

## Durham E-Theses

---

### *Mai 68 : L'Evolution de la mémoire culturelle et des icônes à travers la photographie*

ARIANE SARAH RICHARDS

#### How to cite:

---

RICHARDS, ARIANE SARAH (2013) *Mai 68 : L'Evolution de la mémoire culturelle et des icônes à travers la photographie*. Doctoral thesis, Durham University.

#### Use policy

---

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a <https://etheses.durham.ac.uk/id/eprint/6366/> is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

## **TABLE DES MATIÈRES**

Introduction	<b>1</b>
Chapitre I : La photographie et son rôle dans la transmission de la mémoire culturelle de Mai 68.	<b>36</b>
Chapitre II : 2008: La « contre-commémoration » de Mai 68.	<b>73</b>
Chapitre III : 1978, 1988, 1998 : l'évolution anniversaire de la dépolitisation de Mai 68.	<b>114</b>
Chapitre IV : 1968 : La transformation de l'espace parisien en espace révolutionnaire et sa représentation.	<b>167</b>
Chapitre V : La représentation des genres dans les photographies de Mai 68	<b>214</b>
Chapitre VI : Daniel Cohn-Bendit : L'icône de Mai 68	<b>253</b>
Conclusion	<b>289</b>
Appendice photographique	<b>295</b>
Bibliographie	<b>336</b>

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without written consent of the author and information derived from it should be acknowledged.

## Introduction

Quarante ans après les événements, Mai 68 continue d'avoir un impact sur la société française. Il existe de nombreuses polémiques autour de Mai 68, la plupart desquelles ont été relancées par un candidat devenu président en 2007. Ce sont en effet les paroles de Nicolas Sarkozy qui ont enflammé le débat sur l'état de la société française et son lien avec Mai 68. Nicolas Sarkozy n'avait pourtant que treize ans à l'époque de Mai 68, événement dont il parle néanmoins avec une aisance surprenante.

C'est le 29 avril 2007 au Palais omnisport de Paris-Bercy que Nicolas Sarkozy lance sa campagne visant à « liquider l'héritage de Mai 68 ». Dans *Le Monde* du 2 Mai 2007, on revient sur sa fameuse diatribe contre Mai 68 :

Mai 68 a imposé le relativisme intellectuel et moral, a liquidé l'école de Jules Ferry, a introduit le cynisme dans la société, a abaissé le niveau moral et politique ». Depuis, poursuit-il, ses héritiers « trouvent des excuses aux voyous, ont renoncé au mérite et à l'effort, ont affaibli l'autorité de l'État et l'idée de citoyenneté, cultivent la repentance, font l'apologie du communautarisme, dénigrent l'identité nationale.<sup>1</sup>

Nicolas Sarkozy semble attribuer tous les torts (tels qu'il les perçoit) de la société française contemporaine à un événement qui s'est produit presque quarante ans auparavant. Sa vision de la France est nostalgique et il semble regretter la société qui existait avant Mai 68 ce qui sous-entend également le manque d'évolution positive de la société française pendant presque quarante ans.

Dans son discours, Nicolas Sarkozy réussit à intégrer tous les problèmes sociétaux qu'il compte régler: l'éducation, la force de l'État, la sécurité et même le sujet épineux de l'identité nationale. D'après lui, le mouvement de gauche de Mai

---

<sup>1</sup> 'M. Sarkozy transforme son meeting parisien en démonstration de force et de popularité' Philippe Ridet, *Le Monde* 02/05/2007 p.9

68 a corrompu tous ces secteurs de la société. Cependant, il choisit de prononcer son discours dans un stade. Certes ce n'est pas au stade Charléty, bastion des soixante-huitards mais à Paris-Bercy. Charléty et Paris-Bercy sont des lieux symboliques : l'un de gauche et l'autre de droite puisque selon Philippe Ridet : «[Nicolas Sarkozy] s'inspir[e] du meeting qu'avait tenu au même endroit, Jacques Chirac en 1995, l'UMP a fait de cette réunion un événement mondain et politique »<sup>2</sup>. C'est là que les utilisations du stade divergent puisque pour l'UMP, un meeting politique se compose non-seulement d'hommes politiques mais de « pipols »: acteurs, chanteurs, sportifs ainsi qu'intellectuels. Il existe une spectacularisation de la politique, une accusation également portée contre Mai 68, en faisant un spectacle et non un mouvement politique à proprement parler.

Il faut néanmoins ajouter aux assertions anti-68 de Nicolas Sarkozy qu'elles s'adressent à une partie de la population française dont les souvenirs ou perceptions des événements sont profondément négatifs. Il prêche en quelque sorte à un public qui est déjà convaincu. En effet, en Mai 68, l'opinion de droite s'était toute entière ralliée autour de Charles de Gaulle, président à l'époque. Sarkozy se veut donc symboliquement l'héritier de de Gaulle et de la droite traditionnelle et conservatrice qui défend la société française. Sarkozy utilise Mai 68 comme bouc-émissaire de la situation de la France en 2007.

Bien que cette campagne présidentielle ait démontré sa force puisqu'elle a été victorieuse, elle réussit également à ramener à la surface controverse et

---

<sup>2</sup> 'M. Sarkozy transforme son meeting parisien en démonstration de force et de popularité' Philippe Ridet, *Le Monde* 02/05/2007 p.9

pléthore d'opinions souvent associées à Mai 68. Sa provocation attire notamment les foudres des soixante-huitards et de la gauche en général, en tête de liste Daniel Cohn-Bendit : « Parler de liquidation de 68, c'est du bolchevisme », a [-il] déclaré, interrogé par l'AFP, jugeant « incroyable ce terme stalinien, bolchevique, de liquidation » [...] Daniel Cohn-Bendit a toutefois assuré avoir trouvé « très drôle » le réquisitoire du candidat UMP contre les héritiers de Mai 68. « C'est digne du plus grand spectacle de chansonniers » a-t-il jugé (propos recueillis par l'Agence France Presse le 30 avril 2007).

Cohn-Bendit considère donc le meeting de Bercy comme une représentation théâtrale dont le rôle principal est joué par Nicolas Sarkozy, retournant par là au thème du spectacle politique. Néanmoins, d'autres jugeront plus sévèrement les paroles de ce dernier, notamment le pédagogue Phillipe Mérieu (fondateur des Instituts de Formation des Maîtres : IUFM) pour qui « ce que Nicolas Sarkozy dit sur l'autorité ressemble au discours de Pétain, avec un retour à l'autoritarisme » (propos recueillis par l'AFP Lyon le 30 avril 2007). Quant à la Ligue Communiste Révolutionnaire(LCR) incarnée par Alain Krivine, elle «décrit la mise en cause de Mai 68 par Nicolas Sarkozy comme un 'propos lepénisant' ». (AFP Paris, 30/05/2007). Par ailleurs, on trouve une des réactions les plus intéressantes, dans un contexte d'évolution de la société, dans les paroles du député socialiste Jean-Christophe Cambadélis qui observe que « sans Mai 68, il n'y aurait pas au second tour 'une femme' et 'un fils d'immigré' » (AFP Paris, 30/05/2007). Cette intervention souligne certains changements sociétaux importants que Nicolas Sarkozy refuse de prendre en compte.

## **Mai 68 et son contexte**

En Mai 1968 la France a changé de visage, elle connaît une période de manifestations et de protestations sans précédent. Certains, comme Alain Touraine, parlent d'un mouvement culturel et social, et ce, au moment des événements et même trente ans après dans la réédition anniversaire de son livre *Le Mouvement de Mai ou le communisme utopique*. Pour lui : « Le mouvement de Mai a anticipé sur le changement de société et de culture que nous vivons depuis le milieu des années soixante-dix... » (Touraine 1998 : 7). D'autres, comme Daniel Cohn-Bendit, qui demeure l'un des acteurs les plus reconnus de Mai 68, évoquent une révolte : « En fait, 1968 est une révolte [...] Autrement dit, une société en mal de réformes finit, à un moment ou un autre, par exploser » (Cohn-Bendit 2008 : 10). Il ajoute dans *Forget 68* que « Si l'on reprend mon entretien avec Sartre publié dans *Le Nouvel Observateur*, je dis clairement que ce n'est pas une révolution mais une révolte » (2008 : 45). Toujours dans le *Nouvel Observateur*, Daniel Cohn-Bendit lui-même parle du contexte de la publication de *Forget 68* en 2008, comme d'un « gaullo-bonapartisme berlusconien » (No 2264 : 21)<sup>3</sup>.

Daniel Cohn-Bendit, personnage important de Mai 68, est, l'un des leaders étudiants dont la couverture médiatique est la plus importante tant à l'époque qu'en rétrospective. Il devient une icône du mouvement par sa participation visible aux réunions politiques et à travers son rôle à Nanterre avant le début des événements à Paris même. Il est à la tête du 'Mouvement du 22 Mars', mouvement

---

<sup>3</sup> *Le Nouvel Observateur* No 2264 publié le 27 Mars 2008

anarchiste de la Faculté de Nanterre surnommé par certains 'Les enragés'. Toutefois, pour un ancien anarchiste et surtout pour avoir été le leader le plus connu de Mai 68, le titre de son livre *Forget 68*, dénote un changement de mentalité très intéressant. En effet, Cohn-Bendit indique qu'il veut également que la page soit tournée mais pas pour les mêmes raisons que Nicolas Sarkozy bien sûr.

Parmi les autres exemples de publications récentes autour de Mai 68, *Mai 68 expliqué à Nicolas Sarkozy* (Glucksmann et Glucksmann 2008) en est une qui est intrigante puisqu'elle montre le revirement politique d'un homme qui avait commencé trotskyste et qui finit partisan de Nicolas Sarkozy. Ceci est d'autant plus intéressant que le livre de Glucksmann ainsi que *Mai 68 raconté à ceux qui ne l'ont pas vécu* de Patrick Rotman (2008) sont juste quelques exemples de livres qui ciblent clairement les remarques de Nicolas Sarkozy, démontrant que la mémoire culturelle de Mai 68 est suffisamment importante au sein de la société française pour justifier une publication de livres qui n'était pas nécessairement prévue avant le discours de 2007.

Mai 68 demeure encore dans la mémoire de la société française même quarante ans après. Anniversaire après anniversaire, elle ressurgit de ses cendres, et, pour Kristin Ross ceci est d'une part dû au fait que 'Mai 68' n'est pas juste le mois de Mai 1968. Dans *May 68 and its Afterlives*, elle met en avant ses critiques de l'appellation 'Mai 68'. Pour elle, Mai représente deux choses:

[W]e must keep up the tension between 'May' as at once an event (as a point in time, a moment when, in fact, 'something happened'), and as a roughly twenty year period extending from the mid-1950s to the mid-1970s. » (2002 : 26).

Kristin Ross voit Mai 68 comme ce mois de mai mais également comme un mouvement dont l'ampleur s'étend sur deux décennies de l'histoire française. Il est de toute façon vrai que Mai 68 est une appellation erronée puisque, dans les faits, sans même prendre en considération les années 50 et 70, on peut déjà percevoir le début de 'Mai' en mars 1968. Les premières actions du mouvement viennent du Mouvement du 22 mars de Daniel Cohn-Bendit. La fin de Mai 68, elle, survient au plus tôt à la fin du mois de juin après la grève générale. Mais, comme l'indique également Ross, s'en est suivi une époque relativement houleuse au niveau des groupes d'extrême gauche. Pour elle, comme l'indique le titre même de son livre, Mai a ses 'vies ultérieures' (afterlives).

Ainsi, la complexité de Mai 68 est exprimée dès que l'on évoque son nom. Il existe tellement d'étiquettes associées à Mai 68 qu'il est très facile de s'y perdre et également de perdre de vue son sens.

The diversity of expressions used to describe what happened in France in May 1968 clearly indicates how difficult it is to say precisely what the 'events' were. 'Crisis', 'strike', 'revolt', 'revolution', '(student) commune', 'civil war', '*chienlit*/dog's breakfast' (to use the somewhat euphemistic English translation of the time), or the simple chronological 'Mai' (followed by or not by '{19}68') are the other terms most often found. (Reader 1993 : 1)

Keith Reader exploite ici la pléthore d'appellations relatives à Mai 68. Au-delà de l'importance historique et culturelle de Mai 68, c'est donc un événement dont la complexité semble confondre les commentateurs même. Ceci montre que lorsque l'on cherche à en explorer la mémoire culturelle, la tâche est aussi complexe que d'en choisir une appellation adéquate.

Pour commencer à comprendre la complexité de l'événement même, il faut comprendre la complexité du contexte historique des années 50 et 60 auquel Ross fait allusion. Si Mai 68 est suivi de changements sociétaux importants, il est également précédé de changements pour le moins brutaux. La société française de l'époque est en proie à une modernisation féroce ainsi qu'à une décolonisation violente dont on cherche à effacer les traces dans les esprits.

Historiquement, mise à part la Seconde Guerre mondiale, Mai 68 semble être un des événements dont la population française se souvient le plus. Ceci se voit confirmé à travers le nombre de livres et d'analyses publiés à chaque anniversaire. Cependant, comme je le mentionne auparavant, Mai 68 intervient pendant une période difficile. On pourrait en inférer que l'explosion de Mai 68 est une conséquence directe d'un enchaînement d'événements traumatisants ; cependant l'Etat étant ce qu'il était à l'époque, si Mai 68 a été une réaction au contexte, cette réaction n'a été qu'indirecte.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la France connaît la croissance économique des Trente Glorieuses ainsi qu'une croissance démographique très importante avec le « baby boom ». Il serait donc logique de penser que les Trente Glorieuses et le pouvoir d'achat qu'elles ont apporté aux Français serait une ample source de satisfaction économique et sociale puisqu'en général, la crise sociale dérive de la crise économique.

Or, je me tourne ici de nouveau vers Kristin Ross qui, dans *Fast Cars, Clean Bodies : Decolonization and the Reordering of French Culture*, nous informe que :

The speed with which French society was transformed after the war from a rural, empire-oriented, Catholic country into a fully industrialized, decolonized, and urban one meant that the things modernization needed –educated middle managers, for instance, or affordable

automobiles and other « mature » consumer durables, or a set of social sciences that followed scientific, functionalist models or a work force of ex-colonial laborers –burst onto a society that still cherished prewar outlooks with all the force, excitement, disruption, and horror of the genuinely new. (1996 : 4)

Pour Ross, la modernisation du pays intervient avec une rapidité sans précédent et dans ces changements, intervient également la décolonisation qui est donc inextricablement liée à la modernisation du pays. La plupart des commentateurs de cette époque de la France sépare à tort ces deux aspects de la société française, comme le souligne Ross. La modernisation du pays va de pair avec la décolonisation et elle émane en quelque sorte de l'exploitation des anciens idéaux ainsi que des anciens sujets coloniaux dans la course au changement et à l'alignement sur le modèle industriel américain.

La société française traverse ainsi une période particulièrement prospère tout en traversant une des périodes les plus sombres de son histoire. La longue guerre d'Algérie et le processus entièrement bâclé de sa décolonisation sont les aspects les plus choquants de l'histoire de l'époque mais également ceux que l'on cherche à cacher à la population française.

La raison pour laquelle je souhaite m'attarder sur les événements relatifs à la guerre d'Algérie et à ses conséquences en France est double : d'une part, je cherche à montrer l'état de trouble de la société française sous la présidence de Charles de Gaulle et d'autre part le rapprochement possible entre le régime français et une dictature étant donné la main de fer qui contrôlait la police mais aussi les moyens de communication du pays. De plus, le malaise entourant la décolonisation en France ainsi que la modernisation de la société met également en

exergue la différence de mentalités entre les jeunes qui se révoltent et les anciens au pouvoir.

La colonisation de l'Algérie ainsi que la guerre qui se déclenche lors de la lutte pour son indépendance a pour résultat le mauvais traitement des Algériens dans leur propre pays ainsi que sur le territoire français. Ces mauvais traitements sur le territoire français arrivent à leur paroxysme en octobre 1961 quand le préfet de police de Paris, à l'époque, Maurice Papon, ordonne la répression sanglante d'une manifestation pacifique de civils algériens (Voir Einaudi 1991 et House et MacMaster 2006).

Cette répression, selon les dernières estimations, aurait fait entre trente et deux cents victimes algériennes qui avaient pour seuls torts de manifester de manière pacifique et d'être algériens. Selon Pierre Enckell, un témoin de cette manifestation :

« Ce n'était pas la première manifestation parisienne que je voyais. Elles étaient généralement houleuses et accompagnées par une foule de badauds. Celle-ci était bien plus calme, et les rares spectateurs se tenaient à bonne distance. Parce que ceux qui descendaient le boulevard, ce 17 octobre 1961 étaient tous algériens. » (Stora 1998 : 94)

Une fois la manifestation terminée et le massacre enclenché, l'élément le plus mémorable et décrit par de nombreux observateurs en relation à cette répression est le fait que des corps furent jetés dans la Seine. Simone de Beauvoir elle-même dans *La Force des Choses* Vol II, parle de ce fait :

Mes amis me dirent qu'on avait trouvé plus de quinze pendus au Bois de Boulogne et que chaque jour on repêchait dans la Seine de nouveaux cadavres. Ils auraient voulu faire quelque chose ; mais quoi ? On vivait des journées de dictature policière : journaux saisis, rassemblements interdits (1963 :627).

Les remarques de Simone de Beauvoir en disent long sur non seulement la répression de la manifestation mais également sur l'illégitimité des actions du gouvernement de l'époque.

Elle établit également un parallèle entre cette répression et la Shoah : « ...j'ai entendu l'interview de Frey et ses mensonges reposés : deux morts, alors qu'on en avait déjà dénombré plus de cinquante. Dix mille Algériens étaient parqués au Vel' d'Hiv, comme autrefois, les juifs à Drancy » (1963 : 431). Une citation du photographe Élie Kagan que l'on peut lire sur un mur de la BDIC ne fait que confirmer les déclarations de Simone de Beauvoir:

La Fédération de France du FLN avait appelé ce jour-là les Algériens de Paris et de la région parisienne à manifester pacifiquement dans les rues de Paris pour protester contre le couvre-feu raciste décrété par le préfet de police Maurice Papon, Roger Frey étant ministre de l'Intérieur. Cette manifestation pacifique fut brutalement chargée par la police. C'était ... dans l'indifférence la plus totale de la population française. Pour moi qui ai été le seul reporter à photographier ces événements, un peu partout dans Paris, métro Concorde, Solférino, rue des Pâquerettes à Nanterre, l'homme que je suis a ressenti ces brutalités d'un côté et l'indifférence de l'autre comme un affront et m'a rappelé le 16 juillet 42.

