

Irlande du nord : Gilles Caron + Stephen Dock Dossier documentaire

12 février...
22 mai 2022

musée
Nicéphore
Niépcé



Irlande du nord : Gilles Caron + Stephen Dock Dossier documentaire

2

Cinquante ans après les événements du Bloody Sunday, l'exposition propose un double regard photographique, historique et contemporain, sur la situation nord-irlandaise.

Le conflit nord-irlandais, appelé aussi « Les Troubles », débute en 1968. Il déchire les Irlandais, entre républicains et nationalistes [principalement catholiques], d'une part, loyalistes et unionistes [principalement protestants], d'autre part. Tout commence par un mouvement pour les droits civiques contre la ségrégation confessionnelle que subit la minorité catholique. La situation se détériore avec la montée en puissance des groupes paramilitaires dans les deux camps. Une branche de l'Armée républicaine irlandaise, l'Official Irish Republican Army, va mener des campagnes d'attentats principalement entre 1969 et 1972. L'Irlande du Nord s'enfonce dans la guerre civile.¹ Guerre d'indépendance pour les nationalistes et guerre de survie pour les unionistes, la complexité de ce conflit aux multiples facettes a été pressentie dès les premières heures par Gilles Caron.

Commissariat : Emmanuelle Vieillard, musée Nicéphore Niépce

Bibliographie :

Photo Poche No 73, Actes Sud [réédition], 2006

Gilles Caron, *J'ai voulu voir, Lettres d'Algérie*, éditions Calmann-Lévy, 2012

Gilles Caron, *Scrapbook*, éditions Lienart, 2012

Michel Poivert, *Gilles Caron, Le conflit intérieur*, éditions Photosynthèses, 2013

Gilles Caron, *Insurrections, Irlande du Nord 1969*, texte de Pauline Vermare, éditions Photosynthèses, 2019

/

Le musée tient à remercier:

La Fondation Gilles Caron,

Marjolaine Caron,

Louis Bachelot,

Francisco Aynard,

la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine,

Matthieu Rivallin,

Emmanuel Marguet

et Fannie Escoulen

de leur soutien pour la réalisation de cette exposition.

1/ Gilles Caron, "We want peace", bataille du Bogside, 12-14 août 1969, Irlande du nord, Ulster, Londonderry

© Fondation Gilles Caron / Clermes

1.

Extrait.

Archives Sud-Ouest 2021, Cathy Lafon.

Gilles Caron

Irlande du nord, 1969

3

Le 12 août 1969, les Apprentices Boys de Derry, protestants unionistes de l'ordre d'Orange, défilent près du quartier ouvrier et catholique, défiant la population. La bataille du Bogside éclate, c'est le début des « Troubles » en Irlande du Nord. Les nationalistes ripostent par des jets de pierres et des cocktails Molotov aux gaz lacrymogènes et véhicules blindés des forces de l'ordre britanniques. Deux jours plus tard, tandis que d'autres émeutes éclatent dans le pays, l'armée britannique tente de s'interposer. Ces événements marquent le début d'une guerre civile qui durera près de trente ans.

Gilles Caron [1939-1970] est à Londonderry le 12 août, il couvre le défilé orangiste pour le compte de l'agence Gamma. Il pressent la montée de violence et une fois sur place, en comprend très rapidement les enjeux. *« C'est très simple. J'étais en Irlande avant tous les autres. La veille des bagarres, j'étais parti là-bas pour faire un défilé qui devait avoir lieu. Tout était calme et même pittoresque. Les manifestants défilaient tranquillement en chapeaux mous et fleur à la boutonnière. À quatre heures de l'après-midi, ça a commencé à se bagarrer. Ça a commencé doucement, trois, quatre, cinq cailloux et subitement c'est devenu important, ils ont mis le feu à des quartiers entiers, et ça a duré comme ça pendant trois jours. On s'imaginait que ça allait se terminer aussi subitement que ça avait commencé. À Paris ils pensaient que ça ne valait plus la peine d'envoyer quelqu'un. Les manifestants ont pris l'arrivée de l'armée anglaise comme une victoire des catholiques. J'ai cru que c'était fini, j'allais rentrer quand ça a recommencé à Belfast. De Londonderry j'ai pris le taxi pour Belfast. J'ai travaillé une journée et une nuit, j'ai pris l'avion pour aller à Londres et j'ai donné mes photos à un passager qui revenait à Paris. C'est-à-dire que le lendemain à Gamma ils avaient les originaux avant les « belins » des journaux anglais. Les types de Match sont arrivés le samedi quand moi je repartais. »*²

Des premières prises de vues du cortège défilant en musique, aux premiers jets de pierres, Gilles Caron enregistre la tension monter. Très vite, les forces de l'ordre qui font face aux civils semblent dépassées et la ville se transforme en champ de bataille. Gilles Caron qui connaît les conflits armés [il a couvert la guerre des Six jours, le Vietnam, le Biafra] témoigne de ce basculement.

Sous son objectif, on découvre un pays en guerre.

Le travail de Gilles Caron en Irlande du Nord a été publié par de nombreux magazines d'actualité dans le monde et a contribué à diffuser très tôt des images du conflit. *Paris Match*, dans son numéro du 30 août 1969, propose à son lectorat un dossier complet de cinq doubles pages, illustré uniquement de ses photographies.

2.
Voir Jean-Pierre Ezan, entretien avec Gilles Caron dans *Zoom* n° 2 mars-avril 1970.

Dernièrement, l'ouvrage *Insurrections*, sous la plume de Pauline Vermare propose une relecture complète des archives du reportage et un texte de référence sur le sujet. Elle souligne :

*“ Nous retrouvons dans ces images à la fois la légèreté de Mai 68 et la gravité des conflits armés que Caron a photographiés. C’est en grande partie cette tension qui fait la force de ce reportage. En suivant heure par heure, jour et nuit de Derry à Belfast, la progression de l’histoire en train de se faire, Caron est le seul à avoir montré ce virage fondamental de l’Irlande contemporaine : état de paix, état de siège, état de guerre. ”*³

Au-delà du fait d’être le « premier » sur place, le travail de Gilles Caron se distingue par une grande modernité de l’approche photographique. Très mobile il change constamment de point de vue : champ, contre-champ, en haut d’un immeuble, au coin d’une ruelle ; dans un camp, puis dans l’autre. Le photographe se rapproche de la scène, il va, vient, et s’arrête à l’endroit stratégique. Il semble même parfois précéder les événements. Au milieu du chaos, le photographe porte son attention sur les individus, personnages importants ou anonymes. Ses portraits de Bernadette Devlin, figure du mouvement de lutte pour les droits civiques à Derry, ou du jeune garçon au masque à gaz qui fera la une de *Paris Match*, deviennent des icônes. Cette image est même devenue le sujet de l’une des peintures murales grand format présentes aujourd’hui dans le quartier du Bogside. D’autres clichés, en marge du reportage, ne semblent pas directement destinés à la presse. Des scènes de rue, des portraits en dehors des hostilités, aident à construire le récit, à exprimer la tragédie. Gilles Caron, grâce à ces images, invite le regard au questionnement personnel et ouvre la voie à de nouvelles formes du photoreportage.

Michel Poivert, dans son ouvrage *Gilles Caron, Le conflit intérieur*, écrit : *“ Le projet de Caron était celui de raconter autrement l’actualité, d’intégrer ses propres sentiments sur l’humanité à la sténographie visuelle du photojournalisme. Cette tentative de trouver une fréquence nouvelle entre l’extérieur et l’intériorité ressemble aujourd’hui à un avant-courrier d’une photographie d’auteur qui sera la marque de la décennie suivante. ”*⁴

En quatre jours, soixante-deux films noir et blanc et près de trois cents vues couleurs, Gilles Caron réalise l’un de ses plus grands reportages ; un témoignage unique et important de ce tournant de l’Histoire.

