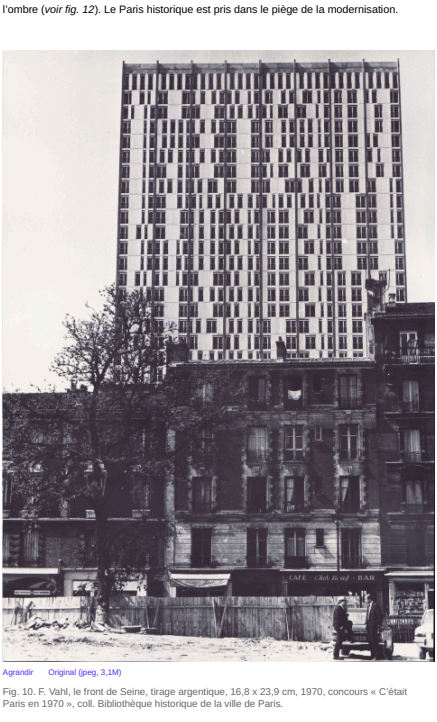


Agrandir Original (jpeg, 2,6M)

Fig. 9. J. Peyrin, fragment des fortifications de Paris, tirage argentique, 17,9 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

« Un peu de l'an 2000 »

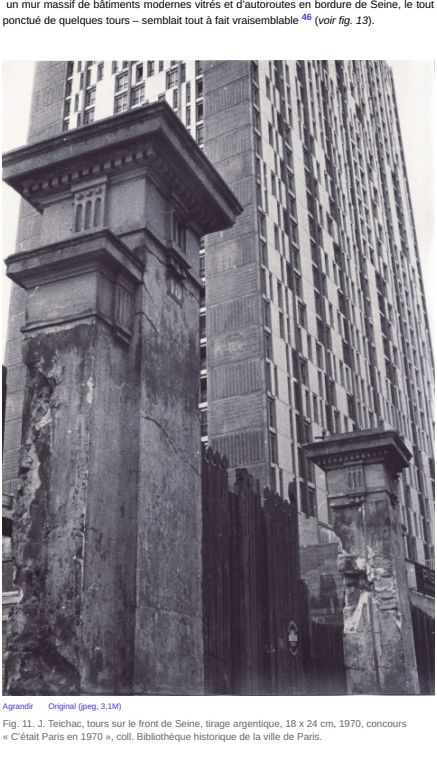
29 Les aperçus de l'avenir – ce petit « peu de l'an 2000 » dont parle Juliette Gréco et que laissent voir les images de nombreux participants – trahissent une profonde inquiétude pour ce que leur réserve la rénovation urbaine. En rendant compte de « Paris III », ils reprochent aux nouvelles constructions de dominer brutalement la vieille ville. Si Henry de Surirey de Saint-Remy peut dire que, sur les photographies du XIXe et du début du XXe siècle, « passé et présent voisin[ent] parfois sur la même image », celles de 1970 ne révèlent aucune intimité de ce genre[42]. Désormais, le neuf écrase l'ancien[43]. Dans toute la ville, on voit les mêmes tours se dresser au-dessus d'immeubles et rues anciens. Prenant du recul par rapport à leur sujet premier, les participants donnent à voir le gigantisme de ces tours en comparaison avec les immeubles de deux ou trois étages qui subsistent de l'époque où les arrondissements périphériques de Paris étaient encore de petits villages (voir *fig. 10*). D'autres visent le ciel pour présenter ce que le critique d'art, journaliste, historien populaire et opposant à l'urbanisme contemporain Yvan Christ qualifie de « champignons géants […] vénéneux », qui dominent de façon vertigineuse des fragments de la vieille ville[44] (voir *fig. 11*). Et ces constructions nouvelles paraissent d'autant plus menaçantes quand une rue étroite et déjà sombre du Paris ancien se termine en cul-de-sac, buttant contre une tour moderne qui la plonge encore plus dans l'ombre (voir *fig. 12*). Le Paris historique est pris dans le piège de la modernisation.



Agrandir Original (jpeg, 3,1M)

Fig. 10. F. Vallé, le front de Seine, tirage argentique, 16,8 x 23,9 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

30 Ces photographies laissent entendre aussi que la rénovation urbaine de l'époque a été pire que l'haussmannisation. À propos de cette période de mutation, Christ parle de « sarcellisation », d'après le nom des cités de Sarcelles construites dans les années 1950 dans le nord de Paris[45]. La sarcellisation enferme les Parisiens dans des immeubles de grande hauteur qui dominent le reste de la ville ; au moins l'haussmannisation avait-elle ouvert Paris à la circulation de la lumière, de l'air et des habitants. En 1974, le président Valéry Giscard d'Estaing limitera la hauteur des constructions à l'intérieur de la ville, mais, en 1970, rien n'indique que les tours ne vont pas se généraliser et devenir la nouvelle norme. D'ailleurs, compte tenu du goût du président de l'époque, Georges Pompidou, pour l'automobile et les paysages futuristes, la vision qu'a Gébé du Paris de l'an 2001 – un mur massif de bâtiments modernes vitrés et d'autoroutes en bordure de Seine, le tout ponctué de quelques tours – semblait tout à fait vraisemblable[46] (voir *fig. 13*).