Et si cette violente répression ne suffisait pas à assombrir l'état de la société française, un autre incident marquant a eu lieu. Benjamin Stora l'appelle, dans *La Gangrène et l'Oubli*, la récidive (1998 : 100). En février 1962, la répression d'une autre manifestation pro-algérienne organisée cette fois par la CGT eut pour résultat la mort de neuf personnes, des Français cette fois. Ce « massacre » eut lieu à la station de métro Charonne et c'est sous ce nom que l'événement est connu.

Le massacre d'octobre 1961 et Charonne sont indispensables à la compréhension du contexte de Mai 68. Et c'est dans ce contexte, comme nous l'avons vu précédemment, que Kristin Ross soutient que Mai 68 commence

longtemps avant Mai et que ses conséquences s'étendent beaucoup plus loin que l'année 68. Par la politique extérieure du Président Charles de Gaulle, la France a, en effet, connu de longues années de militarisation, militarisation symbolisée par la présence même d'un général à la tête de la Nation française. Pour Benjamin Stora, l'une des raisons du manque de reconnaissance et de commémoration de la guerre d'Algérie vient du fait que la Ve République a été créée dans le sang :

*Le régime a honte en effet de sa naissance, et le premier putsch d'Alger qui a ouvert la voie au retour du Général au pouvoir et permis le passage de la IVe à la Ve République n'est pas un événement qu'on peut célébrer. (1998 : 222)*

Sa politique de violence dans la décolonisation de l'Algérie et les confrontations provoquées par d'autres conflits de l'époque, gérés par d'autres forces impérialistes comme les États-Unis et leur politique durant la guerre du Vietnam, semblent mener à une confrontation entre jeunes français de gauche hautement politisés et forces de l'ordre fortement militarisées : les CRS<sup>4</sup>.

Responsables du massacre d'octobre 1961 et de Charonne, les CRS en deviennent les principaux protagonistes et ils occultent même les autres protagonistes, eux, oubliés : les victimes. Dans l'introduction à leur livre *Paris 1961 : Algerians, State Terror and Memory*, Jim House et Neil MacMaster (2006) évoquent la quasi absence dans la mémoire culturelle française du 'Massacre du 17 octobre 1961'. La population qui en fut directement témoin à Paris se retrouve confrontée à un événement très grave durant lequel entre 35 et 300 personnes furent tuées et certains des corps jetés dans la Seine par les CRS. Cette tragédie étouffée à

---

<sup>4</sup> Les Compagnies Républicaines de Sécurité (CRS) qui furent créées le 8 décembre 1944 après la dissolution des Gardes Mobiles Républicaines sont une unité de la police spécialisée dans le maintien de l'ordre. Selon Roger Lejeune les CRS sont formés d'anciens GMR et également de résistants faisant partie des FTP (Francs Tireurs Partisans) (2012 : 70). Les CRS sont donc une unité d'hommes qui ont manié les armes et relativement violents.

l'époque pour le reste de la population, semble d'après House et MacMaster avoir été ressuscitée par certains spécialistes pendant les années 1980. House et MacMaster font allusion au travail de mémoire mis en place en rapport avec le procès de Maurice Papon qui eut lieu bien après cela, à partir de 1997. Selon House et MacMaster:

The publicity surrounding the [Papon] trial precipitated the Interior Minister, Jean-Pierre Chevènement, to announce on 17 October 1997, [...], the intention to open the state archives and the same day he instructed Dieudonné Mandelkern to head a commission to investigate and report on the police archives. However, it soon became apparent that the Socialist-led government was backtracking or acting in a secretive manner: the Mandelkern Report, discreetly released to the press in May 1998, was a disappointing document. (2006 : 8)

Même avec un recul d'une trentaine d'années, on tente encore de minimiser l'impact de cette répression dans la mémoire culturelle française. Benjamin Stora argumente qu'une préférence délibérée pour la mémoire de Mai 68 et pour les deux guerres mondiales associée à une occultation consciente de la mémoire de la guerre d'Algérie étaient à l'œuvre. Tout d'abord, sous le régime de de Gaulle, on commence à remettre les deux guerres sur le devant de la scène :

Dans l'apogée du temps gaullien des années 60, démarre un grand mouvement muséographique. Un mouvement fortement lié à une politique de commémoration ambitieuse : celle des cinquantième et vingtième anniversaires de la Première et de la Seconde Guerre Mondiale. (Stora 1998 : 220-221)

Par la suite, Mai 68 devient la deuxième mémoire importante et qui sert de protection au gouvernement :

Arrive 1968 et son célèbre mois de mai, qui va, momentanément, ensevelir l'existence d'un fonds de souvenirs communs liés à l'Algérie. Car 1968 joue aussi comme un contre-investissement qui protège, empêche que le « refoulement algérien » fasse irruption. (Stora 1998 : 223)

L'impression déjà dominante d'un régime dictatorial déguisé en démocratie refait surface à travers ce que maintient ici Stora. On oublie non seulement le 17 octobre 1961 et Charonne mais également toute l'histoire liée à l'Algérie en utilisant d'autres événements marquants comme 'écrans'. Dans mon premier chapitre, je reviendrai plus en détail sur le concept de 'screen memories' qu'explore Michael Rothberg dans *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the age of Decolonization*. Pour lui, et de la même manière que le perçoit Stora, certaines mémoires sont utilisées comme des mémoires principales pour en cacher d'autres. Selon lui lorsqu'il explore la mémoire culturelle des Etats-Unis :

According to this Freud-inspired argument, memory of the Holocaust doesn't simply compete with that of other pasts, but provides [...] a greater level of « comfort » than confrontation with more « local » problems would allow. (2009 : 12)

On peut comprendre ici que dans le cas de la France même si on n'a pas choisi la Shoah comme 'mémoire écran' mais Mai 68, la mémoire de cet événement permet d'être plus à l'aise qu'avec celle de la guerre d'Algérie par exemple.

### **Questions de recherche, encadrement théorique principal et objectifs de la thèse**

Plus de 40 ans après les faits, Mai 68 est donc un sujet qui a été et est toujours au centre d'un grand nombre de recherches ainsi que de controverses. Un tel sujet de recherche est complexe à plusieurs niveaux. On peut en effet étudier Mai 68 sous bien plus d'un angle : dans un contexte sociologique (comme le fait Kristin Ross par exemple), mais aussi d'un point de vue historique (Laurent Joffrin

offre un récit historique chronologique des événements<sup>5</sup>) ainsi que littéraire et culturel (comme le fait Margaret Attack<sup>6</sup>). Cependant, un aspect de Mai 68 dont l'étude est en plein essor est l'utilisation, la publication et la transmission des photographies prises à l'époque.

Il est légitime de se demander pourquoi cet aspect doit être étudié et dans quelle mesure l'aspect visuel des événements peut avoir un tel impact sur la mémoire culturelle par opposition au simple texte, aux autres images mais également aux images télévisées de l'époque. Cette question est d'autant plus pertinente que la photographie est devenue de plus en plus importante dans le domaine de la presse à partir des années 1930, donc relativement récemment au moment de Mai 68. Selon Derrick Price :

The spread and new excitement of photojournalism from the 1930s also owed much to the fact that there were many outlets through which such work could be shown and for which it could be commissioned. These magazines, which were based on the extensive use of photographs to tell stories constitute the start of the modern movement of photojournalism. They include *Look* and *Life* in the USA, *Vu* in France, and *Illustrated* and *Picture Post* in Britain. There was also a host of new or revitalised publications in Germany where the movement began and most of the rhetorical devices of presentation were established – devices that allowed picture editors to create powerful stories through the juxtaposition of image and text. ( 2004: 70)

C'est également l'opinion de Gisèle Freund qui ajoute que « Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos accompagnée d'un texte souvent réduit aux légendes

---

<sup>5</sup> *Mai 68 : histoire des événements* (1988) et *Mai 68 : une histoire du mouvement* (2008). L'œuvre d'origine publiée en 1988 est réédité en 2008 sous un nom différent avec quelques mises à jour. Ces deux œuvres sont un résumé jour par jour des événements accompagné d'une analyse sociologique.

<sup>6</sup> *May 68 in French Fiction and Film : Rethinking Society, Rethinking Representation* (1999). Dans son livre, Margaret Attack analyse l'influence des événements sur la société française en se penchant sur leur influence notable dans la littérature et le cinéma de l'époque.

seules, que débute le photojournalisme. » (1974 : 107). Le photojournalisme existe donc depuis presque quarante ans lorsque survient Mai 68, cependant, dans la lignée des magazines qui utilisent les photographies à l'instar de la tradition allemande citée par Derrick Price et Gisèle Freund, on trouve *Paris Match*, le magazine qui naît d'un magazine de sport et qui devient par la suite un magazine d'actualité se focalisant principalement sur la couverture d'activités de célébrités.

Selon Karen E. Becker :

In the pages of this press, we witness the deconstruction of both the seamless and transparent character of news and the ideal of an unbiased and uniform professionalism. The photographs within the discourse of tabloid journalism work simultaneously as vehicles for news and the means of its deconstruction. (2004 : 305)

Bien que l'appellation *tabloid* se réfère spécifiquement à des quotidiens de la presse britannique « à scandale » (tels *The Sun*, *The Daily Mirror* etc.), la similarité de ce type de presse avec l'approche et le développement de *Paris Match* montre l'existence de stratégies ressemblantes quant à la publication de photographies. La presse *tabloid* comme la presse à sensations dans n'importe quel pays manipule l'information qui est transmise et comme le disait Derrick Price dans la citation ci-dessus, les éditeurs peuvent « create powerful stories through the juxtaposition of image and text » (2004 : 70).

Le rôle du photojournalisme dans le traitement médiatique d'événements est donc un rôle que l'on considère important dans la mesure où il est réputé comme étant un vecteur de vérité, un vecteur comme le dit Barthes en se référant à la photographie, du « ça a été » (1980 : 176), mais qui crée un lien entre la

photographie et le texte, mettant en place un nouveau récit dans lequel les deux éléments se chevauchent même s'ils peuvent sembler se compléter.

C'est pour les raisons citées précédemment que *Paris Match* présente un intérêt non négligeable dans l'étude de la publication de photographies de Mai 68. *Paris Match* par opposition à des magazines tels que *Le Nouvel Observateur*, *L'Express* et *Le Point* qui eux, ont tendance à se concentrer beaucoup plus sur l'importance du texte, du commentaire informatif et social que sur celle des images ; leurs couvertures en font malgré tout usage afin d'illustrer le propos principal que le magazine va évoquer.

On trouve de nombreuses études centrées sur le photojournalisme ainsi que sur le lien entre l'image et le texte, notamment Clive Scott pour qui « The voice of the caption is the voice of the newspaper » (1999 : 106) mais également des théoriciens de l'image comme icône : Robert Hariman et John Louis Lucaites. Ils affirment , eux que « we need to recognize the sense in which visual images are complex and unstable articulations, particularly as they circulate across [...] texts » (2003 : 37-38). C'est également à travers les études de ces mêmes théoriciens que l'on peut se pencher sur un des produits dérivés de la publication courante de photographies. L'un d'entre eux étant la création d'icônes qui deviennent métonymiques des événements qu'ils symbolisent. Certaines de ces icônes sont créées par les photographies et d'autres créées par leur rôle.

Il est également important dans mon approche et dans mes choix de théories et de photographies que je clarifie pourquoi j'ai choisi d'étudier le rôle de

la photographie et non le rôle du film ou le rôle des posters très présents en Mai 68 et produits par les étudiants. La photographie est un moyen de communication comme je l'évoque auparavant qui se développe depuis presque un siècle au moment où les événements de Mai 68 ont lieu. La photographie est de plus en plus présente dans la presse et par sa réputation de vérité et de fiabilité, elle est parfois utilisée comme preuve. Dans *The Burden of Representation*, John Tagg nous parle de l'évolution du rôle de la photographie depuis son invention, en ces termes :

In the context of generally changing patterns of production and consumption, photography was poised for a new phase of expansion into advertising, journalism, and the domestic market. It was also open to a whole range of scientific and technical applications and supplied a ready instrumentation to a number of reformed or emerging medical, legal and municipal apparatuses in which photographs functioned as a means of record and a source of evidence ( 1988 : 60)

Les posters que nous pouvons voir autour de Mai 68 sont pour la plupart basés sur des photographies de l'époque, ils s'en sont donc inspirés et sont des expressions de l'état d'esprit des étudiants, alors que dans mes recherches, je cherche principalement à prendre en considération la mémoire culturelle qui ressort de ce qui peut être vu et lu par le public, quelque chose qui n'est pas l'avis des seuls étudiants mais l'interprétation que fournit la presse des photographies qui sont publiées.

Mon choix se limite également aux photographies en évitant le cinéma et les documentaires (mise à part une brève référence à *Grands Soirs Petits Matins*) pour plusieurs raisons, notamment le fait que le cinéma et les documentaires qui sortent au sujet de Mai 68 et à cette époque ne jouent pas le même rôle dans la création et la propagation de la mémoire culturelle puisqu'ils ne sont pas aussi directement accessibles que les photographies que l'on peut voir dans la presse mais aussi dans

les collections que l'on trouve en exposition dans les librairies. Alain Chenu qui publie une étude des couvertures de *Paris Match* entre 1949 et 2005 déclare que

Donnant « la priorité au visuel », *Paris Match* propose à ses lecteurs beaucoup de photographies inédites, exclusives, et cette ligne éditoriale vaut tout spécialement pour la couverture, dont les images sont de nature à s'ancrer de manière privilégiée dans la mémoire des lecteurs. Nous faisons ici l'hypothèse que la caractérisation de certaines sociétés médiévales comme des « communautés textuelles » (Stock, 1983 ; Carruthers, 2002) peut se transposer en une caractérisation des sociétés modernes comme « communautés d'images ». Les images fixes reproduites en couvertures des grands magazines nous semblent tout particulièrement susceptibles de constituer « les sources de la mémoire d'un groupe » tandis que le flux amazonien des images télévisées [...] se prêt[e] moins à la focalisation de la mémoire collective sur un nombre limité d'images. (2008 : 17-18)

Dans un autre contexte, celui de l'utilisation la photographie dans un contexte anthropologique, il est intéressant de prendre en compte ce que souligne à son tour Michel Perrin sur la différence entre la photographie et le cinéma, quel que soit leur usage :

[à] la différence du cinéma, qui fonctionne par séquences, la photographie, toujours unique, implique un choix radical dans un ensemble de clichés : parmi les multiples prises d'une même scène ou d'un même personnage, on choisira celui qui exprime le mieux un acte ou une essence. La photographie pourra prendre ainsi une valeur de symbole. (2003 : 294)

La valeur de la photographie dans mes recherches sur Mai 68 montre que la photographie, où qu'elle soit publiée est un vecteur qui transmet l'opinion et le choix de la personne qui prend et/ou édite la photographie et ceci est un des points essentiels de cette thèse, de montrer que la mémoire collective ou culturelle est affectée par la circulation de photographies.

Lorsque l'on se penche de plus près sur les reportages focalisés sur Mai 68, à l'époque et après, on remarquera une présence à laquelle on ne peut échapper, celle-ci est la présence de photographes pendant les manifestations et autres évènements de Mai 68. Dans la mesure où il faut prendre une décision consciente des théoriciens qui vont créer l'échafaudage de cette thèse comme ceux que je cite précédemment, il convient également de choisir non seulement les photographies mais exceptionnellement, un photographe. En Mai 68, on trouve des photographes comme Elie Kagan dont les photographies d'octobre 1961 sont les plus connues mais néanmoins présent en Mai 68, Jean-Pierre Rey qui signe en dessous de la photographie de la jeune femme au drapeau (image 1), une des photographies les plus connues de Mai 68. Raymond Depardon est également présent à cette époque mais sans qu'un de ses clichés ne ressorte particulièrement. Cependant, de tous ces photographes et d'autres qui travaillent pour les journaux ou pour des agences et qui sont donc relativement anonymes, l'un d'eux m'intéresse plus particulièrement puisque sans sa présence, bon nombre de photographies iconiques de Mai 68 n'existeraient pas. A ajouter à cela est le fait que ce photographe est mort avant d'avoir pu être témoin de l'impact de ses photographies dans la mémoire culturelle. Ce photographe est Gilles Caron.

La gamme de photographies de Gilles Caron est vaste, c'était un photographe très polyvalent, photographe de conflit, de portraits et de tous styles. Caron produit à lui seul cinq photographies iconiques de Mai 68 : celle de Daniel Cohn Bendit (image 3), celle d'une course-poursuite entre un étudiant et un CRS

(image 12) celle des Gardes Mobiles<sup>7</sup> (image 66), celle de la fin d'une bataille (image 14) et enfin celle de la charge des CRS escaladant une barricade (image 62). Gilles Caron, seul, produit donc une petite archive iconique des événements. Grâce à la présence de photographes comme Gilles Caron, il existe bien entendu un vaste catalogue de photographies ainsi que de publications de ces dernières dans des supports variés tels les journaux et magazines d'actualités, spécialement *Paris Match*, qui comme il publie de manière hebdomadaire, a l'avantage de pouvoir au résumé des événements plutôt qu'à leur propagation instantanée.

Avant l'arrivée d'internet ainsi que de la photographie numérique, Mai 68 en France avait causé un tel émoi au sein de la population que les journaux tiraient parfois plus d'un exemplaire par jour, les exemples plus particuliers de ceux-ci sont *France Soir* et *Le Parisien* qui publiaient leurs numéros avec au moins une photographie à la une pour illustrer le propos notamment la gravité de ce qui se passait dans les rues de Paris et d'autres villes en France.