L’exposition propose aux visiteurs de découvrir ce travail, au-delà des images iconiques publiées à l’époque dans la presse. Elle présente un ensemble de soixante-dix photographies, tirages vintages et modernes, ainsi que des reproductions agrandies de planches-contacts éclairant le travail du photographe.

3.
Gilles Caron, *Insurrections, Irlande du Nord 1969*, texte de Pauline Vermare, éditions Photosynthèses, 2019.

4.
Michel Poivert, *Gilles Caron, Le conflit intérieur*, éditions Photosynthèses, 2013.

Contexte historique

L'Irlande est colonisée par l'Angleterre au début du 17^{ème} siècle. Ce pays, exclusivement peuplé par des catholiques, voit son organisation et son identité religieuse bouleversées par l'arrivée des Anglais de confession protestante.

Suite à de nombreuses guerres, l'Irlande (Eire) retrouve son indépendance en 1921 à l'exception de l'Irlande du Nord (Ulster) qui reste rattachée au Royaume-Uni.

Dès lors, certains catholiques vivant en Ulster continuent la lutte pour libérer ce qu'ils considèrent comme leur pays. L'IRA (Irish Republican Army), organisation paramilitaire nationaliste, combat l'autorité britannique dans le but de réaliser l'union et l'indépendance de l'Ulster. La majorité des Irlandais vivants en Ulster sont de confession protestante. Le conflit nord-irlandais, appelé aussi "*The Troubles*", débute à la fin des années 1960 par un mouvement pour les droits civiques contre la ségrégation confessionnelle que subit la minorité catholique. L'opposition sur l'avenir de l'Irlande du Nord entre républicains-nationalistes (principalement catholiques) d'une part, et loyalistes-unionistes (principalement protestants) d'autre part, entraîne une montée de violences meurtrières.

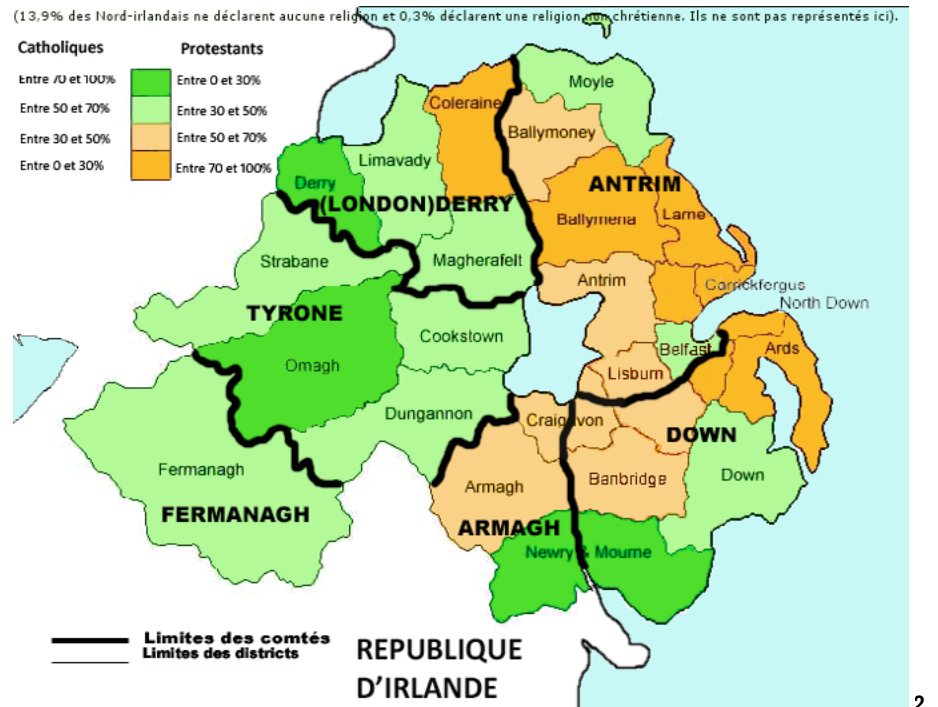
C'est le point de départ de la partie de l'exposition intitulée *Gilles Caron, Irlande du Nord, 1969*.

L'accord du Vendredi saint, également appelé « Accord de Belfast » est signé le 10 avril 1998 par les principales forces politiques d'Irlande du Nord acceptant une solution politique pour mettre fin aux trente années (de 1969 à 1998) de troubles sanglants qui firent 3 480 morts.

Ce processus de paix apporte une fin relative au conflit et conduit l'IRA à déposer les armes en échange d'un pouvoir politique et du retrait d'une partie des troupes anglaises.

Cette paix fragile est l'objet de la partie de l'exposition intitulée *Stephen Dock, Our day will come* regard porté par le photographe sur l'Irlande du Nord, sur une période s'échelonnant de 2012 à 2018.

Loin de se réduire à une guerre religieuse d'opposition entre deux confessions, le conflit concerne majoritairement les classes précaires et populaires, avec une dimension sociale complexe, une classe cherchant à dominer l'autre.



Gilles Caron (1939-1970)



3



4

La carrière du photographe Gilles Caron est marquée par une production d'une intensité rare (Il laisse derrière lui pas moins de 100 000 photographies, 4 000 rouleaux de pellicules et 2 590 planches contacts) réalisée sur une courte durée.

Il disparaît mystérieusement au Cambodge à l'âge de 30 ans, après une carrière fulgurante de 6 ans où il fut l'un des témoins majeurs de son temps.

Photoreporter et portraitiste, il couvre les principaux conflits de son époque tels que la guerre des Six jours, mai 1968, le conflit nord-irlandais ainsi que la guerre du Vietnam et du Biafra.

Il commence son métier en 1965 à l'Agence APIS (Agence Parisienne d'Information Sociale) puis dès 1967, il entre dans la toute nouvelle agence française Gamma fondée par Raymond Depardon. Il exerce son métier en oscillant sans cesse entre des commandes liées parfois à des événements mondains et des territoires en guerre. Tour à tour, photographe de plateau sur les tournages de Godard et Truffaut, photographe de mode et des idoles de la scène musicale des sixties. *"Il n'y a pas une grande différence entre couvrir la guerre en Israël et faire la première à l'Olympia. Pour moi, c'est la même chose."* dira Gilles Caron lors d'un de ses rares entretiens.

Quel que soit le lieu, son engagement est d'abord celui de rendre compte des hommes et des femmes qu'il rencontre dans leurs singularités, humanités, tourments, révoltes ou moments de joies.

Parmi ses nombreuses photographies iconiques, figure celle de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS devant l'université de la Sorbonne. Cette image, qui a fait le tour du monde, est rentrée dans l'inconscient collectif comme emblématique des événements de mai 1968.

Etre là au bon moment, suivre son instinct, trouver immédiatement le bon angle et comprendre qu'on a fait les bons choix est une véritable prouesse dans une période où rappelons-le, le photographe ne peut pas voir immédiatement le résultat de sa prise de vue sur un écran numérique. Il le découvrira plus tard lors du développement de ses clichés dans son agence sur une planche contact.



Dans le film documentaire consacré à Gilles Caron, *Histoire d'un regard* sorti en janvier 2020 et réalisé par Mariana Otero, on apprend que sur une pellicule permettant de prendre 36 vues, dans la plupart des cas une trentaine d'entre elles étaient exploitables.

La biographie exhaustive est consultable en ligne sur le site de la fondation Gilles Caron : <https://www.fondationgillescaron.org>.