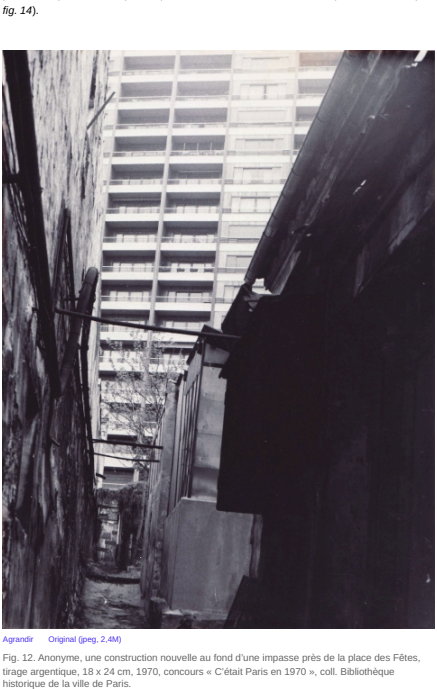


Agrandir Original (jpeg, 3,1M)

Fig. 11. J. Teichac, tours sur le front de Seine, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

31 Les photographies de « C'était Paris en 1970 » montrent que le Parisien moyen – qui n'est ni historien de la ville ni critique d'architecture – possède une conscience historique et porte un regard critique sur les constructions qui surgissent de partout en périphérie de la ville. Les historiens de l'urbanisme et de l'architecture affirment que ce nouvel urbanisme n'a pas provoqué de protestations très vives de la part du public tant qu'il s'est limité à la ceinture de la capitale : le front de Seine, Montparnasse, la place d'Italie, la colline de Belleville. Selon eux, les Parisiens ne se sont mobilisés que quand la menace atteint le centre historique de la ville[47]. Or, les photographies du concours attestent au contraire que le Parisien moyen se préoccupe aussi de ce qui touche les quartiers extérieurs, et elles rendent compte de campagnes ponctuelles pour sauver des quartiers et témoignent d'inquiétudes face aux effets possibles de ces nouveaux « champignons vénéneux ».

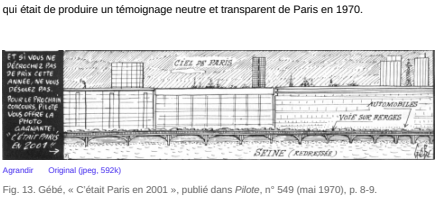
32 Les photographes *amateurs* montrent comment l'architecture moderne entraîne une modification du tissu social de la ville. Les participants, tout comme la rédaction de *La Galerie* – revue d'art et de culture qui consacre un numéro spécial au concours en septembre 1971 – illustrent cette confrontation en juxtaposant l'ancien et le nouveau. L'un d'eux affirme que l'on ne peut séparer « la perspective vieillotte » de « la perspective moderne ». Quant à *La Galerie*, elle commente certains éléments qui ressortent de cette comparaison. Ses éditeurs constatent que la mise en place de systèmes d'« air climatisé » (loin d'être fait accompli à Paris encore aujourd'hui) a révolutionné non seulement les façades des bâtiments mais également la vie de leurs habitants. « Alors, peut-on y lire, les fenêtres pouvaient s'ouvrir et les habitants se pencher pour regarder le spectacle de la rue » ; les nouvelles constructions isolent leurs occupants[48], elles coupent les Parisiens de leurs voisins et de la ville parce qu'elles empêchent le type même d'échange qui se produit quand un photographe lève son objectif vers une personne qui lui sourit plutôt que sur des fenêtres fermées en permanence[49] (voir *fig. 14*).



Agrandir Original (jpeg, 2,4M)

Fig. 12. Anonyme, une construction nouvelle au fond d'une impasse près de la place des Fêtes, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

33 En photographiant des détails ou les façades des nouvelles constructions, les participants appliquent des modes de documentation scientifique datant du XIXe siècle. Ils produisent des documents topographiques sur des rues, des bâtiments et des éléments architecturaux, anciens et nouveaux, et, ce faisant, reproduisent des pratiques reposant sur la prémisse que les photographies offrent une copie littérale ou exacte des objets qu'elles donnent à voir. Or, elles constituent un témoignage historiquement marqué et, en opposant l'ancien et le nouveau, elles illustrent le changement et le progrès. Même si l'appareil photo peut être un instrument scientifique et objectif d'enregistrement de la réalité, certains participants s'en servent pour interpréter ou critiquer la réalité en question et les changements dont ils sont les témoins. Ce faisant, ils détournent le sens du projet, qui était de produire un témoignage neutre et transparent de Paris en 1970.