Cet engouement de la presse à montrer aux lecteurs non seulement par les textes mais par les photographies ce qui se passait en mai s'explique par l'ampleur des événements et par le fait qu'à certains moments des événements, les Français étaient cloîtrés chez eux en train d'écouter la radio afin de s'informer en direct. D'autres moyens que l'écrit ont ainsi beaucoup contribué à la propagation d'informations sur Mai 68. La photographie amenait cependant avec elle un concept voulu illustratif mais aussi une nouvelle manière de communiquer en

---

<sup>7</sup> Les Gardes Mobiles sont une unité spéciale de maintien de l'ordre au sein de la gendarmerie. Ils ne sont donc pas une unité de la police mais travaillaient pendant Mai 68 au côté des agents de police (PP : police parisienne) et des CRS.

masse à côté des textes publiés et de la radio faisant un usage réel du concept de photojournalisme.

Cette thèse analysera la publication et la dissémination des photographies de Mai 68 et l'impact de la publication de ces photographies dans un contexte spécifique, celui de la presse écrite, sur la mémoire culturelle française. Dans les publications que l'on rencontre autour de Mai 68, on peut trouver des analyses sociologiques, des récits historiques et des récits sociohistoriques. La photographie n'est cependant pas sans un rôle dans cette collection de publications. On trouve en effet nombre de collections photographiques, certaines centrées sur Mai 68 et d'autres dont Mai 68 fait partie intégrante sans forcément être le cœur de l'œuvre. Dans ma recherche de photographies de Mai 68, j'ai comparé la publication photographique de journaux et de magazines à l'époque et plus tard (au moment des anniversaires), prenant en compte l'importance de l'inclusion de photographies. Ayant utilisé le fonds de la Bibliothèque Nationale de France, j'ai pu observer que parmi les publications de magazines, *Paris Match* est le magazine qui publie le plus de photographies le plus régulièrement de tous. Ce qui est également intéressant est que ce même magazine englobe tous les aspects de la mémoire de Mai 68 que je souhaitais analyser : notamment le mythe ainsi que la création d'icônes du mouvement. Il est donc indispensable à ce stade de constater non seulement l'importance de ces termes dans l'analyse que je compte faire mais également la signification de ces termes ainsi que leur rôle en relation à la mémoire culturelle ou collective, un terme que j'étudierai exhaustivement dans le chapitre I.

Dans mon analyse des photographies de Mai 68, la notion de mythe s'est rapidement manifestée puisque dans le(s) récit(s) du mouvement publié(s) au moment des anniversaires ainsi qu'à l'époque, on peut remarquer une tendance à la mythification des événements. Le mythe est un concept très complexe qui se focalise sur la déformation des faits. Le terme déformation n'est pas péjoratif, ici, simplement un constat de changement des événements.

Roland Barthes, théoricien de sémiologie ainsi que de photographie s'intéresse au rôle important de la photographie comme outil culturel et politique et en particulier à son rôle de vecteur de mythe dans une société en constante évolution. Pour Barthes, le mythe est en soi un message transmis par différents moyens dans la société:

[L]e mythe est une parole choisie par l'histoire [...] Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique. (1957 : 194)

D'autre part, dans *La Rhétorique de l'Image*, Barthes se concentre sur la façon dont la photographie transmet justement ses messages et ses mythes. Selon lui, ces mythes sont transmis à travers plusieurs messages différents : ceux de l'image même et ceux qui sont transmis à travers ce que Barthes appelle le message linguistique. Il évoque la photographie publicitaire dans cet essai mais élargit son analyse à la photographie en général indiquant que :

Bien entendu, ailleurs que dans la publicité, l'ancrage peut être idéologique, et c'est même, sans doute, sa fonction principale ; le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguide vers un sens choisi à l'avance. » (1993 : 1422)

Le mythe au sens barthésien du terme, est celui qui va principalement s'appliquer à l'analyse des photographies, montrant que le choix de celles-ci est lié à la création ainsi qu'à la circulation d'idées qui émanent de certaines interprétations des événements de Mai 68. Ma thèse va tenter de colmater quelque peu la brèche qui existe dans l'étude du phénomène Mai 68, en particulier au niveau de la photographie en tant que constructrice de mémoire.

La présence des mythes dans la photographie et dans la publication de photographies spécifiques est mêlée également à l'existence d'un autre phénomène exprimé dans le choix stratégique d'images, une spécialité qui est également pratiquée par *Paris Match* qui a pour but de créer des icônes afin de réveiller ou d'entretenir l'intérêt de ses lecteurs. Contrairement au mythe, l'icône est un symbole, une personne qui devient métaphorique d'un événement selon Sturken et Cartwright:

Originally the term icon referred to a religious image that has sacred value of some kind. In its contemporary meaning, an icon is an image (or person) that refers to something beyond its individual components, something (or someone) that acquires symbolic significance. Icons are often perceived to represent universal concepts, emotions and meanings. (2001 : 357)

Elles continuent en indiquant que:

Thus an image produced in a specific culture, time and place might be interpreted as having universal meaning and the capacity to evoke similar responses across all cultures and in all viewers. (2001: 36)

Il est important de noter ici que la notion d'icône peut être plus ou moins localisée selon le contexte de la création de cette icône. L'icône particulière et principale de Mai 68 et à qui je consacre le chapitre VI, Daniel Cohn-Bendit est certainement une icône qui crée dans la mémoire culturelle française des associations au mouvement même, et ne créera pas de réaction chez un non-Français. Ceci est en soi un élément intéressant de la signification d'une icône. Elle est créée dans une culture spécifique, à un moment spécifique et à un endroit spécifique. C'est le cas des icônes dont je vais parler dans cette thèse puisque ces icônes sont variées dans leur signification, dans leur association ainsi que dans leur transmission à travers la photographie.

Dans mon étude d'icônes et de mythes se trouvant dans le contexte de Mai 68, je parlerai également de la notion de dépolitisation associée à mes recherches sur l'image globale de Mai 68. En effet, dans le contexte d'un événement qui semble hautement politisé puisque les étudiants appartiennent tous à des mouvements politiques et en majorité à des mouvements de gauche (Trotskystes, Marxistes, Léninistes etc.), on trouve une habitude médiatique de sous-estimer l'importance de l'engagement politique des manifestants, privilégiant leur jeunesse et l'insouciance qui y est associée. En effet, lorsque le choix des photographies et des commentaires est fait, on remarque un manque d'explication des demandes des jeunes et on s'intéresse plutôt aux dégâts et à la dimension spectaculaire qui est presque instantanément liée au manque de sérieux. Cette dimension de spectacle permet à une image bien spécifique de ressortir lorsque l'on évoque Mai 68 dans la mémoire culturelle d'un pays.

Une fois mon approche conceptuelle concentrée sur le concept de cette mémoire culturelle, établie dans le chapitre I, j'utiliserai une double approche en ce qui concerne le matériel lui-même : elle sera tour à tour chronologique et thématique. Il est nécessaire de considérer Mai 68 dans sa chronologie puisque bien que Mai 68 en tant qu'événement soit révolu, les médias et les commentateurs ne cessent de l'évoquer dans une forme de commémoration officielle et à travers la publication de livres ou de numéros spéciaux ou même tout simplement dans leurs numéros normaux, y consacrant quelques pages. Ces publications sont régulières tous les dix ans. Comme même la durée de Mai 68 est disputée, Mai-Juin, Mars-Juin ou plus, la couverture elle-même se poursuit bien au-delà de sa fin, réapparaissant pendant des décennies.

L'engouement causé par Mai 68 continue à être tangible, entre admiration et controverse, et selon mes études de matériel, qu'il soit photographique ou sous forme de livre, cet engouement atteint un zénith notable pendant l'année 2008 qui jusqu'à maintenant s'impose comme la plus prolifique en termes de publications et de commémoration. L'étude chronologique me mènera donc à étudier Mai 68 lui-même mais également tous les anniversaires de dix ans nous séparant de l'événement.

L'étude chronologique de Mai 68 et de ses anniversaires est un aspect important de l'étude de Mai 68 lui-même. En effet, nous verrons que les anniversaires sont un outil dans la construction et dans la structure de la mémoire

culturelle. Pierre Nora dans ses études de ce qu'il appelle les *lieux de mémoire*

explique que :

[L]a mémoire s'accroche à des lieux comme l'histoire à des événements. Rien n'empêche en revanche, à l'intérieur du champ, d'imaginer toutes les distributions possibles et tous les classements qui s'imposent. Depuis les lieux les plus naturels, offerts par l'expérience concrète, comme les cimetières, les musées et les anniversaires[...] (1997 : 41)

La mémoire peut donc s'attacher à des lieux tangibles, comme des cimetières et des musées mais également à certaines choses qui ne le sont pas, comme par exemple, des anniversaires. De plus, selon Nora, certains monuments tels des statues ou des monuments aux morts sont à eux seuls des *lieux de mémoire* et pourraient jouer leur rôle où qu'ils soient placés alors que d'autres sont construits sur une période de temps qui crée autour d'eux des relations complexes de signification. C'est le cas pour les anniversaires de Mai 68 .

Ils ne sont pas seuls et uniques, ils fonctionnent en relation les uns aux autres et la signification de l'événement d'origine, ici Mai 68 varie.

Paul Connerton pose la question dans *How Societies Remember*, de savoir à quoi sert la cérémonie commémorative, associée à un anniversaire :

What, then, is being remembered in commemorative ceremonies ? Part of the answer is that a community is reminded of its identity as represented by and told in a master narrative (1989 : 70)

Pour Connerton, la cérémonie commémorative est centrée autour d'une histoire officielle qui contribue à la construction d'une identité, une identité qui est bien sûr collective. Or dans le cas de Mai 68, chaque anniversaire a lieu sans aucune cérémonie commémorative officielle, sans lieu spécifiquement associé au mouvement, sauf si l'on veut utiliser Paris dans sa totalité comme *lieu de mémoire*. Cependant, en dépit de ce manque de reconnaissance officielle de la mémoire de

Mai 68, elle continue à être propagée anniversaire après anniversaire. C'est pourquoi, comme je l'exposerai dans le chapitre I, la commémoration de Mai 68 pourra être décrite comme une contre-commémoration, regroupant nombre de mémoires et d'interprétations différentes.

L'étude chronologique et donc anniversaire permettra de montrer que la commémoration officielle de Mai 68 ainsi que sa controverse persistent de décennie en décennie tout en évoluant selon la publication de photographies.

Outre cette étude chronologique qui me permettra d'analyser l'événement même et ses répercussions, il faut élargir le champ d'étude à une exploration thématique puisqu'à travers l'étude chronologique ressortent quelques thèmes cruciaux. Le choix des photographies publiées au fil des années ainsi que les photographies elles-mêmes se trouvent incluses dans un certain nombre de thèmes particuliers qui me paraissent être très pertinents, d'autant plus qu'ils sont récurrents lors de l'exploration de la représentation visuelle de Mai 68. Ces thèmes qui se dégagent des publications anniversaires sont également à l'origine de la création de mythes, enracinés dans la mémoire culturelle par la répétition.

Le but ultime de cette thèse est de souligner, à travers l'étude chronologique et thématique de l'évolution de Mai 68, la présence de ces mythes dans son historicisation visuelle. Ma thèse cherchera également à mettre en évidence l'apparition de répétitions visuelles de formes révolutionnaires spécifiques à l'histoire française. Enfin je montrerai d'une part que l'image globale de Mai 68 dépeinte à travers tous les thèmes et tous les anniversaires est une représentation

dépolitisée d'un des mouvements au contraire les plus politisés de l'histoire contemporaine et d'autre part, que l'image de Mai 68 demeure dans l'ensemble une image hétérogène et complexe.

En termes de corpus, il existe une immense collection de photographies de Mai 68, archivées ou publiées. Au sein de cette immense collection de photographies, mon corpus sera exclusivement composé de photographies publiées soit dans des anthologies soit dans la presse. La presse est une ressource particulièrement précieuse puisqu'elle permet une comparaison chronologique ainsi que thématique des photographies publiées, permettant également d'en déduire le motif des répétitions et mettant ainsi en valeur les mythes les plus répandus de Mai 68. Le corpus choisi se restreindra également exclusivement à la partie parisienne de Mai 68.

Cette décision de me focaliser sur Paris comme lieu principal du mouvement de Mai 68 reflète d'une part l'importance de Paris comme capitale révolutionnaire à travers les âges et en particulier en 68. Elle reflète d'autre part la tendance des médias et en particulier des médias visuels à privilégier Paris. Il serait exagéré de déduire de mon choix et du choix de la presse que Paris ait été la seule ville affectée. Cependant, il est inévitable de voir à travers un nombre impressionnant de photographies que Paris a été profondément affecté dans ses systèmes comme dans son apparence par les événements.

Les images de Mai 68 sont principalement axées sur Paris également à cause de la dimension spectaculaire des manifestations et des affrontements. Les photographies montrent Paris sous un jour que personne ne s'attendait à voir ou

du moins à revoir, après la Seconde Guerre Mondiale. Les scènes qui se succèdent dans les journaux sont dignes de scènes de guerre civile et la capitale cesse de fonctionner comme capitale sauf comme capitale de révolte. Elle semble appartenir en quelque sorte aux manifestants au fil des photographies et des publications.

Comme je l'ai mentionné auparavant, la tâche en termes de choix de matériel est immense. Il faut également souligner que les anniversaires de Mai 68 se prêtent le plus au choix de matériel puisqu'ils correspondent à une augmentation de publications. C'est pour cette raison que dans mon analyse visuelle de Mai 68, j'ai fait le choix conscient de ne m'intéresser qu'aux publications décennales correspondant aux anniversaires. Ce choix de matériel concentré au moment des anniversaires permettra ainsi une base de comparaison afin de pouvoir analyser la circulation de certaines images ou même la disparition de certaines autres. Je prends en compte la période entre Mai 1968 et l'année 2008 (incluse).

Ma thèse sera composée de six chapitres. Outre mon premier chapitre qui servira d'introduction théorique et de situation de ma thèse dans le champ des théories de la photographie ainsi que celle de la mémoire collective/culturelle, comme je l'ai déjà souligné, trois des chapitres s'établiront dans la chronologie. Mon chapitre II sera consacré à l'année 2008 et à son impact sur la mémoire culturelle de Mai 68 quarante ans après. Bien que j'aie choisi d'établir mes premiers chapitres dans la chronologie, l'année 2008 est une année charnière dans la conservation de mémoire de Mai 68. Il me semblait important de prendre en

compte l'impact de l'année 2008 sur la mémoire globale de Mai 68. Par ailleurs, la logique qui a guidé mon choix relève du fait que j'ai conscience de l'importance de cet anniversaire et que je désire montrer que c'est par 2008 que l'on voit quels mythes existent depuis la fin des événements et ce, particulièrement dans la mesure où la commémoration de Mai 68 en 2008, est une commémoration primordialement commerciale pendant laquelle un nombre impressionnant de publications d'anciens soixante-huitards apparaissent.

Mai 2008 est le point de départ pour indiquer la circulation des mythes autour de Mai 68 et montrer que ces mythes sont maintenant solidement ancrés dans la mémoire de la population française. De plus, l'année 2008 devient également la plateforme de résistance des opposants à la présidence de Nicolas Sarkozy, l'un des plus grands détracteurs de Mai 68 comme nous avons pu le voir au début de cette introduction. En outre, cette analyse de l'image de Mai 68 en 2008 cherchera à souligner l'opposition entre l'image même du mouvement qui est devenu un mythe dépolitisé au fur et à mesure des anniversaires et son utilisation par nombre de publications : livres ainsi que photographies qui le représentent et l'utilisent comme l'exemple type d'une révolution.

Ayant montré la manière par laquelle Mai 68 est visualisé dans une période contemporaine à cette thèse, le chapitre suivant poursuivra la généalogie de cette visualisation en remontant le temps pour enquêter sur la façon dont elle prend forme pendant les décennies anniversaires entre Mai 68 et 2008. Ce chapitre se focalisera sur les années 1978, 1988 et 1998. Et nous verrons que bien que les anniversaires soient plus ou moins prolifiques en termes de publication de livres, ce

qui ressort de l'analyse de chaque dizaine d'années qui passe est que les magazines et journaux constituent une base commémorative consistante et régulière de Mai 68. Ces derniers publient en effet une multitude d'articles et de photographies.

Ce qui est également intéressant d'analyser ce sont les changements opérés au niveau de l'archive visuelle de chaque magazine. En effet, certaines images sont publiées dans l'un puis republiées dans un autre selon les anniversaires ce qui montre la complexité et la versatilité de cette archive. Je m'intéresserai bien entendu également à l'analyse des photographies des mêmes magazines qui réapparaissent dans certains numéros anniversaires et non dans d'autres. Ainsi il est possible de démontrer l'importance du choix des photographies et par ailleurs de l'intertextualité entre les images et leurs légendes qui peuvent changer l'interprétation d'une même photographie à dix ans d'intervalle.

Il faut indiquer également qu'à chaque anniversaire et chaque numéro publié, *Paris Match* joue la carte du numéro historique et collectionnable, donnant ainsi la fausse idée que l'intérêt principal des journalistes et des republications est de garder ces informations pour la postérité et n'est pas le but commercial.

Le chapitre IV sera le premier chapitre thématique, analysant Mai 68 en tant qu'événement révolutionnaire basé dans l'espace parisien. L'analyse portera sur l'utilisation de cet espace parisien par les jeunes protestataires dans l'optique de démontrer que Paris est une capitale qui a connu de nombreuses utilisations révolutionnaires et que pour cette raison, les photographies la représentent toujours comme *le* centre révolutionnaire de la France et ce depuis la révolution

française en 1789. Cette analyse de l'utilisation de l'espace par les groupes de protestataires mettra également en avant le concept que Mai 68 et surtout l'utilisation de l'espace parisien est non seulement une répétition d'autres révolutions qui y ont eu lieu, mais également une forme d'hommage à la ville et à ses mouvements révolutionnaires. Comme bases de comparaison seront principalement utilisées des images de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de la commune de Paris dont l'esthétique photographique servira de point de repère sans que les situations en elles-mêmes ne soient réellement prises en compte dans l'analyse.