5

6



5/ Affiche du film de Mariana Otero, *Histoire d'un regard*, 2020

6/ Portrait de la réalisatrice Mariana Otero, extrait du documentaire *Histoire d'un regard*

Focus

Qu'est-ce qu'une planche-contact ?



7

L'exposition présentée au musée Nicéphore Niépce propose notamment aux visiteurs de découvrir le travail du photographe à travers des reproductions agrandies de planches-contacts.

Gilles Caron utilise la plupart du temps un appareil argentique de la marque Japonaise Nikon qui est extrêmement fiable et dont la qualité des optiques permet notamment de compenser le manque de lumière la nuit. L'enregistrement de ses photographies est donc réalisé sur une pellicule, historiquement intitulée "*roll film*" (film en rouleau) et utilisée pour la première fois à la fin du 19^{ème} siècle pour les appareils de la marque américaine Kodak.

Les films permettent de réaliser au maximum 36 photographies sur un même rouleau. Les photographies sont enregistrées en négatif, c'est-à-dire à l'inverse des valeurs sombres et claires du réel pour les photos en noir et blanc.

Le tirage contact, ou réalisation d'une planche-contact est donc l'opération qui permet d'obtenir sur papier photosensible la version positive d'un négatif. Il est réalisé en posant le négatif développé directement au contact du papier sensible à la lumière, et en éclairant l'ensemble. Les images ainsi obtenues ont alors exactement les dimensions des images du négatif, soit 24 x 36 mm pour le format de film utilisé par Gilles Caron. Cette étape est nécessaire pour sélectionner les meilleurs clichés pour le tirage et voir les possibilités de recadrage pour améliorer la composition des photographies. Cette étape est communément appelée "*editing*".

La planche-contact devient alors une partition sur laquelle on peut écrire, tirer un trait ou encadrer une photo pour signifier qu'on souhaite soit l'écarter soit la conserver.

C'est en observant la qualité des photographies «brutes» de Gilles Caron que l'on comprend sa capacité immense à faire les bons choix dès la prise de vue, car la plupart de ses photographies ne seront pas recadrées ni retouchées. Il sait d'emblée où se placer et ne laisse pas la place au hasard.



Un photographe visionnaire et engagé



Gilles Caron est un lecteur assidu de la presse pour laquelle il travaille en tant que photographe. Fondateur de l'agence Gamma, le photographe Raymond Depardon dira de lui : *"Je n'avais jamais vu un photographe lire Le Monde dans la cour de l'Elysée, en attendant la sortie du conseil des ministres I"*.

C'est suite à la lecture d'articles sur l'Irlande du nord qu'il décide de partir découvrir une situation dont il pressent qu'elle peut dégénérer. Là encore, son intuition et son instinct vont lui donner raison. Mais il a peu de temps car il doit se rendre en Tchécoslovaquie pour suivre les événements liés à la suite du printemps de Prague.

Fait assez rare, *Paris Match* publiera simultanément ses deux photo-reportages dans le numéro du 30 août 1969 où presque l'intégralité du numéro lui est consacré.

En une semaine à peine, à partir du 12 août 1969, Gilles Caron photographie de jour comme de nuit les heurts et les émeutes qui marquent le début des « Troubles » en Irlande du nord.

Il sera le premier photographe de son temps à couvrir cet épisode de l'histoire irlandaise qui constitue un document unique de référence pour comprendre ce pays.

Genèse et destin, l'homme au cœur du sujet

Photographe reconnu et célébré par ses pairs, Gilles Caron bénéficie sur sa courte carrière d'une célébrité qui engendre une grande diffusion de son travail dans la presse internationale de *L'Express* à *Newsweek* et de *Paris Match* au *Spiegel*.

C'est un des objectifs qu'il s'est fixé dès ses débuts. Il veut être un témoin qui permet au plus grand nombre de voir, ressentir et peut-être comprendre l'indicible et les atrocités de la guerre. En ce sens, son travail procède d'une part autobiographique qui débute lorsqu'il refuse de combattre en Algérie (où il effectue son service militaire entre juillet 1960 et avril 1962) et qu'il s'interroge sur la manière de faire savoir les atrocités dont il est le témoin malgré lui. Il raconte de sa prison militaire dans des lettres adressées à sa mère, cette situation dont il a envie de faire part au monde, et envisage aussi, sans doute dès cette période, de le faire via le métier de photojournaliste.

"On s'endurcit à force d'être plongé dans un monde grossier et sans tendresse." (Gilles Caron)

On retrouve dans ses reportages cette volonté de montrer le destin fragile et l'universalité de la condition humaine derrière la « grande Histoire » afin de donner une vision universelle et atemporelle de situations qui pourraient se dérouler dans n'importe quel territoire. Ce qui lui importe avant tout c'est d'avoir une véritable attention à la personne, au-delà du contexte et du traitement de l'événement. Il raconte l'histoire des gens qui, loin de leurs conditions d'insurgés, de militaires, de policiers, sont avant tout des hommes avec leurs identités et leurs singularités propres. Comme le souligne la réalisatrice Mariana Otero dans son documentaire *Histoire d'un regard* (2020) : *"Il y a toujours une rencontre et une attention au regard de l'autre, son intérêt profond pour les gens qu'il photographie est ce qui caractérise le plus son travail"*.

En Irlande, il photographie chaque acteur, soldat ou simple citoyen, il capte leur humanité, leur révolte, leur sidération. Il ne prend pas parti, afin d'être partout et d'accorder la même considération à tous les protagonistes. Son engagement n'est pas politique, il est personnel et professionnel. Il s'attache à raconter objectivement ce dont il est témoin et à le faire avec l'instrument qu'il maîtrise le mieux : son appareil photographique.

Sa sensibilité le conduit à montrer l'absurdité, l'incompréhension, la perplexité des protagonistes face à une situation qui les submerge et les dépasse. Il s'attache à révéler la dimension psychologique et réalise en ce sens des portraits saisissants, avec une réelle empathie et un grand souci de l'altérité.

L'un des portraits marquants de ce reportage est celui d'une jeune femme errant dans les décombres. Son regard semble fixer celui du photographe, dont elle en ignore en réalité la présence. Identifiée à l'occasion de l'exposition *Picturing Derry* à la city Factory de Derry en 2013, elle découvre avec surprise et émotion sa photo et déclare au *Derry Journal* : *"Je n'ai même pas vu le photographe, il n'était pas devant moi, il a dû prendre la photo avec un téléobjectif"*.

