

MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE  
DU 26 SEPT AU 16 NOV 80

# ROBERT DOISNEAU



Le baiser de l'Hôtel de ville (1950)

## ROBERT DOISNEAU, LE PHOTOGRAPHE

Le petit bonhomme est épatant. C'est un artisan. Mais comme beaucoup de gars du peuple, il est plein de malice et d'astuce. Il a le sourire. C'est un photographe. Mais lisez attentivement les légendes qu'il rédige lui-même et colle maintenant au bas de ses photographies, vous verrez qu'elles sont pleines d'interprétations possibles et ouvrent le champ à un million de chances. A l'entendre, il planque son appareil et le laisse faire. Pourquoi les autres photographes n'en font-ils pas autant ?

Comme il est originaire des environs de Chartres, je ne puis l'imaginer autrement que ralliant le chantier de la cathédrale à l'époque de ses fondations et de son édification. Comme il est du peuple, il cherche de l'embauche. Déjà un simple berger armé de son coudrier, taille des têtes de saints ; déjà des vagabonds et des gais compagnons, armés de leur manteau et de leur ciseau, taillent les statues de l'Ane hilarant et des belles reines de France. Ils sont pleins de vin et chantent pouille en travaillant. Des cris du haut des échafaudages, les pierres s'équarrirent, les poulies grincent. Au bout du prestigieux chantier, dans un terrain vague, envahi par la folle avoine et les herbes sauvages, les maîtres du grand œuvre essayent à petite échelle ce qu'ils vont réaliser en grand et avec une audace sans cesse renouvelée dans la construction des tours et des voûtes de l'édifice. Doisneau se présente armé de son appareil photo,



Le patineur de l'art moderne (1969)

## BIOGRAPHIE

- 1912**  
Naissance de Robert Doisneau à Gentilly (Val de Marne).
- 1926**  
Etudes au Lycée Estienne à Paris. Travaille la gravure et la lithographie. Obtient son diplôme de graveur lithographe.
- 1930**  
Fait ses débuts dans le dessin publicitaire et la photographie.
- 1931**  
Deviens opérateur d'André Vigneau.
- 1932**  
Vend son premier reportage à l'Excelsior.
- 1934**  
Service photographique des Usines Renault à Boulogne-Billancourt.
- 1939**  
Licencié de chez Renault, pour retards répétés. Rencontre Charles Rado, créateur de l'Agence Rapho, son travail va lui permettre désormais de vivre dans la rue.
- 1942**  
Rencontre de Maximilien Vox pour lequel il illustre son premier ouvrage « Les nouveaux destins de l'intelligence française ».
- 1945**  
Entre à l'Agence de presse « Alliance Photo ».
- 1946**  
Retour à l'Agence Rapho, pour laquelle il continue de travailler jusqu'à aujourd'hui. Rencontre de Blaise Cendrars, Raymond Grosset et Jacques Prévert.
- 1947**  
Prix Kodak.
- 1949**  
Travaille pour le journal de mode « Vogue ».
- 1952**  
Ne renouvelle pas son contrat avec « Vogue ». Travaille avec Robert Giraud sur le thème « Personnages de la nuit ».
- 1956**  
Prix « Niepce ».
- 1968**  
Reportage sur l'U.R.S.S.
- 1973**  
Réalise avec François Porcile un court métrage intitulé « Le Paris de Robert Doisneau ».
- 1979**  
Film « Trois JOURS; TROIS PHOTOGRAPHES » de Fernand Moscovicz avec Jeanloup Sieff et Bruno Barbey.



et que fait-il ? Il tape dans le tas. Il n'est pas artiste. Il n'a pas des idées générales, une esthétique, une mystique. C'est un artisan de son pays. Il photographie l'architecte, les maîtres-verriers (il se sent trop humble pour comparer sa fragile matière première qu'est la pellicule à la transparence de leurs verrières d'art), il tape dans la foule des curieux qui grouille dans le chantier, nobles, bourgeois, truands, moines, chantes et nonnains, prédicateurs, aumôniers, et, comme un vulgaire tailleur de pierres, avec un seul détail de vêtement, un tic, un défaut physique, il crée des personnages, une atmosphère, un monde, de quoi peupler l'univers. Que voulez-vous, c'est un photographe : il ne le fait pas exprès. Trop c'est trop. C'est son appareil qui veut ça. Souvent, il en est malade et, pour ne pas faiblir, il remplit son esprit de lazzi, de gouaille. Mais le cœur est pris. Ce n'est pas une liturgie intime, mais un grand rire polaire.