Je chercherai à démontrer qu'une certaine tradition de la révolution et de l'utilisation de l'espace parisien s'installe dans la mémoire collective grâce à la circulation de photographies et de représentations de chaque événement et de chaque époque, transformant Paris en la capitale de la révolution en France, la plaçant également dans la sphère du spectacle révolutionnaire orchestré par la prise et la publication de photographies de chaque événement. Cette notion du spectacle est également applicable à Mai 68 puisque c'est une des manières servant à décrire le mouvement, et c'est Guy Debord qui évoque la prédominance du spectacle dans nos sociétés modernes, qu'il nomme *Société[s] du Spectacle* :

Toute la vie des sociétés dans laquelle règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.(1992 : 15)

Ce concept du spectacle établi par Debord sera un concept clé dans l'étude non seulement du spectacle révolutionnaire dans le chapitre IV mais également dans la représentation médiatique de Mai 68.

Etant donné la présence massive et quelque peu dominante des hommes en Mai 68, le chapitre V se centrera sur la question du 'genre' ['gender'] afin de souligner les conflits de perceptions autour de Mai 68 en ce qui concerne les représentations inconsistantes des deux sexes. Dans ce chapitre, je montrerai que le mouvement est représenté principalement dans une optique masculine et que cette hégémonie reflète d'une part l'inégalité des hommes et des femmes en Mai 68 ainsi qu'une certaine forme de recherche de masculinité dans un pays dont la génération d'hommes de la guerre s'est longtemps sentie émasculée. J'étudierai donc non seulement le portrait des hommes (le révolutionnaire et les forces de l'ordre) mais également celui des femmes et des stéréotypes dans lesquels elles sont poussées par le choix de photographies, montrant donc par là même que la situation est déséquilibrée.

Parmi les hommes dont la représentation est dominante en soi, le chapitre VI dressera l'état des lieux de l'image de Daniel Cohn-Bendit, devenu à la fois icône et mythe du mouvement comme le seul dirigeant étudiant de l'époque. Je me focaliserai sur l'image de Daniel Cohn-Bendit au moment des événements et à la circulation de cette perception de lui au fil des années incluant également une contextualisation de son rôle de nos jours. La dépolitisation du mouvement à travers ce portrait deviendra également claire puisqu'en dépit de son rôle de leader politisé de gauche, Cohn-Bendit est devenu à travers son portrait le symbole d'une génération de manifestants et non le symbole du mouvement politique qu'était Mai 68. Daniel Cohn-Bendit est donc l'image type du développement d'une image médiatique sans réel fondement autre que les apparitions médiatique et

photographique du personnage. J'évoquerai notamment l'effort particulier de *Paris Match* qui tente à travers un portrait entièrement artificiel de faire de Daniel Cohn-Bendit un jeune homme dont la responsabilité et la maturité sont remises en question à travers son appartenance visible à la classe moyenne.

Bien que la portée d'une thèse soit quelque peu limitée si on la compare avec le matériel d'étude disponible, je montrerai dans ces six chapitres, que la mythification de Mai 68 est devenue une tradition mise en place par les médias à travers leur transmission de photographies. Les mythes que je recenserai et que j'analyserai à travers une étude poussée de la circulation de certaines photographies de l'époque forment et guident les lecteurs vers une version de Mai 68 qui leur indique que Mai 68 est une révolution ratée.

Ce mythe est celui qui domine dans la mémoire culturelle française. L'utilisation et le choix de certaines photographies suivent donc la théorie la plus répandue dans les études sociologiques et historiques du mouvement, ne lui laissant en aucun cas une dimension politique ou même intentionnelle. Ceci combiné à l'utilisation de certaines photographies en particulier, montre également que l'on est confronté non seulement à la création de certains mythes autour des événements mais également à la création d'icônes que ce soit la transformation d'un jeune homme, leader étudiant, ordinaire ou de créer des images qui sont devenues des icônes comme l'image de la jeune femme au drapeau qui réapparaît à tous les anniversaires (image 1).

L'analyse chronologique et thématique des images publiées de Mai 68 permettra d'identifier les images iconiques de Mai 68, soulignant ainsi lesquelles demeurent et lesquelles ont disparu pendant les quarante ans qui nous séparent des événements. Nous verrons ainsi que l'image globale de Mai 68 est impossible à fixer et que donc, la mémoire collective/culturelle de Mai 68 n'est pas une, mais plutôt un certain nombre de mémoires qui sont en compétition permanente à travers les époques et que ces mémoires sont intrinsèquement liées à la politique et à la société française telle qu'elle était à l'époque et telle qu'elle est maintenant. Ceci soulignera également le rôle de la photographie dans la création, la structure ainsi que la circulation des mémoires collectives de Mai 68.

## **Chapitre I : La Photographie et son rôle dans la transmission de la mémoire culturelle de Mai 68.**

La mémoire est un sujet largement étudié à travers le monde des lettres, des sciences sociales, de la psychologie, pour n'en citer que quelques-uns. Il existe un grand nombre d'œuvres publiées au sujet de la mémoire et surtout au sujet de ce que l'on appelle « mémoire collective » ou même « mémoire culturelle ». Je cite ces deux dénominations en particulier puisque bien que certains spécialistes aient tendance à les différencier, d'autres considèrent que les deux expressions sont des appellations différentes d'un seul et même concept. D'après Andreas Huyssen, bien que les études de mémoire aient commencé bien avant le vingtième siècle:

Memory discourses accelerated in Europe by the early 1980s, energized then primarily by the ever-broadening debate about the Holocaust [...] as well as by a whole series of politically loaded and widely covered fortieth and fiftieth anniversaries relating to the history of the Third Reich. (2003 : 12).

En plus de nous définir une période propice aux études de mémoire, Huyssen lie, en grande partie, la mémoire culturelle au traumatisme. Ce concept de traumatisme et par association, de mémoire est en particulier, très souvent lié à la Shoah.

Marianne Hirsch (2001) explore ce sujet par rapport à la mémoire des survivants de camps de la mort et son rapport avec la photographie. Elle s'intéresse également à l'information que les survivants transmettent aux générations qui leur succèdent, ce qu'elle appelle la post-mémoire (post-memory). Cathy Caruth quant à elle évoque la notion de traumatisme causé par des événements tels que la Shoah en prenant en compte d'après elle, l'impossibilité de transmettre le *souvenir* du traumatisme. Elle argumente, en contraste, une possibilité ou un danger de transmettre le *traumatisme* lui-même à celui qui écoute (1995 : 10). D'autres parleront de « mémoire exemplaire » (Todorov 1995), une mémoire exemplaire liée

à un événement jusqu'à aujourd'hui toujours considéré comme unique par son horreur et ce, à tort.

Le terme « mémoire collective » surgit donc constamment dans le contexte d'une forme de traumatisme. Il est évident que l'on ne peut, cependant, le réduire à ce seul contexte, la mémoire collective est bien plus qu'un type de mémoire. Néanmoins, ce lien au traumatisme est souligné par le nombre d'articles et de livres écrits au sujet de la mémoire et de la Seconde Guerre Mondiale et en particulier la Shoah. On trouve également des études de la guerre du Vietnam, et d'autres événements marquants du vingtième siècle. En effet, la violence des conflits et la publication d'un nombre important d'images de souffrance et de guerre ont marqué les populations affectées ainsi que celles qui en ont été témoins.

Néanmoins, et par ce lien marqué entre mémoire culturelle et événements à résonance mondiale, le concept de mémoire culturelle semble souvent grossièrement généralisé et associé à une population mondiale, insinuant ainsi que le monde entier pourrait partager une seule mémoire. Ceci est souvent perceptible lorsque l'on considère la Shoah : une mémoire générique semble avoir été disséminée à travers le monde. Or, cette généralisation ne peut être maintenue puisqu'il existe une différence fondamentale entre groupes en ce qui concerne la perception de cet événement.

Ce qui m'amène à analyser un nombre de problématiques qui peuvent être prises en considération lorsqu'il s'agit de la mémoire. Tout d'abord quelle(s) définition(s) peut-on donner au concept de mémoire collective/sociale /culturelle ? Quel est le rôle de ce concept dans la société contemporaine ? Et si l'on évoque la

mémoire, faut-il également prendre en compte le phénomène intrinsèquement lié à la mémoire : l'oubli ? Comment la photographie et d'autres médias visuels tels le cinéma sont-ils liés au phénomène de mémoire ? Enfin, comment ces médias fonctionnent-ils en tant que vecteurs ou même créateurs de mémoire dans le contexte des événements de Mai 68 en France ? Mai 68 semble en effet être proéminent par périodes et puis être plus discret pendant d'autres dans la mémoire française. Ces apparitions et disparitions semblent coïncider avec certains régimes politiques au pouvoir mais également avec des publications de livres et articles relatant l'histoire du mouvement.

Afin de commencer à comprendre le fonctionnement de la mémoire de Mai 68 il convient d'analyser la fonction des médias et leur influence sur la mémoire, en particulier en ce qui concerne les médias visuels. Dans une première section, je présenterai les visions contrastantes du concept de la mémoire (parfois appelée sociale, collective ou culturelle) afin d'en tirer ma perception. Dans une seconde partie, j'évoquerai le rôle important de la photographie comme moyen de transmission de mémoire et comme objet de mémoire. Ensuite, dans une troisième et dernière section, j'analyserai le lien entre la photographie et la mémoire culturelle de Mai 68.

### **I] Le concept de mémoire sociale, collective ou culturelle**

'Cultural' (or, if you will, 'collective', 'social') memory, is certainly a multifarious notion, a term often used in an ambiguous and vague way. Media, practices, and structures as diverse as myth, monuments, historiography, ritual, conversational, remembering, configurations of cultural knowledge, and neuronal networks are nowadays subsumed under this wide umbrella. (Erlil 2003 : 1)

Comme nous pouvons le voir ici à travers les remarques d'Astrid Erll, le concept de mémoire culturelle, parfois connu sous d'autres termes est donc trop souvent utilisé de manière ambiguë et trop vaste, alors qu'en soi, le concept de « mémoire culturelle » : « accentuates the connection of memory on the one hand and socio-cultural contexts on the other » (Erll 2003 : 4-5). Si l'on suit la logique d'Erll, la notion de mémoire 'collective' serait donc une notion ambiguë dans le sens qu'elle serait ancrée au sein d'un collectif quel qu'il soit, sans prendre en compte le contexte culturel, et il est donc, pour elle, un terme incomplet. Il en va de même pour l'appellation de « mémoire sociale ».

Selon elle, « we remember in socio cultural contexts » (2003 : 5). Ainsi, le terme de « mémoire culturelle », accentue le lien entre la mémoire et la société de laquelle elle émane. Cependant, la notion de mémoire peut parfois même être plus complexe puisqu'on peut parler de plusieurs mémoires collectives puisqu'elles sont relatives à différents groupes sociaux ou 'collectifs', mais pourrait-on parler de mémoire culturelle comme de l'ensemble de ces différentes mémoires collectives au sein d'une même société ?

Il est intéressant d'ajouter au commencement de ce débat, le concept qu'évoque Michael Rothberg dans *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*. Dans l'introduction, j'ai brièvement évoqué un concept de mémoires qui entrent en compétition et je voudrais y revenir plus en profondeur ici. Rothberg argumente dans son livre que, la mémoire collective, est une mémoire qui est en constante évolution et que cette évolution se fait à travers

une constante collaboration. Il place son argument contre ce qu'il appelle la mémoire compétitive :

Against the framework that understands collective memory as *competitive* memory –as a zero-sum struggle over scarce resources –I suggest that we consider memory as *multidirectional*: as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing ; as productive and not privative. (2009 : 3)

D'un côté, il est important de prendre en considération l'argument de Rothberg, qui met en avant une mémoire collective en constant dialogue, puisqu'effectivement, lorsque l'on examine la mémoire d'un événement, on peut arguer que la mémoire *culturelle* d'un événement est composée de plusieurs mémoires *collectives* différentes. On peut également ajouter que ces mémoires se complètent et collaborent pour former un tout partant dans des directions de mémoire différentes.

Cependant, comme j'ai commencé à l'indiquer dans mon introduction, lorsque l'on se focalise sur la mémoire culturelle de la France en tant que nation, on remarque un conflit important dans la mémoire de certains événements. En effet, la mémoire de Mai 68 semble servir de mémoire écran lorsqu'il s'agit de la mémoire de la guerre d'Algérie. Néanmoins, l'on peut identifier une compétition non seulement entre la mémoire de ces deux événements mais également au sein même de la mémoire de chaque événement pris individuellement. Il serait donc juste de considérer la mémoire multidirectionnelle à laquelle se réfère Rothberg applicable à certaines mémoires culturelles mais extrêmement difficile à appliquer à la mémoire culturelle française et en particulier en ce qui concerne l'époque qui nous concerne.

Néanmoins, avant de continuer à explorer d'autres évocations et analyses plus récentes de la mémoire culturelle, la première œuvre que l'on se doit de citer pour avoir véritablement innové au niveau de ce concept, est celle de Maurice Halbwachs. Dans *La mémoire collective*, œuvre publiée de manière posthume en 1950, Halbwachs donne ses hypothèses concernant ce qu'il appelle la mémoire collective. D'après Halbwachs, la mémoire collective est, à proprement parler, la seule mémoire qu'un individu possède.

Pour Halbwachs, la mémoire commence à se former pendant l'enfance et se construit progressivement à travers l'appartenance à un nombre de groupes, en commençant par l'entourage familial. La famille est le premier groupe dont fait partie un être humain. La mémoire de l'enfant ne se développe pas toute seule, elle a besoin de l'appui du groupe social, ainsi lorsqu'un enfant se souvient d'événements, les détails dont il pense se souvenir n'émanent pas nécessairement de lui. Ses parents et sa famille vont participer à un travail qui permettra de contribuer, grâce à des compléments de mémoire, aux souvenirs de l'enfant. Halbwachs nomme ces souvenirs « souvenirs reconstruits » (1968 : 61).

Halbwachs va au-delà d'une hypothèse de mémoire individuelle et collective en suggérant que « toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et le temps » (1968 : 75). Cette affirmation est bien entendu intéressante : la théorie de Halbwachs indique que puisque nos souvenirs sont liés à nos ancêtres et à nos lieux de vie, ainsi qu'à notre environnement spatio-temporel, la disparition de ces derniers condamne également cette mémoire collective à disparaître. Cependant, cette théorie présuppose une transmission défectueuse de souvenirs.

Or, bien qu'il soit indéniable que partie des souvenirs sera perdue avec le décès d'un membre de la famille ou du groupe, il est certain qu'au moins une partie de la mémoire subsistera et sera retransmise par les autres membres du groupe. Si ce n'était pas le cas, l'existence même d'une mémoire culturelle au niveau d'une société ou d'une nation serait remise en question. Néanmoins, puisque Halbwachs affirme que l'être humain partage sa mémoire avec les groupes sociaux auxquels il appartient, le fait est qu'il appartient à un nombre indéterminé de ces groupes durant sa vie et qu'ainsi, la mémoire culturelle d'une nation doit pouvoir se construire, basée sur différentes mémoires collectives.

En effet, les groupes sociaux auxquels on peut appartenir circulent et fluctuent tout en partageant une partie de la mémoire d'un autre groupe. En faisant une telle analyse, il devient apparent qu'il n'existe pas seulement *une* mémoire collective mais *des* mémoires collectives, qui peuvent toutes à un niveau national ainsi qu'international devenir une mémoire culturelle. La mémoire culturelle d'une société doit donc venir de l'accumulation et du partage de souvenirs entre groupes et cela tout en sachant qu'une de ces mémoires collectives ne sera jamais comparable à une autre, d'où, la 'multidirectionnalité' de laquelle nous parle Michael Rothberg et /ou la compétition de ces mémoires pour la domination. Chaque groupe et mémoire collective aura, en effet, sa propre interprétation.

Dans *Imagined Communities*, Benedict Anderson explique que le sentiment de nationalité provient à l'origine et en grande partie du début de la publication d'œuvres écrites dans les langues vernaculaires dominantes. Ceci indique

également qu'à ce moment, ces langues ont surpassé l'importance du Latin comme symbole d'éducation en Europe. La nationalité et la notion d'appartenance viendrait ainsi, au départ, d'une langue commune à un pays dans les médias écrits (Anderson 1983 : 37-39). Cependant, après avoir soumis des peuples dont la langue vernaculaire n'est pas la langue dominante du pays, ici le français, le contraire devient vrai. Si l'on prend comme exemple la guerre d'Algérie, événement profondément traumatisant de l'histoire française, les mémoires collectives varient selon les groupes. Bien sûr, un soldat français n'aura pas perçu les événements de la même manière qu'un pied noir ou qu'un Algérien et cela, à cause des contextes entourant les événements pour chaque individu. Benjamin Stora (1991) parle d'une partition de la mémoire entre les communautés. Ce même principe s'applique à tout type d'événement, mais demeure particulièrement perceptible dans le cas de traumatismes.

Prenant l'exemple de Mai 68, on peut remarquer que la mémoire culturelle de la nation française n'est donc pas une vision unique de l'histoire puisque la perception des faits varie selon les personnes et les groupes. La question cruciale qui se pose donc est de savoir quelle(s) vision(s) des faits est (sont) dominante(s) et pourquoi ? Dans une analyse plus poussée des interprétations de Mai 68, on pourra en effet conclure qu'il existe plusieurs mémoires collectives qui varient selon les années anniversaires et qui sont entremêlées à l'histoire officielle.

La France est un pays qui a traversé nombre d'événements traumatisants tout au long de son histoire et depuis l'occupation allemande durant la Seconde

Guerre Mondiale. Ces événements ont affecté diverses tranches de la population de manière différente. La mémoire culturelle de la nation française est donc constituée de plusieurs types de mémoires. Dans le cas de Mai 68, la mémoire d'une compagnie de CRS et celle des jeunes qu'ils venaient disperser ne peut être commune aux deux groupes. Chaque groupe a une vision différente d'un même événement et cette théorie est soutenue par la variété de documents publiés de chaque côté des barricades, si l'on peut dire, ainsi que de l'échiquier politique.

La mémoire est aussi largement influencée par l'idéologie du groupe auquel on appartient et bien sûr du bord politique. Les CRS qui depuis 1967 agissent sous les ordres du préfet Maurice Grimaud, avaient été habitués à la direction de Maurice Papon. Ce dernier, a collaboré avec les forces nazies pendant la Seconde Guerre mondiale et sa responsabilité criminelle ne fut reconnue qu'au terme de son procès à la fin des années 90. Or, après la guerre et à la tête des CRS, il avait violemment réprimé nombre de manifestations dont celles du 17 octobre 1961 et Charonne.