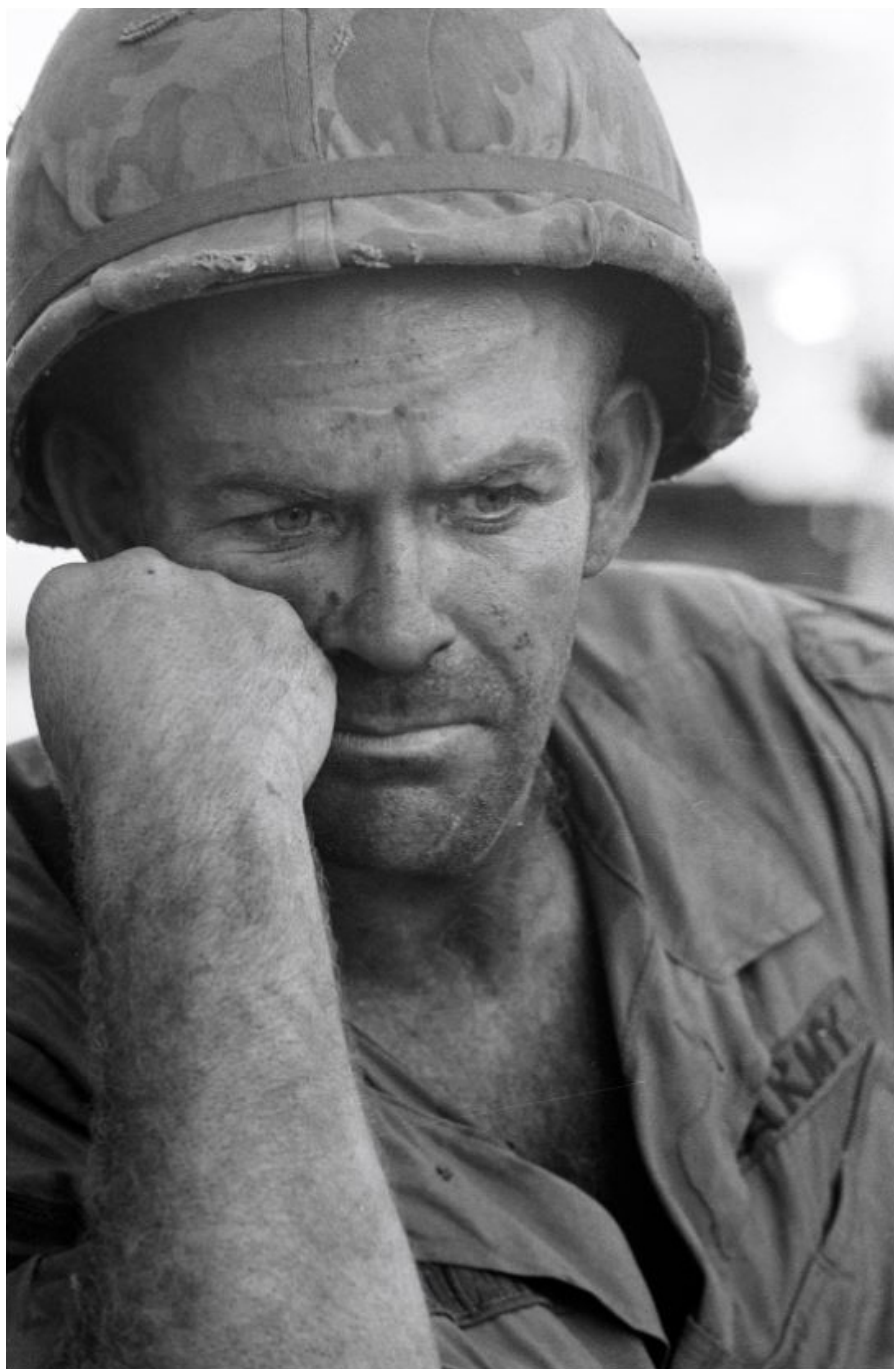
Dans le livre *Insurrections, Irlande du Nord, 1969* aux éditions Photosynthèses, l'historienne Pauline Vermare fait référence aux films de la Nouvelle Vague que Gilles Caron connaissait bien – il avait notamment photographié plusieurs tournages de films de François Truffaut dont *Baisés volés* en 1968 – et fait ici un rapprochement avec la figure romantique de cette jeune femme qui s'arrête, égarée.

"Cette irruption de réalisme dans la bataille du Bogside est très émouvante et définit la beauté de ce reportage comme dans les films de la Nouvelle Vague, la vie quotidienne, même et particulièrement dans la violence, a un potentiel poétique infini."
(Pauline Vermare)



10

La saisie de cette réalité de tous les jours est une signature qui traverse toute l'œuvre de Gilles Caron à l'image de ce célèbre portrait d'un soldat américain lors de la guerre du Vietnam. Pris dans la tourmente de la guerre, il dresse ici le portrait de personnes ordinaires. Ce ne sont plus des héros ou des guerriers conquérants. Pensifs, fragilisés, épuisés, le regard dans le vide, ils sont comme étrangers au contexte dans lequel ils évoluent.



Comme le montre l'historien et commissaire d'exposition Michel Poivert dans son ouvrage *Gilles Caron, le conflit intérieur*, Arles, Editions photosynthèses, 2013, le travail de Gilles Caron prend toute son ampleur dans le regard qu'il porte sur son métier et sa capacité d'autoréflexion en images.

“ Dans son sixième et dernier chapitre « Conscience malheureuse », Michel Poivert montre en effet comment, progressivement et de façon de plus en plus récurrente dans les planches-contacts, les photojournalistes eux-mêmes deviennent le sujet d'une forme de reportage en sous-main du reportage des événements couverts.

Cette réflexion en acte aboutit à l'image manifeste du vautour, allégorie du photographe charognard qui exprime l'aporie de la position de témoin à laquelle il se sent malheureusement cantonné. Cet impossible intérieur traduit la conscience du photographe de presse qui prend des photographies sans rien soulager ni même partager de la condition humaine désespérée qu'il capte.

Or, Gilles Caron n'est pas le seul à se débattre avec cette équation insoluble qui traverse une génération et une époque du photojournalisme (dont Don McCullin est, par exemple, un autre représentant). Marqueur d'une génération de photographes encore portés par la foi en leur métier et leur utilité à témoigner, puis confrontés à ses fissures et ses déceptions, voire à leur impuissance, Gilles Caron formalise ce « conflit intérieur » en une position critique du système par des propositions photographiques. Lucide, capable de reconnaître le malaise profond que traverse sa profession et capable de l'exprimer de façon remarquable par ses images, il s'affirme ainsi, comme une figure exceptionnelle, qui symbolise une véritable bascule dans le photojournalisme.”⁵

5.
(in *Etudes photographiques*, Audrey Leblanc,
note de lecture)

Le Robert Capa français

Henri Cartier-Bresson dira de Gilles Caron qu'il était "*le Robert Capa Français.*"

Cette citation, restée dans les mémoires, installe le photographe dans le panthéon des photojournalistes, même si elle ne convient pas forcément à Gilles Caron qui malgré la célébrité acquise de son vivant refusait l'idée de se considérer comme un héros, une légende voire un mythe.

On doit cette citation à une autre légende, Henri Cartier-Bresson (fondateur de l'agence Magnum en 1947 avec notamment Robert Capa). Cartier-Bresson compare Gilles Caron à Robert Capa (1913-1954) dans l'exercice de leurs métiers respectifs de photojournalistes mais aussi dans leurs trajectoires de vie, car tous deux ont disparu tragiquement sur des territoires en guerre.

Robert Capa meurt en Indochine en marchant sur une mine antipersonnel à l'âge de 40 ans, et Gilles Caron disparaît mystérieusement au Cambodge à l'âge de 30 ans sur la route qui relie Phnom Penh à Saïgon sans que l'on ait, à ce jour, retrouvé son corps et élucidé les circonstances de sa mort. Tous deux ont également travaillé pour des agences de presse très célèbres.

La première, Magnum, est créée le 22 mai 1947 à New York sous forme de société anonyme par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, William Vandivert et David Seymour.

Son objectif est de permettre aux photographes de garder un contrôle total sur les droits de leurs photographies. Auparavant, les agences photographiques achetaient tous les droits sur les productions des photographes. Une fois les droits vendus, ceux-ci n'avaient plus aucun contrôle sur l'utilisation de leurs photos. C'est principalement pour cette raison que Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et leurs amis créent Magnum Photos.

La deuxième agence, Gamma, fut fondée en 1966 par plusieurs photographes dont Gilles Caron et Raymond Depardon - qui fut longtemps son directeur -, afin eux aussi, de mieux contrôler leurs images et leurs sujets.

Dans les années 70, l'agence Gamma a incarné, aux côtés de Sipa et Sygma, l'excellence du photojournalisme à la française.