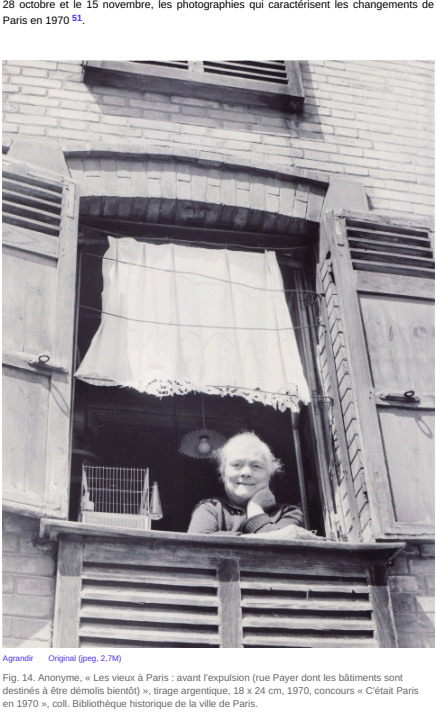


Agrandir Original (png, 592k)

Fig. 13. Gébé, « C'était Paris en 2001 », publié dans *Pilote*, n° 549 (mai 1970), p. 8-9.

Les suites de « C'était Paris en 1970 »

34 Le concours se termine là où il avait commencé – dans les pavillons Baltard des Halles – par une exposition des photographies lauréates. Les réticences des professionnels vis-à-vis du concours n'empêchent pas certaines personnalités éminentes du monde de la photographie – notamment le photojournaliste Izis, le photographe Jacques Henri Lartigue et le directeur artistique de *Paris Match* Jacques Bourgeois – de siéger au jury[50]. Celui-ci ne dispose que de quelques semaines pour trier cent mille images et accorder six niveaux de prix en séparant le noir et blanc et la couleur. En dépit d'un boycott général de l'exposition par la presse, soixante-dix mille visiteurs se rendent au Pavillon 8 des Halles (là où, deux ans plus tôt, ils pouvaient acheter œufs et poulets) pour découvrir, entre le 28 octobre et le 15 novembre, les photographies qui caractérisent les changements de Paris en 1970[51].



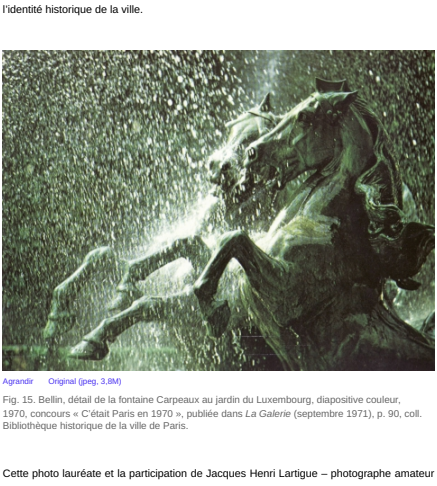
Agrandir Original (jpeg, 2,7M)

Fig. 14. Anonyme, « Les vieux à Paris : avant l'expulsion (rue Payer dont les bâtiments sont destinés à être démolis bientôt) », tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

35 Tandis que la Fnac célèbre la réussite de cette campagne de sauvegarde photographique de la ville, les participants et le public se demandent si le concours a réellement atteint ses objectifs. À en croire les annonces de l'exposition, la sélection de photographies montre « que les vingt arrondissements, que les soixante-dix-huit quartiers de la capitale ont été imagés, fixés, immortalisés dans leur richesse ou leur dénuement, leur rayonnement ou leur banalité, tels qu'en eux-mêmes enfin ils étaient à un moment de l'histoire de Paris. Aucune autre capitale au monde ne dispose d'un tel héritage à offrir au futur[52] ».

36 Mais beaucoup de concurrents estiment que le concours, et le jury en particulier, ont perdu de vue les louables ambitions documentaires du projet. Une participante reproche au jury d'avoir retenu des vues génériques : « Paris en mai 1970 semble avoir été complètement perdu de vue, explique-t-elle, car les images fournies ne situent nullement le printemps de 70[53] ». Un autre concurrent, qui visite l'exposition à deux reprises, commente amèrement : « les deux fois, [j'en suis sorti] profondément déçu[54] » ! Lui aussi estime que les images présentées ne rendent pas vraiment compte d'un moment particulier de l'histoire de la ville. C'est le cas notamment d'une photographie très stylisée de la tour Eiffel, qui provoque la réflexion suivante : « Que diront les Parisiens de l'an 2070 en voyant une tour Eiffel biscornue ? Ils penseront que les Parigots de 1970 ne savaient pas construire droit[55]. » Selon lui, les photographies exposées privilégient les critères artistiques et esthétiques et ne constituent donc pas des documents historiques fiables.