Regardez-le débarquer à Paris où il arrive son appareil accroché sur la poitrine, des sacoches dans le dos, des accessoires sous les bras et tout un impedimentum de sorcier moderne dans les mains. Il découvre d'abord la banlieue et sa misère, le cœur lourd, puis passe chez les gens du monde, le cœur révolté par leur vanité et leurs ridicules. Alors il se met à flâner dans Paris et réveille tout un Paris baudelairien et suranné, ou autour des Halles, à Montmartre, à Montparnasse, un Paris démodé et vieillot de par sa permanence même. Il s'en va alors enregistrer le travail et l'usine et il en revient ragaillard. Les types sont biens, vivants et révolutionnaires. Le printemps fleurit dans les jardins et dans les pots des concierges. Dans son ensemble, le peuple de Paris est gai et les gens s'arrangent pour rendre la vie amène, sinon avenante. Il suffit de surprendre les amoureux sur un banc ou de suivre le sillage des midinettes, d'écouter les boniments, de se perdre dans le métro et de stationner au terminus parmi les marchandes des quatre-saisons et les cris des marchands des journaux du soir. Les kiosques sont habillés. Cela a un air de fête. La vie enivre. Doisneau ne l'a sûrement pas fait exprès, mais il se remet à flâner dans les rues. Son appareil l'entraîne.

Si la série des bâtons blancs des sergents de ville a l'air d'une joyeuse plaisanterie dans le tohu-bohu et le danger mortel de la circulation motorisée de la capitale, l'épopée des bâtons des maréchaux de Napoléon est une satire violente à nulle autre pareille. Voir toute une armée ensevelie dans le guano des pigeons de l'Etoile est un spectacle vengeur et réconfortant après deux guerres mondiales et inutiles. Vive la Colombe de la Paix ! Elle crotte. Doisneau ne l'a pas cherchée. Il l'a surprise.

BLAISE CENDRARS



Le pavé (1956)

## EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1960 Musée d'Art moderne de Chicago.
- 1968 Bibliothèque Nationale, Paris.
- 1972 Center G. Eastman, Rochester Museum (U.S.A.).
- 1974 Galerie Municipale du Château d'eau, Toulouse. Vieille Charité, Marseille.
- 1974/75 Witkin Gallery, New-York (U.S.A.).
- 1975 La Galerie & Fils, Bruxelles. Musée des Arts décoratifs, Nantes.
- 1976 Photo Art Basel, Bâle. Hôtel de ville, Dieppe.
- 1978 Galerie Agathe Gaillard « Ne bougeons plus ! ». Witkin Gallery, New-York (U.S.A.). Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône.
- 1979 Musée Eugène Boudin, Honfleur. Musée d'Art moderne de la ville de Paris ARC, « Paris, les passants qui passent ». Photogalerie Portfolio, Lausanne, sur le thème de l'enfance.

## EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1947 Bibliothèque Nationale, Paris.
- 1951 Musée d'Art moderne, New-York, avec Brassai, Willy Ronis et Izis.
- 1965 « Six photographes et Paris », Musée des Arts décoratifs, Paris, avec D. Frasnay, J. Lattes, J. Niepce, R. Pie et W. Ronis.
- 1968 « L'œil objectif », Musée Cantini, Marseille, avec Denis Brihat, Lucien Clergue et Jean Pierre Sudre.
- 1972 Moscou, avec Boubat, Brassai, Cartier-Bresson, Izis et Ronis.
- 1975 « Le Mobilier urbain », Bibliothèque Historique de la ville de Paris.
- 1977 « Six photographes en quête de banlieu », Centre Georges-Pompidou, Paris.

MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE  
4, rue Paul Claudel, 38100 Grenoble tél. (76) 25.05.45  
Directeur, Bernard Gilman  
Animation Arts Plastiques Yann Pavie, Alain Hecquart, Madeleine Baudin  
Conception graphique Alain Priem  
Logos "Grapus 78"  
Imprimerie, Maison de la Culture, tirage 1 500 ex.  
Nos remerciements s'adressent à Robert Doisneau qui a su préserver un accueil chaleureux au projet de cette exposition.



Les ventres du 14 juillet (1955)



Le banc du Palais Royal (1950)



MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE  
DU 27 NOV 80 AU 4 JANV 81

# GUY DELAHAYE PORTRAITS

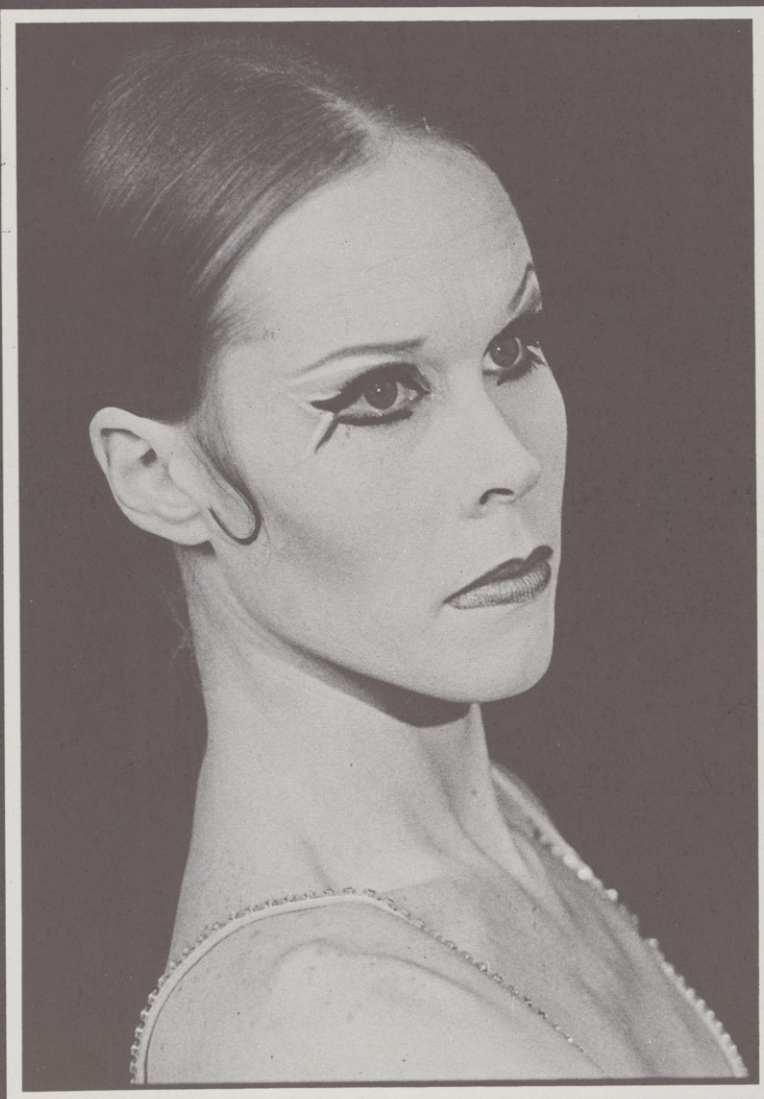
## GUY DELAHAYE ET LA POÉTIQUE DES APPARENCES

Dans la polémique qui opposait, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les photographes et les peintres, concernant la qualité respective de leurs œuvres, ces derniers insistaient sur le caractère presque diabolique de la nouvelle invention. Un journal allemand de l'époque, le « Leipziger Stadtanzeiger » fustigeait la découverte de Daguerre en des termes caricaturaux dont la démesure est assez significative :