Des photographes reconnus ont ainsi couvert les guerres, les événements politiques et les mouvements sociaux mais aussi alimenté la presse people en photographiant de nombreuses personnalités politiques et artistiques. Aujourd'hui l'agence est rattachée à Gamma Rapho : 1^{ère} source européenne de photographies avec vingt millions d'images issues d'agences de renommée internationale.

Un témoignage très personnel

Dans le livre *Insurrections, Irlande du Nord, 1969* aux éditions Photosynthèses, l'historienne Pauline Vermare montre comment l'engagement de Gilles Caron trouve ses fondements dans sa propre histoire.

A l'âge de 21 ans, alors qu'il est appelé en Algérie, Gilles Caron écrit régulièrement à sa mère pour lui dire son désarroi à ne pouvoir raconter les atrocités dont il est témoin : *“La règle est de rester et de lutter contre tant d'absurdités. C'est dégueulasse de rester muet.”*

La photographie sera pour lui l'outil idéal pour diffuser ce dont il est témoin tout en construisant son propre style. Tout comme Robert Capa, il privilégiera le fait d'être, dans la mesure du possible, au plus près du sujet. Il utilisera un appareil de la marque Nikon dont il dira : *“J'utilise toujours des objectifs à focale courte. Il y a des types qui partent en guerre avec un 300 ou un 500 en s'imaginant qu'ils pourront faire des photos de loin sans prendre de risques. C'est impossible, il faut toujours coller au sujet pour avoir quelque chose de valable. J'ai choisi le Nikon parce que c'est l'appareil qui a la gamme d'objectifs la plus adaptée à mon travail, mais ce n'est pas encore parfait. La chose la plus importante pour un objectif, c'est d'abord l'ouverture. Il faut être sûr qu'il permettra de faire des photos la nuit, même quand il n'y a presque plus de lumière.”*

Robert Capa, utilise quant à lui un autre appareil qui fera les grandes heures du photojournalisme pour sa fiabilité, sa robustesse et la précision de ses optiques : le Leica. Il veille à être au plus près et à coller à son sujet.

Cette phrase célèbre de Robert Capa résume bien leur logique commune : *“Si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près.”* De nombreuses photos prises par Gilles Caron en Irlande du nord montrent des similitudes dans la faculté de capter, au « moment décisif » pour reprendre l'expression d'Henri Cartier-Bresson, les moments clés et cruciaux dans la tension, l'agitation et la panique.

Une des photographies les plus célèbres de Robert Capa - considéré en son temps comme le plus grand photographe de guerre du monde -, est celle du soldat républicain, saisi alors même qu'il tombe fauché par le tir d'une mitrailleuse des troupes de Franco, à Cerro Muriano le 5 septembre 1936.

Au-delà du côté iconique et de la polémique liée à cette photographie - certains historiens remettent en cause sa véracité et sa supposée mise en scène -, c'est l'ensemble du reportage qu'il est important de considérer pour comprendre à la fois la formidable propension du photographe à prendre tous les risques et à capter immédiatement l'instant tragique de la mort.

La maîtrise technique combinée au point de vue du photographe qui prévoit (dans le sens où il anticipe ce possible moment), concourent à la performance et au rendu exceptionnel de ces images. On retrouve chez Gilles Caron les mêmes qualités d'anticipation, de faculté à trouver le bon point de vue et à déclencher au moment idéal dans des moments de confusion, où il parvient souvent avec expérience et professionnalisme à garder son calme et la maîtrise de son geste.



Le reportage de Cappa pendant la guerre d'Espagne montre en outre, tout comme chez Caron, l'intérêt pour l'homme, à travers la pratique du portrait qui montre le désarroi et l'incompréhension face à l'absurdité des situations qu'ils traversent.

La dimension psychologique y est toujours très présente.

Toutefois, comme le souligne l'historienne Pauline Vermare, Robert Capa couvre exclusivement la cause républicaine et défend leurs causes en lien avec ses convictions personnelles d'homme de gauche combattant le fascisme. Gilles Caron pour sa part, privilégie la représentation de tous les acteurs en présence sans prendre parti et raconte une histoire dans sa globalité avec la vision de chacun des protagonistes.



13

Un autre point, déjà été évoqué, est le fait pour les deux photographes de découvrir leurs reportages dans la presse sans connaître la teneur et la portée de leurs images au moment de leurs captations.

Robert Capa a envoyé ses photos à l'agence sans les voir et prend ensuite conscience de l'écho de son reportage et de sa propre notoriété à son retour en France. Lucien Vogel, créateur et directeur de *Vu*, sera d'ailleurs licencié pour l'orientation pro-républicaine de son journal. Dans la foulée de son très court séjour entre Londonderry et Belfast, Gilles Caron, quant à lui confie, ses photographies à un passager de l'avion qui décolle de Londres pour Paris. Son travail arrive ainsi à l'agence Gamma avant que les journaux anglais n'aient fait parvenir leurs photos par télégraphe.

Focus

La transmission des photographies par béliographe



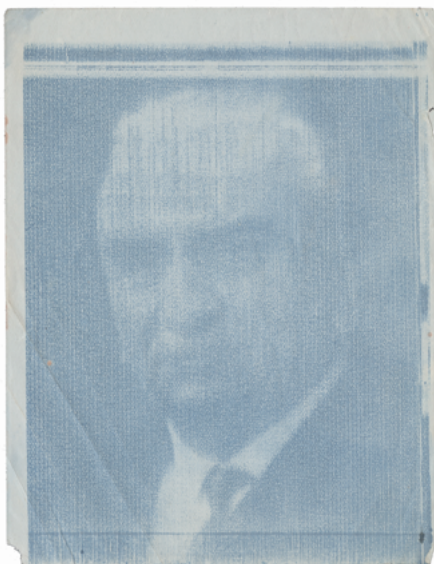
14

Le béliographe est un appareil inventé par l'ingénieur Edouard Belin en 1908, permettant la transmission par voie télégraphique de textes, photographies ou dessins.

Les documents sont analysés ligne par ligne par une cellule photo-électrique qui se déplace sur la génératrice d'un tambour en rotation. Les niveaux de gris sont transformés en fréquences (aigüe pour le blanc, grave pour le noir) et transmis en ligne.

À l'autre extrémité un système de tambour synchronisé, avec un cylindre identique dans une chambre noire, porte un papier photographique. Le système de réception convertit les fréquences reçues en intensité lumineuse grâce à une petite ampoule. Il suffit de développer le papier photographique à la fin de la réception pour obtenir une copie de l'image originelle.

Dans les années 60, on commence à utiliser du papier thermique pour la réception. L'envoi d'une photographie noir et blanc de 13x18 cm dure environ douze minutes.



15

14/ Béliographe portable Belin, France, vers 1940

15/ Essai de réception d'images transmises par le poste du *Petit Parisien* sur un béliographe en février 1930. *Portrait de Louis Lumière* © collection du musée Nicéphore Niépce

Stephen Dock

Our day will come

21

Our day will come. Ce slogan populaire des républicains d'Irlande du Nord évoque à la fois l'espoir de liberté et l'envie de vaincre la communauté adverse. Mais ces mots ne peuvent se lire sans penser au jour de notre mort.

Stephen Dock s'est formé très tôt au photojournalisme. En 2008, âgé d'à peine vingt ans, il veut saisir l'événement. Pour informer, il colle à l'actualité au plus près du danger. Syrie, Palestine, Mali, Irak... Son terrain de prédilection est la zone de guerre ; le conflit, son quotidien. Mais très vite, face à sa position de témoin impuissant et aux limites de la photographie, Stephen Dock remet en question sa pratique : son attrait pour les champs de bataille traduit au fond une souffrance intime, un conflit intérieur. À travers ses reportages sourd une réflexion sur sa propre condition : une incapacité du photographe à vivre en paix. Il emprunte une nouvelle voie. Dans ses séries, désormais, le noir et blanc et la couleur coexistent, les détails sont agrandis, le recadrage est possible. L'écriture est plus poétique, l'approche plus personnelle. Avec la photographie on peut parler du monde et parler de soi. Le dehors et le dedans ne sont jamais détachés. Les mots de Gilles Peress à son égard "*Toujours photographe de l'intérieur vers l'extérieur et non l'inverse*" viennent affranchir son pas de côté.