37 Le premier prix dans la catégorie des photographies en couleurs constitue la trahison la plus irritante – ou, au contraire, le respect le plus rigide – des principes du concours (voir *fig. 15*). Cette image fragmentaire de la fontaine Carpeaux, au sud du jardin du Luxembourg, n'illustre ni le changement ni la continuité qui font la force de tant de photographies de « C'était Paris en 1970 ». Elle est totalement générique, techniquement parfaite (on distingue clairement chaque gouttelette d'eau) et bien composée, mais elle aurait pu être prise dans n'importe quelle ville européenne. Comme le fait remarquer à juste titre un participant : « une tête de cheval en bronze parmi les jets d'eau est-ce bien une photo personnifiant Paris[56] ? » Sans la légende, il serait impossible de savoir que ce cliché a été pris dans la capitale française en 1970. En revanche, cette image générique et intemporelle semble correspondre à la neutralité politique du discours des organisateurs et à leur volonté de montrer que la modernisation ne menace pas fortement l'identité historique de la ville.



Agrandir Original (jpeg, 3,8M)

Fig. 15. Bellin, détail de la fontaine Carpeaux au jardin du Luxembourg, diapositive couleur, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », publiée dans *La Galerie* (septembre 1971), p. 90, coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.

38 Cette photo lauréate et la participation de Jacques Henri Lartigue – photographe amateur dont les images de la vie parisienne sont une contribution majeure à l'art du XXe siècle – illustrent une césure fondamentale entre la rhétorique du concours et les décisions de son jury. Les organisateurs avaient demandé aux participants de privilégier la dimension documentaire plutôt que la sensibilité esthétique ; or le jury a fait clairement intervenir des critères artistiques. Si le recours à des amateurs marque la limite d'une certaine interprétation de la photographie documentaire, le choix de la photo lauréate par un comité qui comprend un représentant éminent de l'esthétisation de la photographie amateur française fait de « C'était Paris en 1970 » un événement qui mérite d'entrer dans l'histoire de l'absorption de la photographie par les institutions et par le discours sur l'art.

39 Au cours des décennies suivantes, l'importance accordée aux critères esthétiques et l'attention portée à la photographie en tant que médium artistique – y compris dans l'étude d'archives historiques – contribueront à faire tomber dans l'oubli les images issues de cette initiative de la Fnac[57]. Les contradictions inhérentes au statut d'archives ont sans doute favorisé ce processus. Dans les polémiques ultérieures sur les questions de conservation et de rénovation urbaine, le parti pris politique de certains de ces documents empêchera probablement les édiles municipaux ou nationaux de les présenter comme des preuves de l'attention qu'ils portaient à la sauvegarde de Paris (comme avait pu le faire Haussmann, qui insistait pour que ses détracteurs se souviennent de son projet de musée Carnavalet[58]). Et quand les protestations contre les transformations urbaines se sont finalement exprimées, ç'eût été un piètre argument que d'invoquer la création de ces immenses archives dans lesquelles il était difficile de naviguer.

40 Depuis l'exposition des Halles et la parution du numéro spécial de *La Galerie*, les photographies sont restées dans les réserves du sous-sol de la Bibliothèque historique, sans être véritablement cataloguées ni étudiées. La donation des photographies par la Fnac a apporté une nouvelle impulsion au fonds photographique de la bibliothèque et suscité la nomination d'un conservateur à plein temps de la photographie, mais le nouveau département s'est surtout attaché à acheter des photographies dans les archives de photographes professionnels connus[59]. Les images issues de ce concours étaient trop récentes pour que les historiens de Paris s'y intéressent déjà, et il faudra attendre une autre décennie encore pour que des historiens de la photographie prêtent attention aux pratiques amateurs[60].

41 Depuis quelques années, toutefois, une nouvelle génération de conservateurs de la Bibliothèque historique, dirigée par une nouvelle directrice, manifeste un regain d'intérêt pour « C'était Paris en 1970 ». La Bibliothèque a remis en état les photographies et numérisé les plans de la ville avec le quadrillage du concours, préparant ainsi les images pour l'utilisation intelligente prévue par les organisateurs. Les questions posées dans le présent article – savoir comment des photographes amateurs capturent et interprètent le passage du temps dans leur ville tout en tenant compte de l'histoire visuelle et en protestant contre les transformations contemporaines – ne représentent que la partie visible de l'iceberg pour les chercheurs intéressés par l'histoire de la photographie, de Paris, de la culture urbaine, de l'architecture et de maints autres sujets.