« ... le projet lui-même est déjà blasphématoire. L'homme a été créé à l'image de Dieu et cette image ne peut être fixée par aucune machine humaine. »

Une pareille accusation décrit parfaitement le statut difficile de la création confrontée au développement accéléré des techniques. Depuis le début de la révolution industrielle — qui est aussi la date de naissance de la photographie — l'art entretient un commerce conflictuel avec la technique. D'un côté, il ne peut que s'appuyer sur les prouesses que confère une grande technicité, mais d'un autre côté, la longue patience du génie doit se hausser au-dessus d'elle, la traverser de part en part : venir de plus loin et déboucher ailleurs. La maîtrise experte de l'appareil exprime désormais la possession des êtres et des choses dans toute sa duplicité. Avec l'incroyable progrès technologique, on assiste à l'apparition d'une situation nouvelle : tandis que la massification culturelle tend à niveler la créativité artistique dans les rouages de l'équivalence marchande, les créateurs véritables se replient dans une réserve discrète pour se protéger du « toujours semblable » qui caractérise l'adaptation sociale. La créativité n'est donc pas méconnue comme on serait tenté de le croire un peu rapidement, elle est connue comme le mal dans une civilisation où la tyrannie abstraite de la raison économique envahit brutalement l'espace de gratuité de la poésie et du plaisir. C'est dire que le diabolique exprime d'abord l'ambivalence de la création, son « caractère énigmatique » pour employer l'expression de Théodor W. Adorno, à la fois volonté de reconnaissance sociale et résistance éternelle aux diverses impositions mortifères qui mutilent la vie quotidienne. Et dans le cas de la photographie, le diabolique rappelle aussi que l'ingéniosité technique peut enfin contribuer à la naissance d'un art puissamment capable de démanteler les frontières solennelles au-delà desquelles les hommes affrontent un sablier invisible. Car, il y a dans chaque photo un désir irrépressible de retenir le temps, de faire habiter le fugitif dans l'image. On comprend que les moments de bonheur, mariages et autres festivités rituelles, eurent longtemps le rare privilège de se loger dans la « boîte noire » du photographe, convoqué pour l'occasion. Le sourire des jeunes époux, les yeux écarquillés de la petite enfance, la gloire de l'uniforme et du képi, tout cela se devait de défier l'inexorable écoulement des saisons. Le négatif de la plaque d'argent iodée puis de la pellicule moderne s'imprènerait ainsi de la positivité de l'existence. L'automne de la vie ne ferait jamais subir ses assauts de rides et d'ingratitude aux images magiques d'un présent révolu.

Les portraits de Guy Delahaye relèvent entièrement de cette « tendre expérience » dont parle Goethe, ils interpellent la fuite excessive de l'instant. Tout comme la profondeur d'un monde sans importance se mesure à l'intensité des images et des représentations dont il assure la circulation en réponse à son désir de paraître, l'individu se donne à travers ses visages et ses poses. Son inquiétante étrangeté ne se consume pas dans le cliché, mais elle acquiert ici une nouvelle singularité. Distance et proximité perdent toute relativité et se retrouvent dans un ordre absolu qui est



Carolyn Carlson

l'œuvre de l'« inconscient de l'œil » (Walter Benjamin). L'harmonie secrète des regards qu'il nous livre devient à force d'observation un peu moins lointaine tout en exerçant sur nous une emprise sans partage. Ces visages ne sont pas faits pour voir mais pour être vus, de là provient leur incomparable puissance de fascination. Le photographe s'est métamorphosé, dans l'inviolable obscurité de son laboratoire, en une sorte d'alchimiste des sensations et des sentiments qui tourmentent nos apparences. Chaque détail, ces yeux baissés, ce coin des lèvres, ce front volontaire, concourt à la composition de cette « matiera prima ».