2012, la Nouvelle IRA se forme en Irlande du Nord. Stephen Dock décide de se rendre à Belfast à l'occasion du centenaire du pacte d'Ulster célébré par les unionistes. La tension est palpable, cependant il ne se passe rien. L'heure des combats armés est révolue. Les accords de paix du Vendredi Saint mettant fin à trente ans de guerre civile ont été signés en 1998. Mais les âmes ne sont pas apaisées et les anciens belligérants cohabitent dans une paix fragile.

Dans un camp comme dans l'autre la violence, culturelle, sociale et politique, habite et hante les individus. Elle marque les visages des rescapés et des nouvelles générations. D'une emprise plus forte encore que la violence physique, elle modèle les comportements, s'inscrit comme un invariant se transmettant de génération en génération. Si la haine entre les communautés a façonné l'identité nord-irlandaise elle a aussi durablement marqué le territoire. La vie s'est créée autour des « peace lines », les « murs de la paix », apparus après août 1969. Présents dans les villes, ils séparent les habitants d'un même quartier, parfois d'une même rue. Les stigmates de la guerre sont partout. De larges fresques murales rendent hommages aux « héros », les messages peints avertissent le visiteur qu'il pénètre dans le fief des républicains ou des unionistes. Les murs parlent. Les tags marquent l'appartenance à des groupes dissidents, témoignent des soutiens aux emprisonnés, ou dénoncent le sentiment de colonisation ressenti : "Brits out!"

« Les britanniques dehors ! ».

L'année est rythmée par les parades, marches et « bonfires », ces bûchers faits de palettes de bois qui peuvent mesurer jusqu'à trente mètres de haut, et sur lesquels on brûle le drapeau irlandais ou l'Union Jack. Chaque événement est éminemment politique et marque la partition. La division est profonde et elle affecte les moindres détails de la vie quotidienne. Alors, comment photographier ce conflit larvé qui oppose depuis des centaines d'années deux communautés ? Comment rendre compte en images d'une société aussi divisée ?

Pour répondre à ces questions Stephen Dock se rend sur place en Irlande du Nord, pendant six ans, à raison de onze voyages. Le photographe regarde et tente de comprendre cette incapacité à trouver la paix qu'il a lui-même éprouvé. Il constitue un corpus photographique de matières et de signes extraits de l'environnement quotidien : portraits, détails d'architecture, scènes de rue,... Les traces, parfois infimes, laissées par le conflit sont prélevées par le photographe pour les rendre visibles.

Biographie

Stephen Dock est né en 1988 à Mulhouse. Il vit et travaille à Cambrai. Dès 2008, il se confronte au terrain : sa photographie le conduit au Venezuela, au Népal, en Cisjordanie, en Syrie, en Irak, en Irlande du Nord, au Royaume-Uni, au Mali, en République centrafricaine, au Liban, en Érythrée, ou encore au Cachemire indien.

Membre de l'agence VU' de 2012 à 2015, il a été finaliste du prix Leica Oskar Barnack en 2018, finaliste du Prix Découverte Louis Roederer en 2020 et coup de cœur du Prix LE BAL de la jeune création avec l'ADAGP en 2021.

Son travail a été exposé à la galerie Leica lors de Paris Photo 2018, au Tbilisi Photo Festival, au festival Visa pour l'image, au CNAP, au festival MAP Toulouse et au festival de Bayeux.

Ses photographies ont été publiées dans la presse française et internationale comme *M le magazine du Monde*, *le Figaro Magazine*, *Newsweek Japan*, *Paris Match*, *Internazionale*, *VSD*, *Libération*.

Commissariat : Emmanuelle Vieillard, musée Nicéphore Niépce

Le musée tient à remercier

la société Canson

et Fannie Escoulen

de leur soutien pour la réalisation de cette exposition.

Les tirages de l'exposition ont été réalisés par le laboratoire du musée Nicéphore Niépce sur papier Canson Infinity Arches 88.

Le travail de Stephen Dock a été produit avec le soutien à la photographie du CNAP – Centre National des Arts Plastiques.

Approche et démarche

Stephen Dock se revendique aujourd'hui photographe indépendant et n'apprécie guère d'être relégué dans la case du photographe de presse, du photojournaliste, du photographe de guerre...

Sa démarche, il la conçoit comme une écriture personnelle dont l'évolution, toujours relative à son expérience et l'observation attentive du travail de ses pairs (Stanley Greene, Gilles Caron, Gilles Peress), évolue et se transforme avec une distance critique au monde et le questionnement permanent de sa pratique et de sa place de photographe. En s'affranchissant du formatage des réseaux de distribution de l'image médiatique, Stephen Dock souhaite, comme bon nombre d'anciens photojournalistes, reprendre le contrôle et écrire sa propre partition. Il veut reprendre les rênes, décider, ne plus subir les injonctions de la presse.

Cette écriture trouve un support de choix sur les cimaises du musée ou à travers une démarche éditoriale, afin de proposer au spectateur un autre regard sur son travail. Il souhaite aussi s'émanciper d'une logique journalistique factuelle ancrée dans un traitement direct de l'événement à chaud et privilégier le travail sur le long cours.

Le travail sur l'Irlande du Nord, qu'il ne considère d'ailleurs pas comme clos, est en ce sens exemplaire. De 2012 à 2018, le photographe Stephen Dock effectue onze voyages en Irlande. Au départ, le voyage est pour lui l'occasion de réaliser des images de combats à deux heures d'avion de Paris dans une période où le processus de paix est encore incertain. Mais, à son grand désespoir, tout est calme, l'IRA ne repart pas au combat, et donc pas de sujet pour le photographe habitué aux scènes de guerre et travaillant sur une logique d'actualité chaude. Il revient tout juste d'Alep, un brasier, qui contraste avec l'atmosphère de Belfast.

Mais ce constat va petit à petit l'amener à repenser son approche.

Le sujet sera l'analyse d'une violence en suspens, une violence latente, une violence structurelle qui fait partie de l'identité même d'un peuple avec pour substrat un contexte social marqué par une grande pauvreté.

La plupart de ceux qui ont réussi ne se sentent pas concernés par ce conflit. Cette violence universelle, qui pourrait se déployer ailleurs, rejoint celle de ses propres questionnements et son introspection pour trouver la paix intérieure.

La phrase d'un des photographes emblématiques du conflit nord-irlandais, Gilles Peress - qui a notamment réalisé un reportage remarquable sur le Bloody Sunday - résonne comme un leitmotiv avec son engagement : *"Toujours photographe de l'intérieur vers l'extérieur"*.

Les murs ont la parole

Lorsque l'on traverse les principales villes d'Irlande du nord marquées par les crises successives, en particulier Derry et Belfast, on est immédiatement frappé par l'omniprésence des graffitis, peintures murales et tags qui traduisent le fait que le conflit est aujourd'hui culturel. Les mots ont remplacé les armes mais témoignent d'une tension toujours très vivace.

Le quartier du Bogside concentre le souvenir des épisodes les plus sombres de l'histoire nord-irlandaise entre les « Troubles » de 1969 et le Bloody Sunday, une tuerie survenue le dimanche 30 janvier 1972 où 28 personnes (manifestants pacifistes des droits civils et passants) ont été prises pour cibles par des soldats de l'armée britannique, faisant treize morts et quatorze blessés.