42 Prises en tant que représentations de Paris, ces photographies ne suffisent peut-être pas à écrire une histoire de la capitale française en mai 1970, car les détails architecturaux et les vues des rues ne nous disent pas grand-chose sur le passé. Mais elles peuvent néanmoins devenir la source d'une micro-histoire de l'idée que se faisaient les photographes amateurs des modifications urbaines de leur temps, et de la façon dont ils ont conçu leur participation à cette vaste entreprise de documentation historique. Les images qui en découlent – et ce n'est pas l'aspect le moins fascinant – nous montrent que Paris était encore immergé dans l'histoire de la documentation photographique urbaine, cent ans après que Marville en eut photographié les rues. Qu'elles représentent des vitrines Art nouveau ou les nouvelles tours qui se dressent au-dessus de vieilles rues, les photographies des concurrents, parfois sur une même composition, illustrent toute la tension qui existe entre la tradition (et sa représentation) et la dynamique de la modernisation de Paris, avec ses voies rapides et ses tours. Et en illustrant cette tension, les participants expriment une certaine compréhension de Paris ; ils montrent notamment qu'en regardant dans leur viseur ils voient non seulement la ville mais aussi la longue et riche tradition photographique qui lui est associée.

Notes

---

[1] La Fnac, ou Fédération nationale d'achats des cadres, commence en 1954 sous la forme d'une centrale d'achat à prix réduits. À la fin des années 1980, elle devient une chaîne de magasins multimédia, avec une forte composante d'engagement culturel. Concernant son histoire, cf. Didier Toussaint, *L'Inconscient de la Fnac : l'addiction à la culture*, Paris, Bourin, 2006 ; Vincent Chabault, *La Fnac, entre commerce et culture : parcours d'entreprise, parcours d'employés*, Paris, PUF, 2010.

[2] Le numéro d'inscription des photographes apparaît au verso de la plupart des clichés, mais certains ne comportent aucune indication. Ces numéros correspondent aux noms et adresses figurant sur la liste des participants détenue par la bibliothèque.

[3] À l'heure où je terminais mes recherches pour cet article, la bibliothèque n'avait pas encore mis à disposition les diapositives en couleurs. Depuis, j'en ai examiné quelques centaines pour avoir confirmation de certaines grandes tendances présentées ici.

[4] En 1970 – que l'on considère la prédominance de livres illustrés de photographies, les expositions dans les musées ou les commémorations historiques populaires –, la photographie et les photographes font partie intégrante de la manière dont les Parisiens abordent leur ville et son passé. On trouvera d'autres éléments sur l'importance de la photographie dans l'histoire officielle et populaire de Paris au XXe siècle dans Catherine E. Clark, « Photography as History : Collecting, Narrating, and Preserving Paris, 1870-1970 », thèse de doctorat en histoire, University of Southern California, 2012.

[5] « Historical imagination ». Edwards explique comment les idées sur l'histoire nationale et locale, les possibilités de la photographie et son rôle de témoignage, les notions d'utilité sociale et les réseaux de photographes amateurs et de spécialistes en histoire ont marqué les relevés photographiques effectués en Angleterre au tournant du siècle. Cf. Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian : Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, Duke University Press, 2012.

[6] Dans d'autres villes comme New York et Berlin, la rénovation urbaine a inspiré des opérations comparables : Max Page, « Chapter 7 : A Vanished City Is Restored : Inventing and Displaying the Past at the Museum of the City of New York », in *The Creative Destruction of Manhattan, 1900-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 145-176 ; Katharine Zellhoff, « History as Past-Time : Amateurs and Old Berlin, 1870-1914 », thèse de doctorat en histoire, Harvard University, 2005.

[7] Aujourd'hui, Marville est célèbre pour avoir documenté le Paris d'Haussmann, mais, à l'époque, Hoffbauer était beaucoup plus connu. Ses aquarelles sont à la base de l'histoire illustrée de Paris la plus célèbre à l'époque : Fedor Hoffbauer, *Paris à travers les âges*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1875.

[8] De tous les photographes de l'époque, comme Emmanuel Pottier, Jules Hautecœur ou Pierre Emonts, c'est Eugène Atget qui a été le plus étudié. Pour mieux comprendre comment les institutions de la Ville ont acquis ses œuvres et celles d'autres photographes, cf. Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven, Yale University Press, 1992 ; *Archives de Paris, Paris la rue, un autre 1900 : le fonds de l'Union photographique française aux Archives de Paris*, Direction des affaires culturelles, 2000.

[9] « [publicité] Pour sauver Paris, qui meurt un peu tous les jours : La Fnac lance l'opération "C'était Paris en 1970" », *Le Monde*, 21 mars 1970.

[10] Depuis la vente des premiers appareils photo Kodak par George Eastman en 1888, on a beaucoup insisté, dans le discours sur la photographie, sur l'accessibilité du médium. Toutefois, durant une bonne partie du XXe siècle, le prix des appareils et les compétences techniques nécessaires à leur utilisation ont fait de la photographie un passe-temps de riches. Cf. Martin Dacos, « Le regard oblique », *Études photographiques*, no 11, mai 2002, p. 44-67.