La signification de l'œuvre appelle toujours une lecture plurielle, sensible à la différence et à l'extrême concret. Dans l'art du portrait — tel que le pratique Delahaye — se discerne bien ce respect de l'irréductible et de la diversité, et par-là il témoigne de cette imbrication hasardeuse de singularités qui tisse la trame vivante du collectif, de la socialité. Créateur photographiant d'autres créateurs — acteurs, danseurs, musiciens, déjà célèbres ou non, il nous laisse rêveur devant le mystère de l'attraction passionnelle : qu'est-ce qui nous fait aimer un regard plutôt que tel autre ? Quelle communication avons-nous désirée ou perdue ? Chacun de ces visages montre que l'imperfection est l'écriture de la légende humaine, de son unique beauté. On peut imaginer en les parcourant l'étonnante collection de portraits photographiques qu'auraient patiemment constituée un Sade ou un Fournier et quels vertigineux récits ils auraient sans doute su lire sur leur surface lisse et glacée.



SERIE-« REPORTAGES »



A l'inverse de la photo d'identité, univoque et sans âme puisqu'elle répond généralement à quelque impérieuse nécessité administrative, les figures rassemblées ici témoignent des souffrances accumulées, des joies et des ambitions conquises ou évanouies. Le délicat travail de la forme permet à Delahaye de s'évader sans retour des conventions du genre que l'on rencontre aussi bien dans l'affiche politique que dans le magazine pour midinettes, conventions qui illustrent sans nuance, soit dit en passant, la fonction sociale spectaculaire assignée à l'un comme à l'autre. Cette attention soutenue à la forme d'une part, différencie radicalement l'esthétique photographique de toute la pacotille culturelle produite à la chaîne dans divers Hong-kong de l'industrie « artistique » ; d'autre part, elle dénote, chez Delahaye, une expérience créatrice sur l'ambiguïté des apparences, qui définit intrinsèquement les rapports de l'œuvre au temps. En effet, ses portraits ne sont pas les reflets dociles d'une réalité prétendue objective, leur forme, au travers de laquelle ils tirent leur cohérence interne, contient en elle, d'une manière latente, toutes les contradictions et les tensions antagonistes qui creusent dans le vécu le sillon du qualitatif et de la subjectivité. Loin d'évacuer dans ces portraits tout ce qui doit quelque chose à la contingence et au circonstanciel, il leur confère cette parcelle d'éternité, cette inégalable noblesse qui survivra à la tragédie de l'éphémère.