Lorsque l'on analyse la situation politique en France avant Mai 68, on peut observer l'existence d'un nombre d'incidents liés aux forces de police comme les CRS ou les agents de police ainsi que l'armée lors de la tentative de coup d'État en Algérie par exemple, je me réfère ici au Putsch des Généraux le 23 avril 1961. L'idéologie de ces forces armées semble être la protection de l'intégrité de la nation française, donnant ainsi un avant-goût du côté obscur du régime gaulliste, toujours en place lors des événements de Mai 68 et dont le souvenir des événements passés est toujours présent à l'esprit des Français. Selon des recherches préliminaires

autour de la mémoire de Mai 68, un facteur non-négligeable est, en effet, le régime politique en place dans le pays à l'époque. Une analyse des documents publiés sous les régimes de François Mitterrand et Jacques Chirac en termes de commémoration de Mai 68, en 1988 et 1998, révèle une publication moins vaste autour de l'événement, surtout lorsqu'il s'agit de livres et de recueils et ce, comparé aux anniversaires antérieurs et postérieurs. Différentes mémoires collectives se sont donc formées non seulement au moment de l'événement même, mais au fil des anniversaires et des régimes.

Lors du quarantième anniversaire auquel mon chapitre suivant se consacre, le magazine de la préfecture de police, *Liaisons*, publie un numéro spécial en Mai 2008 et dedans, on y trouve des photographies et des témoignages ainsi que des documents 'inédits' qui soutiennent que la violence présente lors de l'événement venait exclusivement des jeunes et que si les CRS ont réagi, c'était seulement en réponse aux provocations des jeunes manifestants. Cependant, en contraste à ce portrait dressé par *Liaisons*, *Le Nouvel Observateur* du 27 mars au 2 avril 2008 publie un sondage chez les Français qui révèle que 77% d'entre eux auraient été du côté des étudiants, 14% du côté des forces de l'ordre (image 2 ). Bien que ces résultats ne soient en rien surprenants puisque le « *Nouvel Obs* » est un magazine situé à gauche de l'échiquier politique, il est néanmoins parlant de voir que les chroniqueurs réussissent à susciter les opinions de la population en réponse aux déclarations négatives de Nicolas Sarkozy, hostile à Mai 68 (comme je l'ai fait remarquer dans mon introduction et sur lesquelles je reviendrai dans le chapitre II).

Dans le but d'étudier plus en détail le phénomène de création de mémoires différentes tout au long de ma thèse, je m'intéresserai à la variété de publications autour des anniversaires de Mai 68 et de Mai 68 même. En effet, ces anniversaires viennent jouer un rôle très important dans la mémoire de l'événement puisque l'on y trouve une commémoration régulière si elle n'est qu'officielle puisque les protagonistes et observateurs de l'époque sont presque les seuls à commémorer et que l'Etat n'est absolument pas impliqué.

Cependant, lorsque l'on évoque la mémoire, il convient également de la comparer à l'histoire, en tant que concept. En effet, la réputation d'objectivité de l'histoire en tant que discipline, nous pousse à nous demander si l'on doit considérer l'histoire comme une forme de mémoire ou une forme d'analyse critique d'autres écrits. Il est difficile d'en juger parce que si l'on réfléchit au nombre de livres d'histoire publiés et aux documentaires historiques produits de nos jours relatant l'histoire récente, le présent devient de l'histoire presque aussitôt le moment passé. L'étude historique ne semble donc pas avoir le temps nécessaire pour une analyse poussée et ne peut être construite autour de statistiques précises ni de documents officiels mais au contraire autour de récits d'autres protagonistes ou de la mémoire de l'historien même. Or cette pratique historique est assez surprenante, se rapprochant même de la tradition d'histoire orale. Dans ce contexte, il devient intéressant de prendre en considération le concept de *lieux de mémoire* de Pierre Nora, que j'évoque dans l'introduction. Nora fait référence à ce qu'il appelle les *lieux de mémoires* en expliquant donc que ces

mêmes lieux peuvent être des musées, des cimetières et même des commémorations... C'est pour cette raison qu'il les appelle des lieux et non des objets puisqu'ils regroupent non seulement des bâtiments mais des événements, des lieux qui ne sont finalement pas matériels. Selon lui la mémoire s'attache à des lieux alors que l'histoire s'attache à des événements (1993 : 41).

Les lieux servent ainsi d'aide-mémoires alors que l'histoire qui est écrite, décrit des événements et il nous suffit d'ouvrir un livre pour y consulter ce qui s'est produit. On en revient ainsi à Maurice Halbwachs et sa description de l'histoire qu'il considère phénomène mort : « à côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue et se renouvelle à travers le temps » (1968 : 52). Cette mémoire est justement vivante grâce aux lieux et objets de mémoire.

D'après Nora, on doit faire référence à des lieux de mémoire parce que ce qu'il appelle les *milieux de mémoire* n'existent plus (1993 : 23). Bien sûr, ceci se justifie par une mort dans le cas de transmission orale de mémoire ou de disparition temporaire de souvenirs lorsqu'un groupe ou un individu disparaît, et lorsque les cadres ou environnements d'origine de la mémoire n'existent plus et bien sûr on peut considérer le milieu de mémoire comme le contexte de l'événement dont on se souvient puisque celui-ci disparaît instantanément. Ce que Pierre Nora nomme *lieux de mémoire*, peuvent se rapprocher de ce que d'autres intitulent les *objets de mémoire*, tout en prenant en compte la différence subtile entre la relation que les hommes entretiennent avec les objets et les lieux. Cependant, il est impossible de nommer la photographie un lieu de mémoire puisque c'est un objet mais dont l'utilité en termes de mémoire est indéniable.

Jan Assmann nous fait remarquer que « Things do not 'have' memories of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them » (2008: 111). Il explore le rôle des repas commémoratifs ainsi que des paysages : l'objet de mémoire pour lui est donc une autre dénomination des lieux de mémoire de Nora. Cependant, si l'on considère littéralement un objet qui puisse contenir un souvenir ou être un vecteur de mémoire dans le contexte de Mai 68, on peut songer à la présence continue et symbolique du pavé. Le pavé avec lequel on a construit tous les grands boulevards parisiens mais aussi qui a été lancé sur les CRS et utilisé pour construire des barricades (comme j'en discuterai dans le chapitre IV consacré à l'utilisation des espaces urbains par les manifestants). Il symbolise les rues anciennes de Paris et d'un grand nombre de villes de province et il est également symbolique de leur époque d'apparition, c'est-à-dire le XIXe siècle. Son importance ne s'évanouit pas avec la fin de Mai 68, en dépit de sa disparition dans de nombreuses villes dans lesquelles il est recouvert de macadam afin d'éviter sa réutilisation comme arme. Dans un grand nombre de villes comme dans la mienne, Nancy, durant plus de 25 ans après 68, les rues de la Ville-Vieille furent recouvertes de goudron puis on redécouvrit les pavés afin de restaurer leur apparence originelle.

Reconnaissant l'importance et le symbolisme du pavé dans les événements, de Mai 68 une maison d'édition le reproduit sous forme de livre. *Mai 68 : Le Pavé* publié par la maison d'édition Fetjaine est paru en 2007, à l'aube du quarantième anniversaire des événements. L'intérêt de cette reproduction est de communiquer directement le sens de l'œuvre aux lecteurs qui, pour la plupart, associeront le pavé

avec les manifestations de Mai 68 et le symbole du pavé utilisé comme projectile. La parution de ce symbole en 2007 renforce l'importance anniversaire de 2008 et bien que ce 'pavé' puisse sembler quelque peu frivole, il n'en reste pas moins qu'il offre une image des événements et montre que la mémoire culturelle des événements a survécu avec tous ses symboles intacts : un sens de la survie d'un mythe autour des faits marquants de Mai 68 se confirme. Le pavé semble symboliser les événements surtout du côté des étudiants pour qui c'était la seule défense face aux forces de police parisiennes. Sa forme carrée et sa consistance rugueuse sont parfaitement reproduites sur la couverture du livre lui-même. Le *Pavé* est une source légitime de mémoire dans le contexte de Mai 68 et je reviendrai sur son rôle plus en détail dans mon chapitre II.

La mémoire culturelle peut ainsi être liée à des lieux, des objets, des rites et commémorations entre autres comme nous le démontrent Pierre Nora et Jan Assmann. La société a donc un profond besoin de cette mémoire culturelle de la même façon que l'être humain ressent le besoin d'intégrer un groupe avec lequel il peut partager cette mémoire. Bien que le fonctionnement exact de la mémoire culturelle ne soit pas entièrement compris et fasse encore l'objet de recherches, on peut se rendre compte de son rôle important dans la société. Dans le contexte de la mémoire culturelle, les plus grands événements sont ceux qui dominent et c'est pour cette raison que la Seconde Guerre Mondiale semble cruciale puisqu'elle a causé un traumatisme gigantesque dans la communauté juive et il est indispensable que la mémoire culturelle de cet événement soit transmise. La Shoah et la Seconde

Guerre Mondiale sont les sujets les plus traités dans les documentaires même encore de nos jours.

Marianne Hirsch parle de 'postmémoire' en ces termes :

Postmemory most specifically describes the relationship of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they 'remember' only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right. (2001 : 9).

Pour Hirsch, ce phénomène de 'postmémoire' s'applique également plus spécifiquement aux enfants de déportés ayant découvert l'horreur du passé de leurs ancêtres, généralement par le biais de la photographie, principal objet de mémoire en circulation permanente dans nos sociétés.

Ici, la mémoire vivante est remise en exergue et elle a besoin de rappels, d'objets ou lieux de mémoires comme la photographie. Et ceci peut également s'appliquer à des « souvenirs construits » autour d'une certaine mémoire, comme le démontre de nouveau Marianne Hirsch (2001 : 13-14). Elle relate un récit d'Ida Fink, imaginant une expérience pendant laquelle on montrerait à une femme une photographie d'un ghetto. La femme dont elle parle a vécu dans ce ghetto mais n'était pas présente au moment où la photo a été prise, et cependant elle analyse la photographie comme si elle pouvait se souvenir de la personne qui a laissé des traces de pas dans la neige. Bien que ce récit soit imaginaire, Hirsch cherche à démontrer le rôle essentiel de la photographie dans la transmission de mémoire.

La photographie comme objet de mémoire trouve ici un sens indéniable puisque les enfants de survivants de la Shoah auront non seulement entendu des histoires de la Shoah, mais on leur aura également transmis ce traumatisme en leur

apportant une preuve visuelle des horreurs vécues. Pour moi, la notion de postmémoire, bien qu'elle soit un héritage de la Shoah met en avant un concept fascinant qui est celui de la transmission visuelle de la mémoire culturelle. En effet, pour les familles des déportés de la Seconde Guerre Mondiale, sans avoir connu les camps de concentration, l'image des victimes, et par association de leur famille et de leur communauté s'imprègne dans la mémoire collective à travers le choc des photographies. Cette postmémoire joue un rôle crucial dans la société actuelle transmettant le message que ce type d'atrocité ne doit jamais se reproduire de notre temps.

Par ailleurs, c'est dans ce contexte particulier qu'intervient la différence marquante entre l'histoire et la mémoire culturelle qu'elle soit de première génération ou non. Dans *Mémoire et Histoire*, Jacques Le Goff cite François Châtelet pour qui : « l'idée qu'il y a des répétitions dans l'histoire [...] qu' 'il n'y a rien de nouveau sous le soleil', celle même selon laquelle il y a des leçons du passé ne peuvent avoir de sens que pour une mentalité non- historienne » (2008 : 45). Or, dans la mémoire culturelle, même si l'on ne parle pas nécessairement de répétitions, on cherche parfois à transmettre les souvenirs justement afin d'éviter des répétitions, répétitions qui seraient donc impossibles à justifier selon un esprit historien.

Cette notion est donc une notion de mémoire et non d'histoire. Selon

Huyssen :

[...] what good is the memory archive? How can it deliver what history alone no longer seems to be able to offer? We know about the notorious unreliability of memory and the false promise of authenticity it is often endowed with. (2003 : 6)

Si l'on suit les idées de Huysen mais également de Châtelet, l'histoire serait donc une série de faits dont l'interprétation devient alors une action de la mémoire puisque la mémoire n'est pas fiable. Ce concept du manque de fiabilité de la mémoire me permet tout de même de montrer que de mon analyse de Mai 68, ressort l'idée qu'au fil de la construction, de l'évolution et de la circulation de la mémoire, cette dernière devient souvent mythifiée. Cependant, la mémoire culturelle présente l'intérêt majeur d'être une constante dans toutes les sociétés et de pouvoir refléter mais également remettre en question une histoire qui est la plupart du temps la version de l'histoire que l'on veut officielle ou 'master narrative'.

D'autre part, le phénomène de mémoire (surtout en termes de traumatisme) va également de pair avec le phénomène de l'oubli. Si nous avons besoin d'objets de mémoire pour « enclencher » une fonction de notre mémoire, la logique indique donc qu'elle fluctue et qu'elle conserve certains souvenirs dans notre inconscient et que donc, il en est de même pour la mémoire culturelle et sa construction. Lorsque l'on s'intéresse à des œuvres dont le sujet est la mémoire culturelle on peut observer que l'oubli est un élément nécessaire et constant dans l'équation.

Une des analogies les plus intéressantes et utiles pour commencer à comprendre le fonctionnement de la mémoire culturelle est celle proposée par Aleida Assmann:

Cultural memory, then, is based on two separate functions: the presentation of a narrow selection of sacred texts, artistic masterpieces or historic key events in a timeless framework; and the storing of documents and artifacts of the past that do not at all meet

these standards but are nevertheless deemed interesting or important enough to not let them vanish on the highway to total oblivion. (2008: 101)

Ainsi, pour Aleida Assmann, la mémoire culturelle est à rapprocher d'un musée : on y trouve d'une part des objets exposés, accessibles à tous et en même temps choisis par certaines autorités et d'autre part, on y trouve des objets qui ne sont jamais exposés. Ces objets sont simplement conservés dans les arrières salles du musée. Néanmoins, ils ne sont pas oubliés seulement accumulés dans l'inconscient de la personne. Assmann appelle la partie exposée « canon » et la partie stockée « archive ». Par conséquent, dans la mémoire culturelle apparaissent des souvenirs entièrement accessibles et exposés, et d'autres qui sont simplement présents en arrière-plan, mais invisibles.

Cette fonction « d'oubli temporaire » est indispensable dans une société, elle s'applique en grande partie aux nations qui ont connu de profonds traumatismes. Ainsi, dans certains pays d'Amérique du Sud, alors que de violentes dictatures ont été éliminées, la décision du nouveau gouvernement a été en quelque sorte de faire table rase sans arrêter la grande majorité des coupables. C'est le cas en Argentine, malgré le meurtre et la disparition de milliers d'innocents :

The government trials against the commanders of the military juntas encouraged the hope that there would be justice in Argentina but soon it became clear that the government would prosecute only the junta leaders. (Abregú 2000 : 12).

De plus, bien que nous soyons tous capables d'oublier, les décisions de ce type ne sont pas personnelles, c'est-à-dire qu'elles n'émanent pas d'individus : elles sont pour la plupart encouragées par un régime politique qui influence et dirige la mémoire culturelle de sa population. Pour Vita Fortunati et Elena Lamberti:

there are historical events which, due to political and ideological reasons, continue to constitute a national burden, a real trauma which, consciously or unconsciously is too often 'removed' or 'forgotten'(2008 : 132).

Bien sûr, il existe d'importantes différences entre les événements de Mai 68 et ceux qui ont marqué les dictatures d'Amérique du sud. Néanmoins, on retrouve des mécanismes et des processus semblables au niveau de la mémoire et de sa transmission. Par ailleurs, il est important de noter que selon Kristin Ross, l'absence de traumatisme autour de Mai 68 est liée à l'absence de corps, ce qu'elle appelle 'body count' (2002 : 12). Mai 68 est un événement qui avait le potentiel de créer ou de se terminer dans un bain de sang à cause des 'batailles' de rues qui ont eu lieu pendant plus d'un mois. Si les circonstances avaient été différentes, Mai 68 aurait pu rentrer dans la mémoire culturelles pour d'autres raisons que celle qui l'y maintiennent actuellement. Il faut reconnaître que malgré l'omniprésence de mémoires d'événements tels que la Première et la Seconde Guerres Mondiales ainsi que leur impact traumatisant sur la société, Mai 68 n'en demeure pas moins un événement présent dans la mémoire culturelle, même s'il n'est par moments, que marginal.

Une mesure de l'importance de Mai 68 au sein de la société française et de la mémoire culturelle, est la réaction au niveau de publications de livres ainsi que d'articles et/ou de numéros spéciaux de journaux. On peut observer une présence constante de certains magazines et une absence d'autres lors de certains anniversaires. D'une part, le magazine *Paris-Match* publie un numéro incluant Mai 68 à chaque dixième anniversaire alors que certains journaux comme *Le Figaro*, d'autre part ne font que de rares allusions au mouvement. Cependant, bien que le

phénomène d'oubli ou de déni dans certains cas, s'étende sur une longue période, d'anciens et de nouveaux lieux ou objets de mémoire ont tendance à sortir la population de son oubli.

Dans un grand nombre de cas, cette sortie de l'amnésie est provoquée par des photographies de l'époque et dans un cas comme celui de Mai 68, certains symboles ou événements rappellent les faits à la population. On peut prendre comme exemple les grèves de 1995 qui furent les plus importantes après 1968, occupant les rues de manière similaire, en termes de masse, au mouvement de Mai 68.

Les rues et les espaces deviennent donc symboliques dans l'utilisation que peuvent en faire les manifestants. Dans *Present Pasts : Urban Palimpsests and the Politics of Memory* Huyssen fait une lecture de certains monuments à Berlin comme palimpsestes d'espace. Un palimpseste est, selon la définition du *Petit Robert*, « un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte ». Toutefois, si l'on applique cette théorie à Mai 68, l'on peut lier le paysage parisien à la résurgence de la mémoire de l'événement mais dans le cadre de la révolution et son lien à l'espace. Ainsi, les grands boulevards parisiens deviennent des lieux de mémoires, pas seulement dans le contexte des événements de Mai 68 mais également par analogie à plusieurs autres événements dans le passé tels la commune de 1871 et la libération de 1944, un concept auquel je consacre mon chapitre IV. Pour pousser l'idée plus loin, on peut utiliser différents lieux historiques ou non, d'une ville pour y écrire et réécrire l'histoire. Donc,

monuments, bâtiments et rues peuvent rentrer dans la catégorie de lieux de mémoire.