[11] Dès les premières décennies du XXe siècle, les photographes ont cessé de vendre leurs photographies directement aux institutions locales pour en confier la reproduction et les ventes à des agences. Concernant le développement des agences photo à Paris entre les années 1920 et les années 1960, cf. Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris, t. 1 : Le Marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Marie de Thézy, Claude Nori, *La Photographie humaniste : 1930-1960, histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

[12] Les spécialistes parlent d'institutionnalisation de la photographie pour désigner la période, à partir des années 1970, où la photographie devient un médium créatif, un mode d'expression artistique et un produit de consommation culturel. Sur les détails de cette histoire en France, on consultera Stuart Alexander, « L'Institution et les pratiques photographiques », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001 ; Gaëlle Morel, *Le Photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éd., 2006.

[13] Par la suite, les projets officiels à grande échelle, comme la mission photographique de la DATAR en 1984-1989, ou la « Mission France » organisée en 2003-2008 par le ministère de la Culture, feront appel à des photographes professionnels, en leur accordant toute liberté dans leur travail. La DATAR a engagé douze photographes français et la « Mission France » un seul : Raymond Depardon. Sur ces opérations et les images souvent très stylisées qui en sont issues, cf. Vincent Guigueno, « La France vue du sol », *Études photographiques*, no 18, mai 2006, p. 96-119 ; Edward Welch, « Portrait of a Nation : Depardon, France, Photography », *Journal of Romance Studies*, 8, no 1, printemps 2008, p. 19-30.

[14] L'historien de l'architecture Anthony Sutcliffe voit dans les rénovations urbaines de la Ve République un remake de l'haussmannisation : Anthony Sutcliffe, *Paris : An Architectural History*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 160.

[15] André Fermigier, « Le Troisième siège de Paris : Allez voir au Grand Palais les dominos de l'an 2000, c'est de votre vie qu'il s'agit », *Le Nouvel Observateur*, 12 avril 1967, et *La Bataille de Paris : des Halles à la Pyramide, chroniques d'urbanisme*, Paris, Gallimard, 1991, p. 32-33.

[16] « Pour sauver Paris », art. cit.

[17] « Paris mobilise tous les Parisiens qui ont un appareil photo », *Le Monde*, 28 mars 1970.

[18] « Pour sauver Paris », art. cit.

[19] Le numéro spécial de *La Galerie* consacré au concours comprend le dessin de Gébé, « Paris qu'on pioche » : *La Galerie : Arts, lettres, spectacles, modernité*, septembre 1971.

[20] *Cf.*, par exemple, les articles de Fermigier entre 1967 et 1985 parus dans *Le Nouvel Observateur* et *Le Monde*, ainsi que la polémique lancée en 1977 par l'historien Louis Chevalier contre la rénovation urbaine : A. Fermigier, « Le Troisième siège de Paris… », *op. cit.* ; Louis Chevalier, *L'Assassinat de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.

[21] Sur Kahn et les Archives de la Planète, cf. Teresa Castro, « Les Archives de la Planète ou les rythmes de l'Histoire », *1895 : bulletin de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 54, 2008, p. 57-81 ; Paula Amad, *Counter-Archive : Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010. La publicité est reproduite dans le « Le Roman-photo de l'opération "C'était Paris en 1970" », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 7.

[22] « Pour sauver Paris », art. cit.

[23] *Ibid.*

[24] Des quotidiens nationaux comme *Le Monde* et des publications professionnelles et spécialisées comme *La Correspondance de presse*, *L'Écho de la presse* ou *La Photographie nouvelle* se sont fait l'écho de cette polémique.

[25] Un journaliste s'est demandé pourquoi Cartier-Bresson n'avait pas lu le règlement du concours avant d'accepter de siéger au jury : « Le Concours de la Fnac », *L'Écho de la presse*, 13 avril 1970.

[26] « 14 016 personnes », *France Soir*, 24 avril 1970.

[27] P. D. Virorlay, « Courrier : Un super-gogo bénévole », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 186.

[28] Christian Vigne, entretien par courriel avec le photographe, 8 mai 2010.

[29] « Paris, villages : Numéro spécial de Paris aux Cent Villages publié à l'occasion de l'exposition des photos recueillies lors du concours photographique Paris aux Cent Villages ; 17 novembre-18 décembre 1976 BHVP », *Paris aux cent villages*, 1976, n. p.

[30] De nombreux participants ont continué à soumettre des photos après le délai fixé. « Le Roman-photo de l'opération "C'était Paris en 1970" », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 10.

[31] Un photographe a remercié les organisateurs de lui avoir donné l'occasion « de connaître un coin que j'ignorais absolument et qui m'a surpris ». O.A. (Paris), « Courrier : Bravo », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 186.

[32] Juliette Gréco (paroles de Pierre Delanoë / musique de Claude Bolling), « C'était Paris en 1970 », *C'était Paris en 1970 / Zizi kopek, zizi dollar*, Philips 6009.084, 1970, vinyle.

[33] Pour mieux connaître la position d'Atget sur la question, cf. M. Nesbit, « Atget and the Amateurs of Vieux Paris », in *Atget's Seven Albums*, *op. cit.*, p. 62-75.