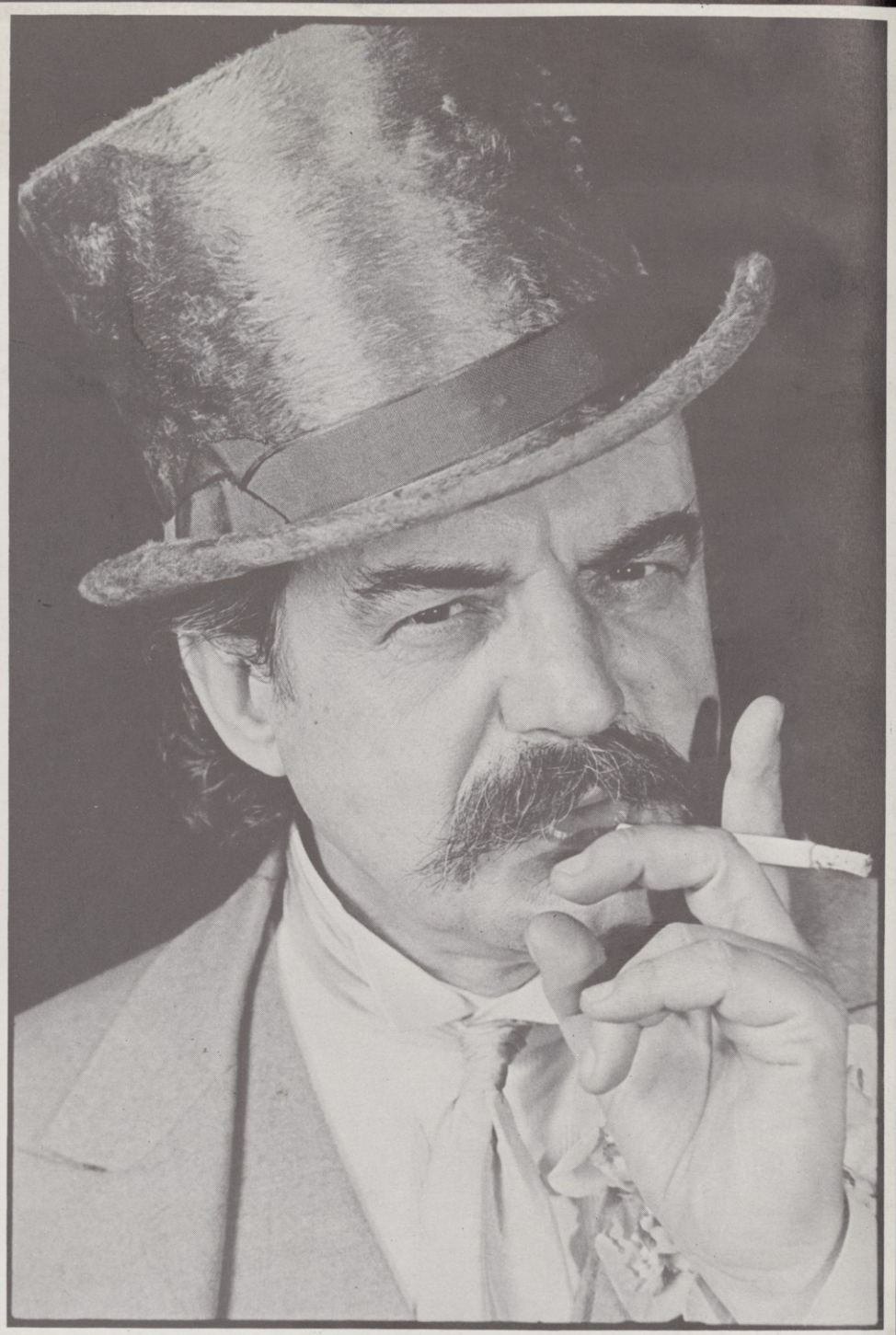
Aucun mot ne peut contenir l'émotion ; les pleurs et le rire, le silence, c'est la perte de la parole devant une présence excessive. Dans le portrait photographique, la tête cesse d'être un agencement d'organes et de facultés pour devenir source de confusion sentimentale, éclats de violence, surgissement sacré. Delahaye ne « pacifie » pas ses visages. Sa technique n'est pas au service de la réconciliation illusoire de la chance et de l'angoisse, elle maintient en finesse l'affrontement des affects, « l'âpre saveur des jours » (J. Huizinga), la lente érosion des habitudes qui donnent à ces personnages une sorte de rayonnement « auratique ». Cette « aura », Walter Benjamin l'avait bien remarquée, enveloppe l'œuvre et le sujet représenté dans son irréductible singularité, et de plus, elle dénie le désenchantement achevé du monde sensible à travers l'institution imaginaire de la vie sociale, dont les jeux du regard, dans la rue, à la terrasse du café ou dans le train, sont certainement la manifestation la plus courante. La valeur d'exposition des visages et des corps — que révèle ici le photographe — confirme la perdurance diffuse du symbolisme dans les rapports humains : le physique de l'individu ne saurait se circonscrire dans sa potentielle force de travail ou dans une beauté assez indéfinissable et dont les canons sont historiquement variables. L'usage du corps se doit d'échapper à sa propre productivité, il doit aussi courir le risque de l'échange toujours incertain, voir et être vu. En ce sens, on peut parler de la photographie comme d'une éducation poétique du regard ; dans l'objectif de l'appareil, l'homme se soustrait partiellement aux pesanteurs de l'aliénation sociale, il n'est plus « l'homo faber », « l'animal national », il devient l'homme de désir. Le portrait lui-même rend bien compte de cette dépense improductive, les moments de pose sont, pour le sujet photographié, des instants gratuits d'inactivité sociale ; l'énergie du modèle se trouve donc investie dans une subtile économie érotique dont toute l'histoire de l'art offre de multiples exemples. L'imagination photographique réveille ce « sentiment océanique » que Freud opposait, au début de « malaise dans la civilisation » à la surrépression de tous les instincts. Nous reconnaissons là l'hymne à la vie, souterrain et sublime, qui entraîne la créativité et la déporte loin des sentiers sans surprise du renoncement, renoncement qui légitime a posteriori la domesticité ordinaire.