Cette écriture symbolique et visuelle synthétise à la fois la mémoire des traumatismes et des fantômes du passé mais aussi l'expression politique et sociale des revendications actuelles.

En outre, ces messages ont également pour fonction de délimiter certains territoires séparés par des frontières qui attestent de l'appartenance à tel ou tel clan, que l'on soit républicain ou unioniste.

“Brits out!” : « Les Britanniques dehors ! » exprime le contexte colonial et la volonté de s’affranchir de la tutelle du Royaume-Uni. Cette dimension coloniale fait également écho à d’autres territoires qui dans le monde vivent sous l’occupation d’une puissance étrangère.



16

Une référence à la Palestine et aux territoires occupés par Israël figure sur ce graffiti et rappelle la filiation des républicains irlandais avec le peuple palestinien.



17

18



Un extrait de l'article du journaliste Jean-Baptiste Allemand - *L'Obs* avec Rue 89 daté du 24 janvier 2017 – illustre le contexte :

“En Irlande du Nord, où une partie de la population pense qu'elle est toujours sous colonisation britannique, de nombreuses peintures murales à la gloire des causes basque ou catalane ne sont pas rares dans les quartiers républicains.

Mais les plus fréquentes et populaires, ce sont celles qui soutiennent le peuple palestinien. “Les oppressions, les spoliations de terres, on comprend ça, explique le muraliste républicain Danny Devenny. La même chose est arrivée ici sous la domination britannique.”

Par contre, du côté unioniste, on est loin de partager cette position. Jonathan Bell, député DUP (principal parti unioniste), a défendu à l'Assemblée “le droit d'Israël à se défendre”, en mettant l'accent sur “les roquettes qui ont tué des écoliers israéliens”.

Il n'est pas rare de voir des drapeaux loyalistes affichant une étoile de David englobant la main rouge de l'Ulster.

Certains y comparent les “terroristes” du Hamas et ceux de l'IRA, les attaques à la roquette contre les civils israéliens et les explosions de bombes contre les policiers nord-irlandais. D'autres font même le parallèle entre les souffrances, les siècles passés, des Juifs et celles des protestants.”

Les inscriptions mettent également en avant les sigles d'organisations militaires et de dissidents politiques.

L'IRA, Irish Republican Army, L'Armée républicaine irlandaise est le nom porté, depuis le début du 20^{ème} siècle, par plusieurs organisations paramilitaires luttant par les armes contre la présence britannique en Irlande du Nord. L'INLA, l'Irish National Liberation Army (Armée Irlandaise de Libération Nationale) est une dissidence marxiste de l'Official Irish Republican Army (OIRA). Elle est apparue en 1975. L'organisation est placée sur la liste officielle des organisations terroristes du Royaume-Uni et des États-Unis. L'INLA est directement issue de l'un des deux courants de l'IRA. Durant le conflit nord-irlandais, l'INLA se rendra responsable de 113 morts.

Le 22 août 1998, l'INLA annonce un cessez-le-feu, malgré cet engagement les actions armées continueront jusqu'en octobre 2009, date à laquelle l'organisation renonce à la violence, mais continue le combat politique. Le BRY (Bogside Republican Youth) est un groupe informel formé par de jeunes dissidents. Son sigle se retrouve partout dans le quartier du Bogside à Derry. La main rouge s'appelle la "Red Hand of Ulster", il s'agit d'un symbole loyaliste anglais. Le graffiti "WBLV" quant à lui signifie "West Bank Loyalist Youth" (« Jeunesse loyaliste de la rive ouest »).



19



20



21



22

Stephen Dock propose ici une vue en noir et blanc, au cadrage vertical. La vue est captée le long d'un mur, l'horizon est bouché et le cadrage ne laisse que peu d'espace aux protagonistes, si ce n'est une petite trouée vers le ciel. Le photographe lui-même paraît acculé dans cet espace contraint. Contre le mur, face à une personne qui semble lui fermer le passage, voire le percuter, il photographie.

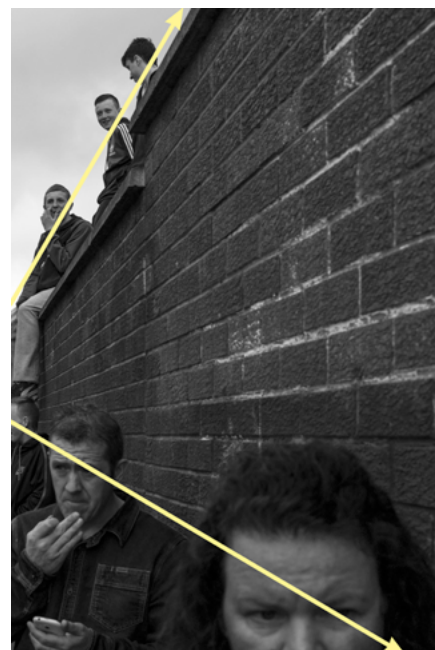
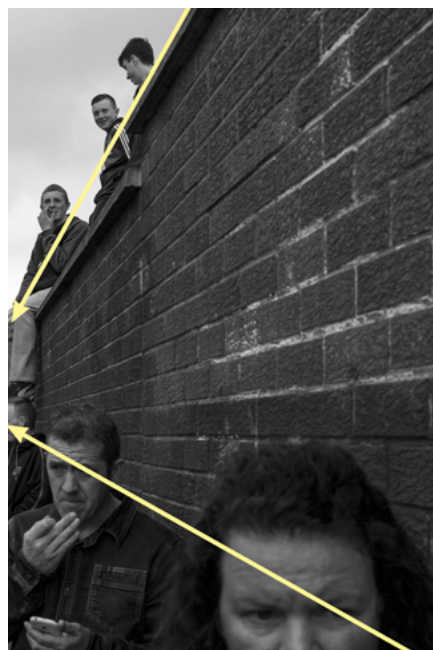
Le placement du photographe le long de ce mur crée une perspective, une diagonale dans l'image, qui en même temps qu'elle réduit l'espace, dynamise la composition et emmène le regard du spectateur vers un hors-champ non visible, vers ce que regarde le jeune garçon au visage tronqué à l'arrière-plan.



Par ailleurs, notre sens de lecture occidentale, de la gauche vers la droite, apporte une autre symbolique.

Le mur traverse l'image, de la gauche vers la droite. Il vient du lointain et se poursuit vers le photographe, au-delà du photographe, vers nous et au-delà de nous. Symboliquement, il vient du passé et se poursuit dans le présent.

Le mur est précisément un symbole fort dans la série de Stephen Dock en rapport avec les « Troubles » en Irlande du Nord : tour à tour, le mur est édification, fruit de la volonté de bâtir des hommes. Il est soutien, appui ou protection. Il est limite, frontière, séparateur. Il est obstacle à franchir ou zone de repli et de retranchement. Il est promontoire pour voir plus loin autant que pare-vue. Il est fait de briques et de pierres. Détruit ou abattu, il est constitué des premières armes de jet utilisées dans le cadre de troubles civils. Il est à même de porter les stigmates de la violence autant que les messages de haines ou de paix les plus véhéments. Les traces blanches au premier plan peuvent d'ailleurs être les indices d'un graffiti effacé. Le mur est au second plan dans l'image mais y occupe la place centrale. Par la perspective appuyée, il les traverse presque tous les plans, du premier au troisième plan.



Devant ce mur, sur ce mur, s'organise la scène, exacerbée par le cadrage de Stephen Dock.