[34] G. Lenôtre, historien populaire et amateur de Paris, qualifie les amateurs mordus d'histoire « des investigateurs enthousiastes [qui] parcourent Paris, pénètrent dans les cours des anciennes demeures, affrontent les concierges, montent les escaliers, visitent l'immeuble, relèvent tout ce qui le singularise : un marteau de porte, une boiserie, un chambranle sculpté, un palâtrel peint, une tête de Bacchus à l'entrée de la cave, un balcon de fer forgé, une rampe de bois, un trumeau de glace… ». G. Lenôtre (éd.), *Le Vieux Paris : souvenirs et vieilles demeures*, Paris, G. Eggimann, 1912, vol. 1, n. p.

[35] Henry de Surirey de Saint-Remy, « Images de Paris confiées à Paris 1871-1971 », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 20.

[36] Louis Chéronnet, *Paris tel qu'il fut : 104 photographies anciennes*, Paris, Éditions Tel, 1951, p. 5.

[37] « Pour sauver Paris », art. cit.

[38] Kristin Ross, *May '68 and its Afterlives*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 8. Sur les photographies de Mai 1968, on consultera Audrey Leblanc, « La couleur de Mai 1968 », *Études photographiques*, no 26, novembre 2010, p. 162-178.

[39] « Fnac. Communiqué à la presse », 17 avril 1970, fonds de la BHVP « C'était Paris en 1970 ».

[40] « Paris, villages », *op. cit.*, n. p.

[41] Gébé, « Paris qu'on pioche », *op. cit.*

[42] H. de Surirey de Saint-Remy, « Images de Paris confiées à Paris 1871-1971 », *op. cit.*, p. 17.

[43] La tour Montparnasse, achevée en 1972, est la plus haute construction intramuros, mais des immeubles de grande hauteur ont envahi les quartiers populaires de tout Paris. Cf. Norma Evenson, *Paris : A Century of Change, 1878-1978*, New Haven, Yale University Press, 1979.

[44] Saint-Remy cite Yvan Christ, in H. de Surirey de Saint-Remy, « Images de Paris confiées à Paris 1871-1971 », *op. cit.*, p. 20. En 1967, avant qu'aucun de ces projets ne soit achevé, André Fermigier décrit une morne sinistre « partie de dominos redressés à la verticale ». A. Fermigier, « Le Troisième siège de Paris… », *op. cit.*, p. 34.

[45] Yvan Christ, *Les Métamorphoses de la banlieue parisienne : cent paysages photographiés autrefois par Atget, Bayard, …[etc] et aujourd'hui par Charles Ciccione*, Paris, A. Balland, 1969, p. xvi. Sarcelles reste l'exemple clé de ces grands ensembles. Cf. N. Evenson, *Paris : A Century of Change, 1878-1978*, *op. cit.*, p. 245-249 ; Camille Canteux, « Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable », *Sociétés & Représentations*, 17, 2004, p. 343-359 ; Annie Fourcaut, « Les premiers grands ensembles en région parisienne : Ne pas refaire la banlieue ? », *French Historical Studies*, 27, no 1, 2004, p. 195-218.

[46] Gébé, « Paris qu'on pioche », *op. cit.* Le film de Jacques Tati, *Play Time* (1967), présente aussi une description à la fois comique et amère du Paris de demain, où le Vieux Paris et même la tour Eiffel ne sont plus que des reflets lointains sur les façades en verre de style international.

[47] L'historien de l'architecture François Loyer estime, par exemple, que « le détonateur de la conscience historique des Parisiens fut l'affaire des Halles ». Les grandes campagnes de presse contre les nouvelles constructions, notamment sur le site des Halles, ne commencent en fait qu'en 1969 et 1970. François Loyer, « Préface », *La Bataille de Paris…*, *op. cit.*, p. 14.

[48] *La Galerie*, *op. cit.*, p. 56-59.

[49] À la BHVP, le groupe de photos catalogués pour le carré 1554, dans un quartier du 13e arrondissement voué à la destruction, se termine par la vue d'une vieille femme penchée à sa fenêtre, autre Parisienne qui participe d'en haut à la vie de la rue.

[50] Le jury se composait de Daniel Maurandy, Jean Prissette, Max Théret, Jean-Lou Sieff, Izis, Jacques Bourgeois, A. Trappenard, Willy Hall, André Gouillou, Jacques Henri Lartigue, Walter Carone et Roger Tallon. « Le Roman-photo de l'opération "C'était Paris en 1970" », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 11.

[51] Aucun quotidien n'a voulu annoncer l'exposition ni en rendre compte. La Fnac a dû acheter de l'espace publicitaire, *ibid.*, p. 12.

[52] *Ibid.*, p. 13.

[53] Mlle C. G. (Paris), « Courrier : Quels critères ? », *La Galerie*, *op. cit.*, p. 190.