L'abstraction et le réalisme ne s'opposent pas d'une façon tranchée dans le champ artistique, tous deux comblent artificiellement la distance qui sépare l'art du monde empirique, et de ce fait, ils participent d'une rationalisation des positions idéologiques dans le domaine de l'esthétique. Or, ainsi que le souligne Hegel, l'esprit des œuvres agit à l'intérieur d'un processus plus vaste de spiritualisation, lequel modifie par touches successives notre conscience et notre sensibilité. Avec la photographie, notre perception du réel s'ouvre à l'appréhension déchirante de l'indicible, elle aspire à la richesse illimitée du visible, même et surtout lorsqu'il se croit hors d'atteinte. L'image photographique vient délier les certitudes, le regard absorbe tous les possibles. Une joie contenue ou une incroyable espérance. Dès 1921, André Breton pouvait écrire : « l'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression », parce qu'elle dévoile l'extrémité des apparences, c'est-à-dire l'épaisseur et la fragilité de ce qui nous entoure.

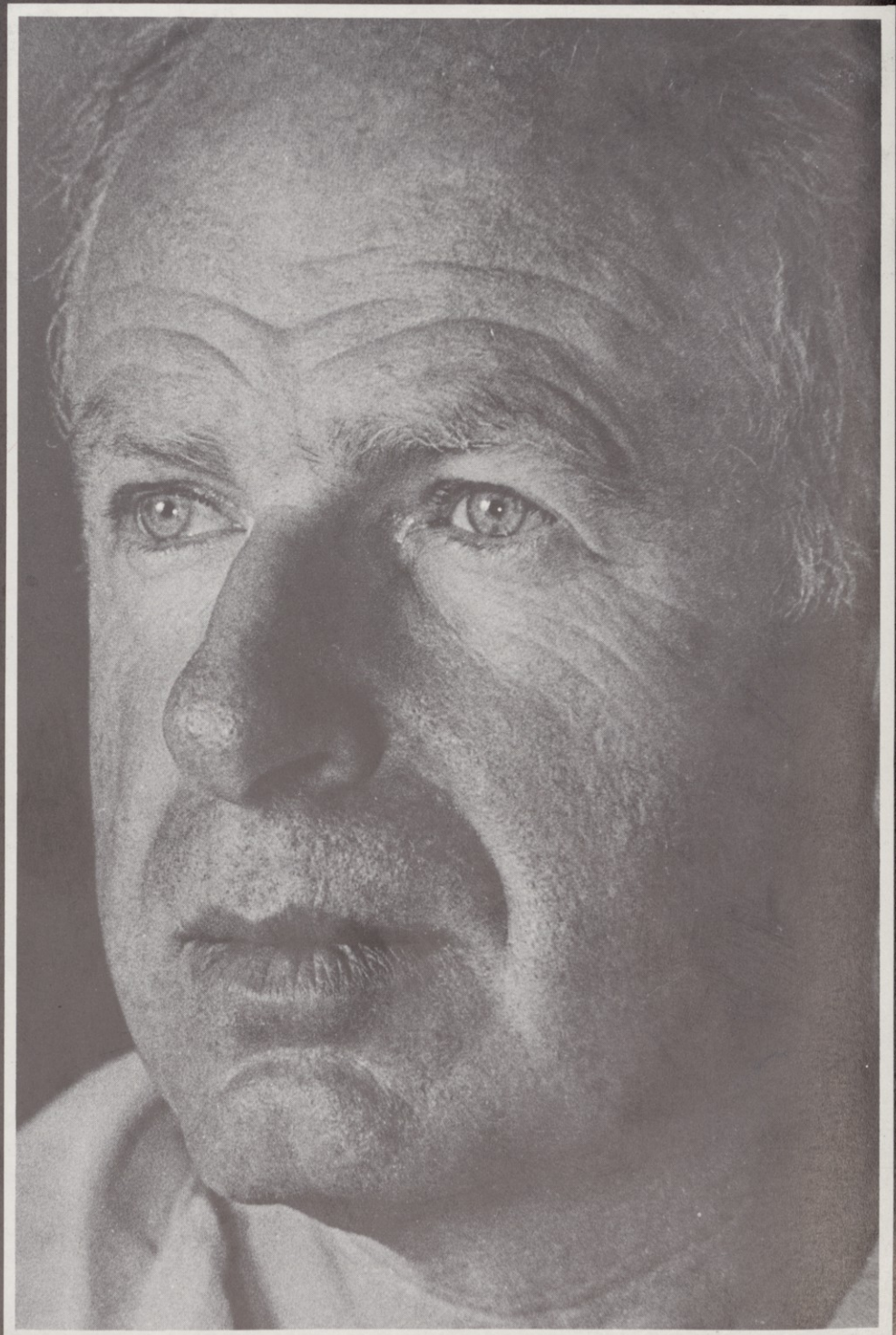
La photographie d'identité sacrifie l'individu sur l'autel de l'uniformité et de l'éclairage social. Sa pauvreté esthétique correspond à la standardisation des attitudes que la publicité voudrait par ailleurs étendre à l'existence quotidienne dans son ensemble. Cette politique du regard qu'elle sous-tend (et sous-entend) est une pièce essentielle du contrôle moderne du sens et de l'imaginaire jusque dans l'invention des formes. Le portrait photographique rompt avec l'universalité abstraite de cette logique dans la mesure où le figuratif induit une pluralité de significations. La chaleur des visages, Delahaye l'a captée en bousculant l'ordre établi de la