J'ai donc pu dans cette première partie arriver à ma propre définition de la mémoire collective et culturelle et montrer que la mémoire est un concept complexe qui fonctionne à plusieurs niveaux dans la société. Par ailleurs, un élément crucial dans mon analyse a été de prendre en compte la nécessité des objets ou lieux de mémoire qui servent de rappel à la population et aident, non seulement à la dissémination, mais également à la création de la mémoire culturelle et c'est maintenant vers l'objet de mémoire central pour cette thèse que je vais me tourner : la photographie.

## **II] La photographie comme vecteur de transmission de mémoire**

La photographie est l'un des médias dont la circulation au sein de la sphère publique est constante. La sphère publique est, également, celle dans laquelle la mémoire culturelle est non seulement créée mais aussi transmise. Ceci est particulièrement intéressant puisque la plupart des journaux et des magazines publient constamment des photographies qui à leur tour contribuent à la mémoire culturelle.

Pour Jens Ruchatz : « [Memory] cannot do without symbols that represent or embody knowledge of the past and are capable of circulating in a social group » (2008 : 367). Et effectivement, c'est ainsi que l'on peut percevoir le rôle de la

photographie dans la transmission de la mémoire collective et culturelle.

Cependant, Ruchatz argumente également que :

Publicly distributed photographs are usually produced for instant consumption. Only a very small fraction of the photographs published every year survive the time of their publication and enter collective memory –and they do so not due to the photographer’s intention, but by accident. (2008 : 373-374).

Or l’argument de l’arrivée accidentelle de la photographie dans la mémoire culturelle est très peu plausible puisque l’intention de n’importe quel photographe professionnel est la renommée qui passe justement par la publication de ses clichés et leur durée. Son intention est donc de laisser une trace. Par ailleurs et surtout de nos jours, pour obtenir un seul cliché publiable, le photographe prend un énorme nombre de photographies et finit par en sélectionner une. D’autre part, si la photographie est publiée et demeure dans la mémoire culturelle après l’époque de sa publication, ce choix est devenu non seulement la responsabilité du photographe mais également celle d’un éditeur. Sa publication est donc loin d’être une publication accidentelle, c’est un choix. Et de ce choix peut dépendre la survie même de la photographie ainsi que du photographe au sein d’une élite. La question fondamentale à se poser lorsqu’il s’agit de la photographie est, comme un cliché devient-il une icône connue et reconnue de tous au sein d’une société ?

Les recherches autour des publications de clichés de Mai 68 révèlent qu’un certain nombre d’entre eux sont régulièrement republiés dans leur magazine d’origine ou même dans d’autres. La renommée et l’iconicité d’une photographie va de pair avec ce qu’elle peut éveiller comme sentiments chez le spectateur ainsi qu’avec, comme je le souligne dans le paragraphe précédent, le choix de l’éditeur.

La photographie de Gilles Caron montrant Daniel Cohn-Bendit face à un CRS (image

3) a sans aucun doute acquis un statut d'icône de Mai 68. Dans *Le Nouvel Observateur* du 27 mars au 2 avril 2008, une statistique révèle que 21% des Français pensent à une image de « Daniel Cohn Bendit face à un CRS » : c'est donc cette photographie qui leur revient à l'esprit lorsqu'ils pensent à Mai 68. Elle montre donc d'un côté la puissance de la photographie au sein de la mémoire culturelle et d'un autre côté le rôle de la photographie comme objet de mémoire.

La représentation visuelle de Mai 68 à l'époque et par la suite est un élément indispensable et mémorable pour les Français puisque tous ceux qui participent à l'enquête du *Nouvel Observateur* visualiseront d'une manière ou d'une autre les événements. Ils répondront soit par l'image de Daniel Cohn-Bendit, soit par d'autres images sur lesquelles je reviendrai dans le chapitre II. La mémoire culturelle d'un événement qui est fondée sur des écrits, des publications de journaux et magazines est donc aussi et peut-être même surtout, créée et transmise par les photographies qu'on a pu voir circuler dans la presse. Elles possèdent une qualité qui est celle d'être devenues reconnaissables pour la majorité de la population française.

Les statistiques du *Nouvel Observateur* sont également intéressantes par leur originalité puisque c'est le seul magazine à avoir entrepris une telle enquête d'opinions, soulignant clairement l'importance de Mai 68, qui demeure un événement marquant du siècle dernier. Ces statistiques permettent de créer une continuité visuelle et permettent au *Nouvel Observateur* de donner une image globale de ce qu'il reste de Mai 68 chez ses lecteurs. Je reviendrai sur ces statistiques à plusieurs reprises dans ma thèse, d'une part dans le chapitre suivant

consacré au quarantième anniversaire, en 2008 et à l'image communiquée par cette année en question. D'autre part, je les utiliserai lors de mon analyse du portrait dressé de Daniel Cohn-Bendit sur plus de quarante ans, angle que j'analyserai dans le chapitre VI consacré entièrement à ce dernier, notamment à la création et à la transmission de son statut d'icône de Mai 68 à la fois pendant et après les événements.

Le lien entre l'événement et sa représentation visuelle est crucial dans une étude de de l'impact des médias visuels sur la mémoire culturelle. Un autre aspect de la photographie qu'il convient également d'étudier est l'évolution du média photographique lui-même ainsi que son utilisation. Jens Ruchatz, qui argumentait que la photographie qui circule dans la sphère publique ne survit pas longtemps, continue dans cette direction argumentative en expliquant que même en cas de survie de photographies de la sphère publique, elles survivent mais au prix de la perte de leur légende d'origine, ce qui peut, d'après lui, changer radicalement leur signification :

the adoption of a press photo into collective memory often goes together with the renunciation of exact caption. (2008 : 374)

Selon Ruchatz, une photographie qui entre dans la mémoire collective y entre souvent en perdant le message linguistique qui lui correspondait au moment de sa première publication, mais la perte de la légende d'origine signifie-t-elle réellement la perte de la signification de la photographie elle-même ?

Il faut prendre en compte le fait que la photographie nous communique plusieurs messages, pas seulement le message communiqué par le texte

accompagnant la photographie. Ruchatz semble percevoir la photographie comme un média dépendant d'un texte. Or, il est certain qu'en général, une image est accompagnée par un texte qui dirige l'observateur vers ce que cherche à communiquer l'éditeur. Roland Barthes parle d'un ancrage de la photographie, et comme il l'affirme dans 'La Rhétorique de l'Image' :

L'ancrage [est] idéologique, et c'est même sans doute, sa fonction principale ; le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance. (1993 : 1422)

Cette affirmation démontre, selon Barthes, que la photographie vient, en général, accompagnée d'une interprétation avant même d'arriver sous les yeux du lecteur, même si cela ne l'empêche pas nécessairement de la réinterpréter. Nous avons donc, d'ores et déjà la présence de plusieurs interprétations possibles de la photographie. Cependant, le texte « dirige » comme le dit Barthes dans une direction spécifique et qui plus est, selon le contexte et l'endroit de la publication, cette direction interprétative peut donc changer. Selon Hariman et Lucaites :

we need to recognize the sense in which visual images are complex and unstable articulations, particularly as they circulate across topics, media and texts, and are thus open to successive reconstruction by and on behalf of varied political interests, including a public interest. (2003 : 37-38)

Pour Hariman et Lucaites, les photographies sont donc 'instables' justement à cause de leur circulation dans des médias différents et à travers des contextes variés.

Il faut ajouter à ce débat, le concept qu'explore entre autres André Bazin, c'est-à-dire l'impression de vérité qui est toujours liée à la photographie. Cette réputation de vérité absolue qu'apporte la photographie est ce qui la rend tellement crédible et acceptée dans nos sociétés modernes. Selon André Bazin dans 'The Ontology of the Photographic Image':

The objective nature of photography confers on it a quality of credibility absent from all other picture-making. In spite of any objections our critical spirit may offer, we are forced to accept as real the existence of the object reproduced, actually, *re-presented*, set before us, that is to say, in time and space. (1960 : 7-8)

Selon Bazin, en tant qu'observateurs d'une photographie, nous nous refusons à admettre qu'une photographie ne soit pas une représentation de la réalité. Cette perception de la photographie est donc doublement problématique par le fait que nous sommes poussés à croire ce que nous voyons directement, et ensuite à travers un message linguistique qui y est associé. La qualité indexicale de la photographie est donc parfois acceptée comme preuve d'un événement. Il est donc très simple d'utiliser la photographie comme illustration plutôt que comme objet de mémoire à part entière.

Néanmoins, comme le soutient Roland Barthes, elle vient avec une légende et cette légende nous guide dans nos choix de rétention d'information et ce, souvent inconsciemment. Ainsi, la photographie transmet une double impression, celle de vérité mais également de média dont l'évolution est infinie selon son contexte de publication.

Les clichés de Mai 68 entrent sans aucun doute dans cette catégorie non seulement en ce qui concerne toutes ses images individuelles mais également en ce qui concerne son image globale au sein de la mémoire culturelle française. Les interprétations de Mai 68 sont, en effet changeantes selon l'anniversaire, selon le régime politique et également selon le climat social, passant du spectacle au mouvement profondément politique en passant par l'exemple à suivre ou à détester.

La multiplication des publications d'une image signifie que le contexte d'origine disparaît puisque comme le maintient Pierre Nora, le milieu de mémoire ou contexte disparaît. La légende qui accompagnait la photographie à l'origine peut également aussi disparaître. Pour Ruchatz: « If it is continuously republished a picture is gradually depleted of its indexical reference to the particular event of its origin » (2008 : 375). Néanmoins, si une image est régulièrement republiée et visible, sa signification prend une autre ampleur, celle de métonymie. Elle se transforme en plus qu'une photographie d'un événement et en vient à être synonyme de l'événement même. Pour Elizabeth Edwards: « Fragments come to stand for a whole, as an expression of an apparent essence, what it is to be something. » (2001 : 8)

Pour Barthes, il existe deux messages au sein de la photographie, la connotation et la dénotation:

Dans la photographie, en effet –du moins au niveau du message littéral –, le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de « transformation » mais d'« enregistrement », et l'absence de code renforce évidemment le mythe du « naturel » photographique : la scène *est là*, captée mécaniquement, mais non humainement (le mécanique est ici gage d'objectivité) ; les interventions de l'homme sur la photographie (cadrage, distance, lumière, flou, filé, etc.) appartiennent toutes en effet au plan de la connotation ; tout se passe comme s'il y avait au départ (même utopique) une photographie brute (frontale et nette), sur laquelle l'homme disposerait, grâce à certaines techniques, les signes issus du code culturel (1993 : 1424).

Ajoutant à ceci le concept argumenté par Hariman et Lucaites qui fait que la photographie un média instable qui évolue dans de nombreux contextes, il devient impossible d'être d'accord avec la notion de Ruchatz de perte de la référence indexicale de départ. La photographie atteint par là un stade de métonymie mais également un statut d'icône. Il est, en effet, indispensable de mettre en avant le concept qui soutient, au contraire, que *plus* une photographie est publiée *plus* son

sens d'origine est communiqué à l'observateur. La publication multiple d'une photographie semble bien au contraire de ce que dit Ruchatz créer une forme de concentré de son message de départ. Le concept de Barthes de « *l'avoir-été-là* » (1993 : 1424), appuie cette idée montrant que la photographie et sa trace subsistent en dépit de la circulation régulière en acquérant plus d'un sens possible, mais ce, au-delà de son sens d'origine.

Dans 'The Surplus Value of Photographs', W.J.T. Mitchell évoque les deux valeurs de la photographie : «use values keep us alive and nourished, but it is the surplus value of images that makes history, creates revolution, migrations and wars » (2005 : 94). Selon Mitchell, en effet, le message d'origine de la photographie nous informe ou comme il le dit nous permet en fait de rester en vie en nous nourrissant. Mais, ce sont les interprétations ou les messages ajoutés à la photographie d'origine dont l'importance reste cruciale. On retrouve donc reflété dans ce que dit Mitchell, les concepts de « dénotation » et de « connotation » de Roland Barthes. En effet, si l'on prend comme exemple, comme le font Hariman et Lucaites, « Accidental Napalm », le cliché de la jeune Vietnamiennne fuyant une attaque dévastatrice au Napalm, l'impact de l'image n'aurait en rien eu le même sens sans que l'observateur ne connaisse le contexte et à partir du moment où le contexte a été exposé au départ, l'image finit par devenir le moment dans la perception de l'observateur. La photographie en elle-même n'est pas seule porteuse du message : un message supplémentaire est construit autour d'elle afin de pouvoir en comprendre le degré exact d'horreur.

Bien entendu « Accidental Napalm » est un exemple extrême, mais il permet de démontrer qu'une image peut avoir un tel impact sur la société qu'il la pousse à changer, entrant dans la mémoire culturelle en dépit d'un gouvernement.

« Accidental Napalm » demeure selon Buell (cité dans Hariman et Lucaites) « a defining photographic icon; it remains a symbol of the horror of war in general, and of the war in Vietnam in particular. » (1999 : 102).

Mai 68 choque la France par son ampleur et par le fait que, comme je le précise dans l'introduction, la période reste une période de croissance économique fulgurante qui n'admettrait pas normalement une révolte. Mai 68 entre dans la mémoire culturelle par la présence même du média et la trace indélébile de ces images. L'analyse d'une photographie iconique telle « Accidental Napalm » nous permet de montrer que photographie et textes ou légendes vont de pair et que sans la contextualisation, nous demeurons face à une image incomplète. La photographie elle-même doit communiquer un message clair et mémorable. Or, l'iconicité prouvée d'un nombre de photographies de Mai 68 passe non seulement par les photographies elles-mêmes mais aussi par l'importance que les médias leur ont apporté pendant plus d'un mois pendant les événements et également par la circulation préminente de ces photographies pendant des années après les événements et jusqu'à maintenant.

Les photographies qui sont prises durant des manifestations sont intéressantes puisque nous nous situons dans le centre de Paris et qu'il serait possible même sans légende de reconnaître le paysage parisien. Le boulevard Saint-Michel par exemple reste le boulevard Saint-Michel, mais ce qui est important est

une explication de ce qui a lieu à cet endroit. « *L'avoir-été-là* » de Roland Barthes s'applique toujours et la trace des personnes présentes à l'époque et de leur action reste ancrée dans les photographies. La légende descriptive ne nous sert finalement qu'à placer les événements dans leur contexte spatio-temporel d'époque. Le milieu de mémoire, le moment de prise de la photographie et le lieu de la prise à ce moment exact ayant disparu, la photographie devient l'objet de mémoire qui rappelle Mai 68 à la mémoire culturelle. Il est donc impossible que le sens d'origine de la photographie disparaisse. Cependant, la multiplication des interprétations et des sens qui n'y apparaissaient pas forcément au moment de sa prise et de sa publication apparaissent au fil des anniversaires et des publications. Les différents contextes de reproduction infléchissent la photographie même ainsi que sa signification.

### **III] La mémoire culturelle, les médias visuels et Mai 68**

Dans mon analyse des événements de Mai 68, je vais m'intéresser à un grand nombre d'images et bien sûr à leur(s) message(s) et ce, en particulier grâce aux notions de mémoire culturelle et de transmission de cette dernière, je chercherai à démontrer l'aspect crucial de la photographie non seulement dans la création de cette mémoire culturelle avec ses mythes et ses icônes mais également dans sa transmission de ces images et de cette mémoire culturelle. Cette analyse prendra en compte non seulement l'époque des événements mais également les décennies qui ont suivi et notre époque.

Dans cette circulation constante de la mémoire culturelle, un des éléments auquel je m'intéresserai particulièrement dans mes chapitres II et III sont les anniversaires d'un événement, anniversaires qui seraient en général associés à une commémoration. Selon Andreas Huyssen, déjà cité en début de chapitre,

Memory discourses accelerated in Europe by the early 1980s, energized then primarily by the ever-broadening debate about the Holocaust [...] as well as by a whole series of politically loaded and widely covered fortieth and fiftieth anniversaries relating to the history of the Third Reich. (2003 : 12).

Pour Huyssen, les anniversaires relatifs au troisième Reich sont donc en quelque sorte des accélérateurs dans les discours et la transmission de mémoire culturelle.

De plus, Huyssen insiste sur le fait que ce type d'anniversaire est « politically loaded » (2003, 12) , une affirmation qui participera des deux prochains chapitres de cette thèse. Chaque anniversaire de Mai 68 démontre, en effet, que l'interprétation des événements peut varier selon la période, le régime politique mais également selon le type de commémoration. Comme je l'ai noté, toujours en début de chapitre, l'étude de la mémoire culturelle occupe un espace non-négligeable dans le champ de la sociologie et de l'histoire. De plus, comme j'ai commencé à le montrer et continuerai à le faire au fil de cette thèse, la photographie joue un rôle central dans la transmission de cette mémoire, cependant, le cas de Mai 68 est une exception plutôt qu'une règle en ce qui concerne la commémoration.

Mai 68 est un événement qui n'est jamais à proprement parler commémoré. J'en arrive ici au fait que la commémoration est, en général, un acte officiel dans nos sociétés. Dans les cas de la plupart des événements que l'on connaît et que l'on commémore, cette commémoration se fait par le biais d'un

événement officiel. En France, il existe un nombre de commémorations et de jours fériés dédiés à la commémoration. Le 14 juillet, la fête nationale, est une commémoration officielle qui est reconnue de tous, de même que les commémorations des deux Guerres Mondiales sont régulières et à grande échelle. Mai 68 lui, est un événement particulier dont l'importance n'est pas et n'a jamais été reconnue par les gouvernements, quels qu'ils soient, du moins pas par la commémoration.