[54] R. G., Issy-les-Moulineaux, « Courrier : Une tour Eiffel biscornue », *ibid.*, p. 190.

[55] *Ibid.*

[56] *Ibid.*

[57] Du fait de l'incertitude entourant les droits de propriété des photographies, le personnel de la bibliothèque hésitait à les prêter. Au début, la BHVP a souvent accepté des demandes de photographies pour des expositions et des publications, mais, au fil du temps, elle a fini par refuser en invoquant des questions de droit d'auteur.

[58] Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires du baron Haussmann : grands travaux de Paris*, Paris, G. Durier, 1979, p. 810.

[59] Concernant les politiques de collection de la bibliothèque dans les années 1970 et 1980, cf. M. de Thézy, « Les Photographies anciennes et modernes », *Bulletin de la bibliothèque et des travaux historiques : XI. Les collections photographiques de la Bibliothèque historique*, Paris, Mairie de Paris, 1986, p. 8-31.

[60] Sur l'intérêt que manifestent les musées et les chercheurs pour la photographie amateur et pour les photographies « trouvées », cf. Anne McCauley, « En-dehors de l'art », *Études photographiques*, no 16, colloque « Photographie, les nouveaux enjeux de l'histoire », 25 mai 2005, p. 50-73, en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/742.

Table des illustrations

Légende Fig. 1. B. Pouzet, heurtoir, tirage argentique, 18,2 x 23,9 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-1.jpg
Fichier image/jpeg, 2,2M

Légende Fig. 2. F. Berton, allée parisienne, tirage argentique, 17,7 x 24,5 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-2.jpg
Fichier image/jpeg, 3,2M

Légende Fig. 3. J.-C. Longeron, charrette en bois, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-3.jpg
Fichier image/jpeg, 2,5M

Légende Fig. 4. Fig. 4. Page 30 de *Le Vieux Paris: souvenirs et vieilles demeures*, vol. 2 (1913), G. Lenôtre (dir.), coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-4.jpg
Fichier image/jpeg, 2,6M

Légende Fig. 5. Fig. 5. Anonyme, les escaliers entre la rue Villin et la rue Piat, tirage argentique, 18,2 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-5.jpg
Fichier image/jpeg, 2,0M

Légende Fig. 6. Saint Étienne, le regard de la Lanterne sur fond d'un immeuble du XXe siècle, tirage argentique, 17,7 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-6.jpg
Fichier image/jpeg, 3,7M

Légende Fig. 7. Saint Étienne, le regard de la Lanterne sur fond d'un immeuble du XXe siècle, tirage argentique, 17,7 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-7.jpg
Fichier image/jpeg, 3,3M

Légende Fig. 8. J.-C. Longeron, « Paris, un m^2 d'espace vert par habitant », tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-8.jpg
Fichier image/jpeg, 2,8M

Légende Fig. 9. J. Peyrin, fragment des fortifications de Paris, tirage argentique, 17,9 x 23,7 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-9.jpg
Fichier image/jpeg, 2,6M

Légende Fig. 10. F. Vallé, le front de Seine, tirage argentique, 16,8 x 23,9 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-10.jpg
Fichier image/jpeg, 3,1M

Légende Fig. 11. J. Teichac, tours sur le front de Seine, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-11.jpg
Fichier image/jpeg, 3,1M

Légende Fig. 12. Anonyme, une construction nouvelle au fond d'une impasse près de la place des Fêtes, tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-12.jpg
Fichier image/jpeg, 2,4M

Légende Fig. 13. Gébé, « C'était Paris en 2001 », publié dans *Pilote*, n° 549 (mai 1970), p. 8-9.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-13.png
Fichier image/png, 592k

Légende Fig. 14. Anonyme, « Les vieux à Paris : avant l'expulsion (rue Payer dont les bâtiments sont destinés à être démolis bientôt) », tirage argentique, 18 x 24 cm, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-14.jpg
Fichier image/jpeg, 2,7M

Légende Fig. 15. Bellin, détail de la fontaine Carpeaux au jardin du Luxembourg, diapositive couleur, 1970, concours « C'était Paris en 1970 », publiée dans *La Galerie* (septembre 1971), p. 90, coll. Bibliothèque historique de la ville de Paris.
URL http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/3391/img-15.jpg
Fichier image/jpeg, 3,8M

Pour citer cet article

Référence électronique
Catherine E. Clark, « « C'était Paris en 1970 » », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 19 janvier 2026. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3391

Auteur

Catherine E. Clark
Catherine E. Clark est Assistant Professor of French Studies dans le département des langues et littératures étrangères au Massachusetts Institute of Technology. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'University of Southern California. Elle a également publié des recherches sur la compréhension européenne des pratiques religieuses chinoises dans l'œuvre du graveur Bernard Picart *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* (1723-1743).

Traducteur

Jean-François Allain

Droits d'auteur

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer
✓ Tout accepter
✗ Tout refuser
Personnaliser
Politique de confidentialité