ressemblance, en transformant avec minutie les règles de l'imaginaire socialisé. En dominant l'image, il démontre que celle-ci peut être vivifiée, et, transcender les mécanismes de la médiatisation réificationnelle des relations humaines. Son goût du détail expressif parachève l'œuvre dans une synthèse supérieure où « tout conspire, tout concourt, tout sympathise » (Hippocrate).

De cette galerie de portraits émane une promesse d'infinie rêverie à partir du jeu essentiel, celui de la création. Le ludique emprunte ses matériaux aux éléments éclatés de l'existence, comme elle, il demeure inachevé, la création retourne à son inquiétude originelle. L'œuvre d'art digne de ce nom soulage autant qu'elle désespère, elle se situe au carrefour d'un passé non résolu et d'un présent qui ne veut pas finir. Comme l'écrit Gilbert Durand : « Par l'œuvre, l'artiste créateur se conjoint, dans sa subjectivité la plus intime, avec tout le contenu de sa culture, de son expérience, de sa condition : c'est le mariage de son désir créateur et des formes ». Cette réflexion résume ce que j'avais à dire sur la photographie en général et sur les portraits réalisés par Guy Delahaye en particulier. Sa particularité le sauve de la généralité et, le représente ici et maintenant. Amoureux des beaux gestes, le livre qu'il a consacré à la danseuse Carolyn Carlson est un hommage rendu à la danse — c'est sûr — mais encore à la poétique des corps dans l'espace et à l'élégance souveraine de ces mouvements qui n'ont d'autre finalité que le charme qu'ils nous laissent en nous quittant. Pour lui, la recherche artistique est une aventure totale qui exclut toute adhésion aux succès faciles du fonctionnarisme culturel.

PATRICK TACUSSEL



Gabriel Monnet



Peter Brook