A son pied, deux personnages :

- l'un si près de l'objectif que son visage est coupé à mi-hauteur et est flou car non inscrit dans la zone de netteté de l'appareil.

- l'autre personnage est cette femme au regard hors-champ et dur, sourcils froncés. Nous ne savons pas ce qu'elle regarde. Elle ne regarde même pas le photographe et son œil mécanique, si proche, braqué sur elle. Elle semble regarder par-dessus son épaule.

Derrière elle, un homme à l'expression dure, du moins sérieuse, sourcils froncés. Il semble en introspection par le geste de la main portée au menton, tout en consultant son smartphone. Le regard est hors-champ.

Que regarde-t-il ? Quel est le contexte de la situation ?

Ces deux personnages au premier plan appartiennent à une même génération, celle qui a connu les « Troubles ». Ils sont au pied du mur.

La jeune génération les surplombe, les domine. Trois jeunes garçons sont installés en haut du mur. L'un est assis dessus, les deux autres légèrement en retrait, ce qui laisse à penser que ce mur cache un escalier ? Une place ? Est-ce le vide derrière le mur ?

L'expression de deux des trois garçons est moins sérieuse. Le sourire est présent. Ils représentent la génération d'après les « Troubles », l'avenir d'une Irlande du Nord pacifiée. Le mur n'est pas une limite pour eux, il est un soutien, un point de vue au sens physique du terme. Il est ce sur quoi ils reposent.

L'angle de prise de vue, la contre-plongée induite par la hauteur du mur, les inscrit dans le ciel, dans un espace libre, dans la zone de respiration de cette image, dans celle où l'œil du regardeur peut s'échapper. Mais la perspective exacerbée par le placement du photographe contre le mur, crée une inclinaison descendante appuyée, qui les ramène tout de même vers le bas.

L'un d'eux regarde le photographe. Les autres ont le regard dans une autre direction.

Et précisément, les personnes représentées sur cette photographie semblent toutes assister au même événement, si événement il y a. Cependant, elles sont ensemble sans l'être. Car tous les regards divergent. Personne ne regarde dans la même direction. Y compris le photographe qui joue ici du contre-champ. Son objectif n'est pas tourné vers l'événement mais vers les hommes et femmes qui en sont spectateurs.

Le jeune garçon au pied du mur, au visage tronqué par le bord du cadre regarde lui aussi dans une direction qui lui est propre.

Dans cette image, l'incapacité des individus à regarder tous dans le même sens, dans la même direction est symbolique de la situation en Irlande du Nord, une situation complexe et larvée qui empêche encore une nation à se fédérer.

Pas d'unisson dans cette photographie.

Le choix du noir et blanc contribue à éloigner cette image de la photographie journalistique ou documentaire. Cela apporte à la fois une distance avec la réalité mais aussi une forme d'intemporalité de l'image. Cette scène pourrait avoir été prise dans les années de troubles. Seul un objet, marqueur contemporain, nous ramène au présent, inscrit l'image dans le monde actuel : le smartphone tenu par l'homme au bas du mur.

Les protagonistes, dans cette photographie, semblent contraints de se placer, de s'organiser uniquement en fonction de l'espace laissé par le mur. Cette photographie est en cela un symbole des murs invisibles mais ô combien présents, qui empêchent encore les nord-irlandais de vivre en paix les uns avec les autres, tel un invariant, de génération en génération. Les murs ont façonné durablement le territoire nord-irlandais. Les murs de la paix (*peace lines*) réorganisant la vie, tout comme ils modèlent encore les convictions, les comportements, en un mot, l'identité de ses habitants.



Une influence ?

Le photographe Stephen Dock s'inscrit parmi les protagonistes. Il est avec eux. La proximité est telle qu'un visage de femme surgit au premier plan.

Cela n'est pas sans rappeler la proximité que William Klein pouvait inscrire dans ses photographies de rue.



24



25

24/ William Klein, *Quatre Têtes*, New-York, 1954

25/ William Klein, *Boutique de photographe*, Moscou, 1959. Tirage chromogène de 1991

Ancrages dans les programmes scolaires

Français

Collège

Vivre en société, participer à la société

4^{ème} : Individu et société : confrontations de valeurs

3^{ème} : Dénoncer les travers de la société

Notions de communautés, de clivages communautaires, d'inégalités sociales, culturelles et politiques. Engagement citoyen, lutte pour les droits civiques.

Agir sur le monde

4^{ème} : Informer, s'informer, déformer

Notions d'information, d'angle de vue, de témoignage, de reportage.

Notions d'objectivité, de subjectivité, de document. Le reportage de guerre, le photojournalisme.

3^{ème} : Agir dans la cité - Individu et pouvoir

La force du collectif, l'opposition politique, les mouvements populaires, les mouvements sociaux, la lutte pour les droits. Rapports de force, manifestations et grèves, autorité politique et policière.

Lycée

2^{de} : Objet d'étude : La littérature d'idées et la presse du 18^{ème} au 21^{ème} siècle + complément à l'étude : les récits en image.

Histoire-géographie

Lycée

Terminale

Regards historiques sur le monde actuel & rapports des sociétés à leur passé :

- Question : Les mémoires

- Question : Médias et opinions publiques

Enseignement spécialité Histoire-Géographie Géopolitique Sciences Politiques

Terminale

Thème 2 : Faire la guerre, faire la paix : formes de conflits et modes de résolution.

Anglais

Collège

Découvrir les aspects culturels d'une langue vivante étrangère
Percevoir les spécificités culturelles des pays de la langue étudiée

Lycée

Classe de première générale LLCE Spécialité anglais

Rencontres

Axe d'étude 3 : La confrontation à la différence

Classe de terminale enseignement de spécialité LLCE anglais monde
contemporain

Voyages, territoires, frontières

Axe d'étude 2 : Ancrage et héritage

Dossier réalisé par :

Karine Bolvy, enseignante missionnée
auprès du musée Nicéphore Niépce
et le service des publics du musée
Nicéphore Niépce

Musée Nicéphore Niépce
28 quai des messageries
71100 Chalon-sur-Saône
03 85 48 41 98
03 85 48 63 20 / fax
contact@museeniepce.com

www.museeniepce.com

mais aussi :

www.open-museeniepce.com

mettant gratuitement à votre disposition
20 000 photographies issues des collections
du musée

www.archivesniepce.com

dédié à Nicéphore Niépce et à ses travaux
photographiques

Contact

servicedespublics.niepce@chalonsursaone.fr

Ouvert

tous les jours sauf le mardi

et les jours fériés

9 h 30 ... 11 h 45

14 h ... 17 h 45

Entrée libre

Les visites commentées pour les scolaires
sont gratuites

Retrouvez toutes les actualités du musée
Nicéphore Niépce sur sa page Facebook
ou suivez nous

sur Twitter: @musee_Niepce

sur Instagram : @museenicephoreniepce

Accès

par l'A6,
sortie 25 Chalon Nord
ou sortie 26 Chalon Sud /
Gare SNCF de Chalon-sur-Saône
Proximité de la gare TGV
Le Creusot-Montchanin
[à 20 min. de route] /
Aéroport de Lyon-Saint-Exupéry
[à une heure de route]

Nous remercions

Les Amis du musée Nicéphore Niépce,

nos mécènes :

Maison Veuve Ambal

L'office Notarial Camuset

et Gacon-Cartier

Canson

Chapelon & Naegelen

AXA Assurance & Banque

et nos partenaires locaux :

Cabinet BW Conseil

CANSON
MANUFACTURE DE PAPIER DEPUIS 1816
INFINITY


PRÉFET
DE LA RÉGION
BOURGOGNE-
FRANCHE-COMTÉ
*Liberté
Égalité
Fraternité*




Chalon
sur
Saône