On peut bien sûr se positionner contre ce concept, argumentant, comme je l'ai déjà fait que l'utilisation de la mémoire de Mai 68 se fait, à la fois consciemment et politiquement, dans le but de servir de mémoire écran afin d'occulter certains épisodes traumatisants de l'histoire française. Mais malgré cette utilisation de Mai 68, la commémoration ne se fait pas officiellement : elle demeure officieuse. Cette dernière passe ainsi par les médias et un certain nombre d'individus soit d'anciens participants, soit des observateurs, plutôt que par le gouvernement et les institutions. Cependant, l'importance de Mai 68 est démontrée anniversaire après anniversaire à travers le maintien de sa mémoire culturelle par cette commémoration officieuse. Tous les dix ans sans faute, une forme de commémoration plus ou moins importante a eu lieu, menée principalement par la presse et par les maisons d'éditions qui ont fait coïncider la publication de livres avec les anniversaires.

Jean-Pierre Rioux dans 'A propos des célébrations décennales du Mai français', revient sur un fait intéressant de Mai 68 : son historicisation instantanée. Rioux se pose la question suivante :

Pourquoi d'ailleurs n'a-t-on pas réfléchi de sitôt sur cette propension du « mouvement » à s'auto-célébrer à chaud, à s'historiciser à vif ? On se souviendra que les derniers manifestants de l'opération « Jéricho », le 11 juin 1968, tournaient encore autour de la citadelle de l'ORTF, qu'on leur vendait le petit *Livre noir des journées de Mai* édité sur le tas par Le Seuil[...] (1989 : 50)

Pour Jean-Pierre Rioux alors, Mai 68 devient un événement historique avant même sa fin. Et c'est une analogie intéressante que l'on peut faire avec l'objet de mémoire principal de Mai 68 : la photographie. En effet, Mai 68 est encore en train de se dérouler quand on cherche à le transmettre à ses mêmes partisans, sur papier, de la même façon que l'on immortalise certains moments qui sont déjà le produit du passé alors même que les acteurs de la photographie sont pris en photo.

Cependant, malgré le manque de commémoration officielle, il semblerait que Mai 68 soit parfaitement à même de rester sur le devant de la scène au moment où il se termine et de revenir sur le devant de la scène tous les dix ans au moment des anniversaires et c'est à cela que je m'intéresserai plus particulièrement lors des deux prochains chapitres. Ils parcourront chronologiquement les quatre anniversaires de 1968 afin d'en explorer les dimensions politiques, sociales et sociétales. Ils montreront également que Mai 68 est un événement dont la photographie transmet la mémoire culturelle à travers ces anniversaires.

#### IV] Conclusions

Dans les sections précédentes, j'ai mis en avant ma propre définition de la mémoire collective, c'est-à-dire une mémoire dont l'existence est partagée au sein d'un groupe dans un espace-temps spécifique et, qui est, d'une certaine façon, limitée dans le temps. La mémoire culturelle fonctionne de la même manière, mais peut être considérée plus vaste et même sociétale et elle n'est pas entièrement limitée dans le temps puisqu'elle est en constante évolution. J'ai donc pu différencier les deux concepts afin de montrer que ces deux mémoires sont liées et que la mémoire culturelle ancrée dans une société est composée de différents mémoires collectives rassemblées. Ces dernières sont dans certains cas, comme dans celui de Mai 68 en compétition.

La mémoire collective et la mémoire culturelle sont des concepts complexes, et en conjonction avec ces derniers, on a également pu explorer la dimension des *lieux* ou *objets de mémoire* intrinsèquement liés à la commémoration. L'objet de mémoire dominant en relation à Mai 68 est la photographie. Tenant compte de l'importance de ces concepts ainsi que de la multiplication des études autour d'eux, il est devenu indispensable d'étudier ce phénomène de mémoire et surtout sa transmission puisque dans nos sociétés modernes, l'histoire traditionnelle écrite ne suffit plus à créer l'image globale d'un événement, simplement à résumer certains moments de manière perçue comme objective. Mais de la même façon que l'objectivité est souvent liée à la photographie, l'objectivité souvent liée à l'histoire doit être remise en question ici.

Grace à ses nombreuses photographies, Mai 68 semble être un des événements dont la population française se souvient le plus, mise à part les Première et Seconde guerres mondiales. Les commémorations officielles de chaque anniversaire de Mai 68 sont constantes et visibles, et, même si l'année 2008 semble être la plus exploitée, les autres anniversaires sont néanmoins importants à tenir en compte.

Ce qui est d'autant plus intéressant à propos de l'anniversaire de 2008 est la publication de plus en plus de photographies que ce soit dans les journaux et magazines ou dans les livres. En effet, en 2008, on observe qu'un nombre plus important de photographies inédites a été publié qu'au moment des autres anniversaires, notamment par le biais de *Liaisons* qui permet à ses lecteurs de voir des photographies qui étaient, jusque-là, archivées. Les recueils photographiques sont également plus nombreux en 2008 que pendant les anniversaires précédents et ces recueils seront particulièrement intéressants à analyser dans le contexte de la mémoire culturelle que j'ai évoquée tout au long de ce chapitre. Ils participent, en effet, d'une manière ou d'une autre, à la création et à la circulation de cette mémoire. C'est par ailleurs grâce à la vaste circulation des photographies d'origine des événements que l'image globale de Mai 68 est si connue et reconnue par la population en France.

Au contraire de l'histoire, les mémoires collective et culturelle sont explicitement propres à des groupes et ne sont, pour cette même raison, jamais considérées comme versions officielles d'un événement. La mémoire culturelle reste donc dans le domaine perçu de ce qui n'est pas fiable, mais son intérêt au sein

de ma thèse ne réside pas dans son objectivité mais au contraire dans sa simple existence et justement dans sa subjectivité et sa multiplicité. Comme je commencerai à le démontrer dans les deux chapitres suivants, chaque groupe présent pendant les événements de Mai 68 publie sa propre version de Mai 68 que ce soit à travers des études historiques comme celle de Laurent Joffrin (1988) ou des études socio historiques comme celle d'Hervé Hamon et de Patrick Rotman (1988). On peut également citer le livre de Margaret Atack qui étudie l'impact de Mai 68 sur la littérature et le cinéma. Cependant, la publication de photographies démontre également les différences entre les groupes par le choix de ces mêmes photographies. Il est donc à noter que l'importance de la photographie en tant que vecteur de mémoire est constamment rappelée à l'observateur.

Néanmoins, il faut toujours garder à l'esprit que l'existence de la mémoire culturelle dépasse nettement l'existence de son vecteur de transmission photographique. La mémoire culturelle n'est pas récente, elle a toujours existé, même si c'est par la transmission de mythes ou de légendes populaire. Sa transmission a été tout d'abord par voie orale, puis progressivement conservée sur papier et est passée au statut de l'histoire avant de revenir sur le devant de la scène avec l'explosion dont Andreas Huyssen parle lors des débuts de l'étude de la mémoire comme concept. En transmettant la mémoire culturelle, on ne transmet pas simplement un héritage de souvenirs d'événements, mais également, en quelque sorte, des leçons à tirer du passé ou du moins, une prise de conscience de faits marquants et souvent traumatisants à la base de la société. Cet héritage ajouté

à une prise de conscience permet à une société de se forger une identité autour d'une mémoire culturelle transmise de génération en génération.

Comme on a pu le voir dans l'introduction, la guerre d'Algérie, le massacre du 17 octobre 1961 ainsi que le drame de Charonne sont des événements dont la résurgence au sein de la mémoire culturelle date de 1991, ces événements sont donc tout juste commémorés de nos jours ayant été victimes d'une censure de tous les gouvernements depuis celui de De Gaulle aidée par la mémoire de Mai 68. Gardons toujours à l'esprit que ce ne fut que sous Jacques Chirac et Lionel Jospin que le terme « Guerre » d'Algérie a été utilisé et donc reconnu pour la première fois en 1999.

Ayant contextualisé Mai 68 dans mon introduction et mis en avant les fondations théoriques sur lesquelles ma thèse sera construite, je commencerai par l'analyse chronologique des événements et dans le chapitre II, j'analyserai la complexité de la commémoration la plus récente, Mai 2008.

## **Chapitre II: 2008: la « contre-commémoration » de Mai 68.**

L'année 2008 est une année anniversaire importante pour Mai 68. C'est un anniversaire qui commence de manière relativement fortuite en 2007 lors du discours de Nicolas Sarkozy le présidentiable. Ce discours, si fortuit qu'il ait été, puisque c'est un discours de droite évoquant un événement pré éminemment de gauche presque quarante ans après, devient en lui-même un événement clé de l'anniversaire le plus récent de Mai 68, et c'est pourquoi il sert, en quelque sorte, de porte d'entrée à ma thèse.

Je me suis concentrée sur le concept de commémoration et de contre-commémoration dans le premier chapitre, mais il est important d'appliquer ce concept ici puisqu'en ce qui concerne Mai 68, la mémoire collective qui s'est formée et continue à évoluer est commémorée non par l'Etat mais par les publications qui ont lieu au moment des différents anniversaires de Mai 68. La commémoration continue donc d'exister malgré le fait qu'elle ne soit pas officielle. Il s'agit plutôt d'une contre-commémoration : une commémoration qui agit officieusement à travers la presse, les livres et surtout à travers les acteurs des événements eux-mêmes, ceux qui n'ont pas accédé au pouvoir et qui peuvent donc être considérés minoritaires. Il est bien sûr important de noter qu'en prononçant son discours, et bien au contraire de ce qu'il cherchait à mettre en avant, Sarkozy participe lui-même à cette contre-commémoration.

Mai 68 est rappelé à la mémoire des Français sous forme de critique sociétale par le candidat Sarkozy (comme on a pu le voir dans l'introduction), lorsqu'il l'accuse d'avoir « imposé le relativisme intellectuel et moral, [...] liquidé

l'école de Jules Ferry, [et] introduit le cynisme dans la société, [...] abaissé le niveau moral et politique », entre autres. Il accuse également les héritiers de Mai 68 (on entend par-là, les anciens soixante-huitards et ceux qui partagent certains des idéaux prônés à l'époque) d' « [avoir] affaibli l'autorité de l'État et l'idée de citoyenneté [et de] dénigr[er] l'identité nationale »<sup>8</sup>. Mai 68 est donc désigné par Nicolas Sarkozy comme un événement dont rien de positif ne peut être tiré même, ou peut-être *surtout*, avec le recul de presque quarante ans.

Comme je le souligne dans mon premier chapitre, nous devons observer Mai 68 à travers l'objectif du photographe, afin d'en trouver les thèmes récurrents ainsi que ceux que l'histoire si l'on peut dire officielle 'oublie' d'inclure dans la mémoire des événements. C'est pourquoi, dans ce chapitre, je me pencherai sur les contributions photographiques à la mémoire collective, d'une part dans les recueils publiés autour de ou en 2008 et, d'autre part, publiées dans la presse. Ceci me permettra de cerner la mémoire culturelle de Mai 68 sous l'angle de la contre-commémoration, c'est-à-dire, comme je le souligne ici, une commémoration qui ne suit pas les lignes directrices imposées par l'Etat, mais plutôt, qui émane des observateurs et participants de l'époque, en particulier, ceux qui l'ont photographié.

Afin de mieux pouvoir situer l'échelle de la publication autour de Mai 68, en 2008, je me référerai aux chiffres de publications du catalogue de la Bibliothèque

---

<sup>8</sup> 'M. Sarkozy transforme son meeting parisien en démonstration de force et de popularité' Philippe Ridet, *Le Monde* 02/05/2007 p.9

Nationale de France. Les chiffres disponibles sur le catalogue de la BNF indiquent, en effet, que depuis 1968, 298 livres ont été publiés en rapport avec Mai 68. Cependant, le nombre le plus élevé de publications se situe en 2008 avec quelque 107 publications (contre 54 en 1998, 31 en 1988, 5 en 1978 et 14 en 1968 : dans le cas de 2008, je prends également en compte les publications de l'année précédente et de l'année suivante donc 2007 et 2009). Le constat est donc à la domination du quarantième anniversaire puisque, comme l'indiquent les chiffres, les publications ont plus que triplé entre 1988 et 2008. Ces chiffres incluent à la fois des livres et recueils photographiques. Ces derniers feront l'objet d'une analyse comparative qui montrera dans quelle direction générale le choix de photographies cherche à nous mener. Je suivrai le même modèle d'analyse lorsque je m'intéresserai aux publications de photographies dans la presse. A travers ces analyses je chercherai à répondre entre autres, aux questions suivantes : Quelle image générale nous est donnée des événements de Mai 68 dans chacun des recueils puis dans la presse? Les images utilisées dans ces derniers sont-elles les mêmes ou similaires d'un recueil à l'autre et dans les journaux et magazines? Des visages connus apparaissent-ils dans ces images ? S'intéresse-t-on aux mêmes participants : par exemple, l'ouvrier ou l'étudiant ? Le portrait dressé des événements se centre-t-il sur Paris ou la province a-t-elle sa place?

Je montrerai dans ce chapitre qu'il n'existe pas de consensus dans la mémoire collective de Mai 68. Mai 68 n'est en effet pas représenté comme un événement connu de tous par les livres d'histoire mais plutôt comme un événement qui reflète un schisme dans la mémoire collective et culturelle française

par la variété de représentations qui en existe. En effet, bien qu'elle soit proéminente dans la presse et dans les librairies, il demeure une image hétéroclite de Mai 68, souvent basée sur les opinions politiques de ceux qui choisissent les images, en faisant donc un événement dont seulement certains aspects en dominent la mémoire.

### **I] Mai 68 dans les recueils/anthologies photographiques**

Pour traiter ces questions dans le contexte de recueils photographiques, trois de ces derniers me semblent particulièrement intéressants pour différentes raisons : *Mai 68 en photos* édité par Janine Casevecchie et dont les légendes et textes sont traduits en anglais, *Mai 68* édité par Catherine Lauthère-Vigneau ainsi que *Mai 68 d'un photographe* édité par les responsables du fonds photographique d'Elie Kagan à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Alexandra Gottely et Laure Lacroix. J'évoquerai également deux autres publications qui me semblent cruciales pour l'image de Mai 68 en 2008 : le recueil photographique de Gilles Caron bien qu'il ait été publié en 2006 ainsi que *Mai 68 : Le Pavé* publié par Fetjaïne.

La première anthologie photographique à laquelle je m'intéresserai est *Mai 68 en photos*, anthologie construite autour des photographies de la collection Roger-Viollet et éditée par Janine Casevecchie. Ce qui est curieux à propos de ce recueil est qu'il est traduit en anglais. Les commentaires que l'on trouve en-dessous des photographies sont écrits d'une part en français et juste à côté, en anglais. Ce livre se présente plus ou moins comme une visite guidée de Mai 68, accessible aux

touristes. Ce n'est pas un tome en français ni un tome en anglais mais un tome qui ressemble plutôt aux murs des musées qui nous donnent des explications multilingues sur l'histoire et les différents objets dans une pièce.

En quatrième de couverture, on peut lire :

Les photos rassemblées ici dans un ordre chronologique expriment bien davantage : la détermination et la farouche énergie de ces étudiants aux prises avec un impressionnant déploiement de CRS, le côté résolument pacifiste des grandes manifestations et la riposte d'un gouvernement qui préférerait la répression au dialogue.

Le texte nous démontre donc ici une solidarité avec les grévistes et manifestants sans doute aucun mais est-ce que les photographies nous montrent la même chose ?

Les photographies publiées sont divisées en cinq sections intitulées *Le Quartier latin se révolte*, *Des pavés, des affiches et des slogans*, *Etudiants et ouvriers même combat*, *La France paralysée* et *La riposte*. Chaque section évoque un aspect particulier de Mai 68. La première section est particulièrement violente puisqu'elle met en scène d'une part les CRS et, d'autre part les étudiants, et dresse le portrait d'un mouvement teinté de violence et de tensions. Ceci est la vision prédominante qui ressort du recueil et elle en ressort nettement en faveur des jeunes qui manifestent puisque les commentaires qui apparaissent en-dessous des images nous décrivent des 'affrontements', des 'émeutes' (2008 : 19), des 'combats de rues' (2008 : 25), une 'bataille' (2008 : 27).

La thématique des autres parties est plus précise : l'une d'entre elles est centrée sur l'utilisation des pavés, des affiches et des slogans dans le paysage parisien. Cette section est intéressante car elle montre les dégâts dans Paris ainsi

que l'utilisation des affiches et des slogans par les étudiants, cependant, elle fait de Mai 68 à Paris le seul Mai 68 puisqu'on ne voit aucune autre ville dans cette section.

La seule mention d'autres lieux français est dans la section suivante qui s'intéresse à l'alliance entre ouvriers et étudiants en termes visuels. On voit en effet à la page 86 une manifestation à Toulouse. La légende de cette photographie de Toulouse explique que : « La province aussi manifeste [...] Dans les autres grandes villes, Marseille, Montpellier, Lyon, Strasbourg etc., on retrouve la même faveur. » (image 4). On voit donc ici, une généralisation du mouvement à travers la citation de plusieurs villes de *province*. Qu'elles soient citées mais qu'on ne passe pas longtemps sur leur importance et l'amalgame de ces dernières montrent que Paris, la capitale, domine le travail de mémoire autour de Mai 68. On voit aussi une image de la situation à Cannes, focalisée sur le festival (94-95). Cependant, dans cette section, l'accent est mis sur la collaboration entre étudiants et ouvriers : l'utilisation de banderoles prônant l'association des deux partis par exemple, à la page 70 (image 5).

Par ailleurs, le recueil en entier joue sur le contraste entre le désordre des manifestants face à l'ordre, non seulement des hommes politiques mais également des CRS et policiers qui fonctionnent, eux, comme s'ils allaient s'enfoncer dans une 'bataille rangée'. Le recueil cherche donc à montrer une opposition entre des étudiants et jeunes non-préparés et des CRS et représentants de l'Etat dont la tactique est calculée et dont on suppose, quelque part, la victoire imminente et inévitable. Ce contraste et cette opposition fontt partie du folklore typique

entourant Mai 68. Ce qui ressort également à travers ces images en particulier et de nouveau, dans le recueil en général est la notion du spectacle et de la portée spectaculaire des photographies et des événements eux-mêmes.

Et si nous considérons Mai 68 comme le spectacle que l'on nous présente ici, on nous aide également avec la mise en scène de certains personnages importants qui semblent avoir dominé les événements à l'époque ainsi que maintenant et peut-être plus encore récemment. En ce qui concerne les personnages facilement reconnaissables et encore connus de Mai 68, on voit bien sûr Daniel Cohn-Bendit, tout d'abord à la page 10 et accompagné du titre suivant : « Futur Leader » (image 6) . Il apparaît encore aux pages 108 et 109 « Dany le Rouge » (image 7) puis dans un poster « Indésirable » (image 8). La prochaine fois qu'il apparaît dans une page double, il est « Dany le Rouge...devenu brun » pages 118-119 (Cette photographie nous montre Cohn-Bendit lors de son retour clandestin en France alors qu'il s'est teint les cheveux afin de ne pas être reconnu). Jacques Sauvageot et Alain Geismar, les autres personnages connus et présents apparaissent respectivement trois et deux fois. C'est donc Daniel Cohn-Bendit qui domine le recueil en tant que personnage principal.

Au niveau des hommes politiques, on nous montre Pierre Mendès-France, Georges Pompidou et Charles de Gaulle (bien que dans son cas, il soit sous forme de banderole ou pendant son apparition télévisée et non photographié lui-même). Cependant, la présence de Charles de Gaulle vient sans qu'on le voie lui-même mais à travers les contre-manifestations gaullistes.

La dernière image choisie est particulièrement intéressante puisqu'elle représente un poster avec un troupeau de moutons et la remarque « retour à la normale » (image 9). C'est un poster connu de Mai 68. Le seul commentaire qui apparaît en-dessous est : « Fin de partie : Tout est dit ». Le recueil donne ici l'impression que finalement, après la réélection de Charles de Gaulle, Mai 68 et ses acteurs reviennent à la même situation qu'avant Mai 68. Le recueil contribue à préserver la mémoire de Mai 68 qui est répandue par ceux qui considèrent que Mai 68 n'a servi à rien, cependant en choisissant un poster produit par les étudiants indiquant leur conscience d'un 'retour à la normale' est assez ironique : les étudiants ont donc choisi de se réintégrer à une société qui semble continuer de la même façon qu'avant les événements, mais ils ont au moins pu en donner leur opinion.

*Mai 68* édité par Catherine Lauhère-Vigneau chez Denoël, lui, inclut beaucoup plus d'images et les textes qui y paraissent, bien que plus longs que dans le recueil précédent, sont entrecoupés de photographie plutôt que centrés en-dessous des images. C'est un livre beaucoup plus long que le précédent puisqu'il compte 384 pages contre 167 pour celui édité par Janine Casevecchie. Il est également beaucoup plus stylisé, un grand nombre de pages sont noires avec un texte écrit en rouge. Ce rouge sur noir parfois entrecoupé de textes en blanc est tout un symbole, montrant à la fois l'anarchie et le communisme, l'extrême gauche qui domine à l'époque. Ces deux couleurs étaient dominantes à l'époque et lorsque l'on pense aux drapeaux brandis lors des manifestations. Ce livre est beaucoup plus

un livre esthétique, ce que l'on pourrait rapprocher d'un « coffee table book », un livre qui est fait non pas pour être lu mais pour être regardé en passant, un livre donc *de collection*.

D'autre part, *Mai 68* fait un choix direct en incluant une préface de Daniel Cohn Bendit faisant ainsi de lui *le* personnage de Mai 68. Il apparaît très régulièrement dans les photographies ainsi que dans des posters tout au long du recueil. Les commentaires qui apparaissent pour expliquer les images nous disent dans un feuillet double qui lui est consacré que : « [c'est] Daniel Cohn Bendit, à différents moments clés des événements (le 6 mai après sa comparution devant la commission de discipline de la Sorbonne, le 8 mai à l'université de Jussieu, le 9 au meeting unitaire de la mutualité p. 96-97) ». Cohn-Bendit occupe donc une position centrale dans ce livre, bien qu'il dise dans sa préface qu' : «[...] il est temps que je vous avoue franchement « un secret » : Mai 68, c'est fini ! » (2008 : 8). Pour Daniel Cohn-Bendit, même si ce n'est pas de la même façon que Nicolas Sarkozy, on doit tourner la page de Mai 68. C'est en tout cas ce qu'il maintient dans *Forget 68* : « 68, c'est fini ! Cela ne veut pas dire que ce passé est mort, mais qu'il est enfoui sous quarante tonnes de pavés qui, depuis, ont labouré et changé le monde. » (2008 : quatrième de couverture).

Ce que le recueil *Mai 68* fait différemment du précédent est qu'il ne s'intéresse en rien à d'autres villes en France ; cependant, il s'intéresse brièvement à ce qui se passe dans le monde en cette année particulière. A partir de la page 348, le livre se focalise sur les événements aux Etats-Unis, en Chine, au Biafra, en Tchécoslovaquie entre autres. Néanmoins, ces vingt-cinq pages consacrées à

d'autres événements dans le monde servent simplement de parenthèse. On semble s'intéresser au reste du monde afin de montrer que non seulement Mai 68 mais l'année 1968 était une année exceptionnelle et marquante dans le monde regroupant un nombre de faits qui sont encore commémorés et reconnus de nos jours comme le printemps de Prague, la mort de Martin Luther King ainsi que de Robert Kennedy... Mais malgré l'inclusion de cette parenthèse, le recueil se focalise réellement sur Mai 68 pour son impact sur la société française.

Les photographies publiées ici, contrairement à celles publiées dans le recueil précédent, sont une sélection de photographies de sources et de photographes variés et non celles d'une seule collection et au niveau de la disposition et de l'ordre de ces photographies, on peut voir que le recueil est divisé en 13 sections, chacune intitulée. On trouve entre autres *La France s'ennuie*, *La nuit des barricades*, *Que la fête commence* etc. Dans la première section *La France s'ennuie* on commence par nous montrer la vie quotidienne de la France, le symbole de la tranquillité, le café, le stand à journaux, la famille à table (image 10)... Ensuite, on commence à voir des manifestations, comme si elles étaient donc liées à l'ennui que connaît la France, une conséquence de cet ennui. Ces images de manifestations sont paisibles et selon le choix de clichés, mènent peu à peu au *Mouvement du 22 mars*. La tranquillité des images continue à régner, on voit des débats, on voit beaucoup Daniel Cohn-Bendit engagé dans ces débats (image 11), on nous montre des étudiants en train de fumer et de rire. L'image dominante est ici plutôt conviviale.

Ensuite, on passe à *L'ordre doit être rétabli* avant même de voir de la violence, on nous montre des CRS et c'est justement à ce moment-là que la violence commence à apparaître dans les photographies. Les photographies montrent une violence qui va crescendo, instiguée à travers le choix de photographies par les CRS. Le recueil semble faire de la violence des étudiants une violence en réponse à celle que leur font subir les CRS tout comme dans *Mai 68 en photos*. A la page 135 dans la section *La nuit des barricades* paraît un commentaire de Jacques Prévert, extrait du magazine *Enragés* publié pendant les événements. Ici, Prévert maintient de manière ironique que le préfet Grimaud a raison sur le sang-froid des forces de l'ordre, ce sang froid qui a permis d'éviter un grand nombre d'épisodes de violence.

Le recueil est vaste et il est impossible d'évoquer tous les éléments qui y sont présents, néanmoins, la disposition et le choix des clichés nous dirigent vers une vision d'étudiants pacifiques, qui veulent éviter la violence. Lorsque la violence est présente, elle est causée par l'Etat et la réponse violente des étudiants est donc justifiée par cette provocation soutenue par les dirigeants du pays.

Dans ces représentations de 1968 en 2008, on a donc une vision assez politisée des personnes impliquées que ce soit les étudiants ou les ouvriers syndicalisés. On peut voir les banderoles fabriquées pour les manifestations mais également, les étudiants pendant des réunions dans les amphithéâtres, ils semblent prendre la parole et s'exprimer librement : on nous indique également régulièrement de quel parti ils sont issus, leur donnant ainsi une identité fortement politisée. Même la section intitulée « Que la fête commence ! » (2008 : 154), ne

montre pas Mai 68 comme une fête mais au contraire, le montre comme un moment de solidarité, de politique mais aussi de légèreté, montrant le piano à queue qui orna pendant quelques temps la cour de la Sorbonne.

Mai 68, souvent représenté comme un moment d'euphorie peu réfléchi est représenté ici comme un moment dont l'importance semble reprendre une justification, les dernières images de l'époque en France sont celles d'une réunion des ouvriers de Boulogne-Billancourt votant pour reprendre le travail le 17 juin, donnant également à Mai 68 une étendue plus longue, cependant, la dernière image reflète un 'retour à la France d'avant', montrant une famille qui cherche à se repérer sur une carte. Ici, c'est la France de l'insouciance qui ressort de cette image ; ainsi, l'image de Mai 68 devient légèrement contradictoire, le choix des photographies nous montre un Mai 68 à la fois politique, étudiantin, ouvrier, pacifique, violent... Le recueil finit cependant de manière superficielle, il est donc difficile de savoir exactement quelle image en tirer, c'est une image qui est ambivalente en fin de compte.

Il en est plus ou moins de même pour le *Mai 68 d'un photographe* créé avec la collection de photographies de l'époque d'Elie Kagan. Le recueil de photographies d'Elie Kagan est intéressant non seulement par les photographies qui y sont compilées mais également parce que Kagan est un nom très connu dans le monde de la photographie pour la diversité de ses photographies et en particulier dans son rôle de photographe engagé lors du massacre du 17 octobre 1961. Selon Caroline Apostopoulos de la BDIC, Bibliothèque responsable du fonds

Elie Kagan : « Le récit en images et oral d' "*Elie Kagan, le témoin*" rapporté par Jean-Luc Einaudi marque le début de la carrière d'un photo-reporter engagé tout en posant la question de la valeur d'une photographie comme témoignage, comme trace probante d'événements longtemps niés. »<sup>9</sup> . C'est donc Elie Kagan, photographe engagé, qui, pendant les événements de Mai 68, photographie les réunions estudiantines de Nanterre où règne la discussion en plein air ainsi que les réunions entre étudiants et ensuite entre ouvriers. Cette collection de clichés d'Elie Kagan a été choisie par les responsables de sa collection à la BDIC, Alexandra Gottely et Laure Lacroix et non par Kagan lui-même puisqu'il décède en 1999. Selon ces dernières, ces clichés de Mai 68 représentent « moins d'un demi pourcent des clichés d'Elie Kagan [qui y sont] conservés » (2008 : 18). Elie Kagan était donc présent et actif pendant les événements de Mai 68 mais sa célébrité n'émane pas de Mai 68 mais plutôt de son œuvre en général. Comme *Mai 68*, cette anthologie fait un choix politique dès sa préface. Ici, elle est écrite par Daniel Bensaïd, affilié en Mai 68 à la Jeunesse Communiste Révolutionnaire (JCR) d'Alain Krivine. Si le nom Elie Kagan ne suffisait pas à indiquer au lecteur la tendance politique de ce recueil, ici, nous le voyons ancré dès sa préface dans un monde politique de gauche, pro-étudiant, pro-ouvrier et généralement, pro-Mai 68. Les photographies choisies reflètent sans aucun doute ces opinions.

Dans l'esprit de cette gauche représentée par Daniel Bensaïd, les clichés de Kagan compilés ici, diffèrent par un aspect important des autres recueils. En effet,

---

<sup>9</sup>[http://www.bdic.fr/pdf/elie\\_kagan\\_et\\_la\\_nuit\\_du\\_17octobre1961.pdf?9c91740d9bfb80d546734817b6e5c348=f444b6aad26981bca05a6b272116d3c1](http://www.bdic.fr/pdf/elie_kagan_et_la_nuit_du_17octobre1961.pdf?9c91740d9bfb80d546734817b6e5c348=f444b6aad26981bca05a6b272116d3c1) première consultation le 12/04/2012

l'un d'entre eux représente un acteur souvent ignoré que Kristin Ross évoque souvent dans *May 68 and its afterlives* : le travailleur immigré.

Mai '68, in fact, marks the emergence on the political scene of the *travailleur immigré* (immigrant worker) in French society. Before '68, left parties had been relatively silent about immigration, in part because immigrants could not be mobilized for electoral purposes. (2002 : 95)

Il est très probable que dans les photographies de réunions dans les usines apparaissent des ouvriers immigrés, or c'est seulement, jusqu'ici, dans le recueil des photographies de Kagan, qu'il est mentionné directement. A la page 27, on voit une banderole sur laquelle on ne peut voir que « travailleurs immigrés », à la page 28, on voit le cortège de la CGT auquel participe des travailleurs espagnols : « Solidaridad con los trabajadores franceses etc. » et enfin à la page 130, la légende nous indique que : « 16 mai, [...] des groupes de travailleurs immigrés sont sortis sur la place devant les portes de l'usine Renault » (2008 : 130).

Le fait que ce livre mette non seulement l'accent sur le travailleur mais également sur le travailleur immigré montre que Mai 68 était bien un mouvement qui englobait étudiants et ouvriers quelle que soit leur nationalité ainsi que leur origine sociale. Cette diversité sociale est visible chez les étudiants qui venaient d'un nombre de classes sociales différentes, certains des bourgeois, d'autres d'origine plus modeste, tous ayant pu accéder à l'université. On peut également voir s'inscrire, en images, le concept des mouvements solidaires entre étudiants et ouvriers. On met nettement l'accent sur la collaboration des deux milieux, même si cette action ne dura pas très longtemps et qu'il est globalement sous-entendu que

les actions des deux groupes, communes ou non, n'eurent aucun effet véritable ni sur la situation sociale ni sur la situation politique en France.

Au-delà de ce recensement social à travers la photographie, ressort également de la collection de Kagan une image de violence policière et de « riposte » étudiante et non du contraire, typique de la vision de gauche des événements mais qui reflète également l'esprit de justicier d'Elie Kagan. La violence policière et étatique semble ici largement soulignée notamment à la page 73 où l'on apprend et où l'on voit « Un fonctionnaire des renseignements généraux [qui] observe un tir de grenade puis se lance avec les gardes mobiles à l'assaut des étudiants et participe à l'arrestation violente de l'un d'entre eux ». Cette légende nous donne une image profondément négative des actions des fonctionnaires et employés de l'Etat Français à quelque niveau que cela soit. Un employé des renseignements généraux n'a, en effet, aucun rôle de terrain à assurer dans ce contexte. L'image pousse donc même la lecture d'un état qui fait usage de la violence bien au-delà du nécessaire. Ce recueil est le seul dans lequel on voit quelqu'un qui n'est ni un policier ni un CRS maltraiter quelqu'un à la vue d'un photographe. La violence dans Kagan prend donc une autre dimension.

Dans les recueils photographiques de 2008, on voit donc une image hétérogène de Mai 68. On nous montre une image ambivalente du mouvement, du dépolitisé à la fête en passant par des images de réunions sérieuses et de syndicalisme dans la collection de photographies de Kagan et dans *Mai 68*. Toujours

est-il que l'un des aspects des événements est consistant dans les trois versions, celle de la violence venant de l'Etat et de la riposte venant des étudiants et non pas l'instigation, alors qu'au fil des années anniversaires, cette perception semble avoir évolué et s'être mise à chercher la responsabilité de la violence chez les étudiants comme le démontre le magazine *Liaisons*. Il est néanmoins important de prendre en compte le fait que le *Mai 68* dont la préface est écrite par Daniel Cohn-Bendit ainsi que celui d'Elie Kagan sont fortement axés à gauche, alors que *Mai 68 en photos* est beaucoup plus un guide touristique de l'événement devenu mythique.

Dans la lignée de ces photographes célèbres est Gilles Caron. C'est un autre personnage important de la photographie, malgré ou peut-être grâce à sa mort prématurée en Indochine. Caron est connu pour ses photographies de Mai 68, à travers le nombre de photographies de lui qui ont survécu et par le petit nombre d'entre elles qui sont devenues indivisibles de l'événement lui-même et qui sont publiées de manière régulière depuis cette époque et je pense, en particulier au cliché de Daniel Cohn-Bendit en face d'un CRS (image 3) bien que, comme nous le verrons ici, d'autres soient tout aussi connues.

L'anthologie de photographies de Gilles Caron publiée par Actes Sud a été publiée une première fois en 1998 pour marquer le trentième anniversaire de Mai 68 et elle a reparu en juillet 2006. Je vais m'y intéresser ici puisqu'en 2008, ce livre était exposé dans les librairies avec tous les autres livres commémoratifs. Cette anthologie est une compilation de photographies couvrant la carrière de Gilles Caron, du Biafra à l'Indochine et en passant par Mai 68. Ce qui est intéressant dans la publication de ce recueil est que le cliché choisi pour la couverture est, malgré la

diversité de son œuvre, une photographie de Mai 68, la photographie qui représente un jeune poursuivi par un CRS (Image 12) et qui est republiée sans exception à chaque anniversaire. Cette image est devenue une icône de la période de Mai 68 et comme nous le verrons dans l'étude de la presse ainsi que dans les prochains chapitres, elle apparaît souvent, notamment dans *Paris Match*.

En plus de cette photographie célèbre, le recueil de Gilles Caron contient seize clichés de Mai 68 sur soixante-cinq clichés publiés dans le livre. Le livre commence donc par l'événement qui a contribué le plus à sa célébrité. Les autres photographies ne suivent pas nécessairement dans l'ordre chronologique, ce qui met encore une fois en avant l'importance de Mai 68 pour le photographe et vice-versa. L'importance donnée à Mai 68 est expliquée en quatrième de couverture en ces termes : « Quelques-unes de ces photographies de Mai 68 sont devenues les symboles de la révolution estudiantine. ».

Ici encore, on trouve une préface écrite par Daniel Cohn-Bendit. Dans cette préface, il souligne l'importance de Gilles Caron pour lui et la perception que « Partout où nous sommes, Gilles Caron semble y être. Ma mémoire des événements de Mai 68 est structurée par ses photos. » (2006 : 1). Cette remarque de Daniel Cohn-Bendit est très intéressante puisqu'elle montre que pour ce dernier, les photographies jouent un rôle indispensable dans la construction de la mémoire individuelle, ici, mais également dans la perception des événements. Il dira même vers la fin de la préface :

Un dernier mot : merci. Pour avoir eu, ce printemps-là, le réflexe d'un grand photographe qui m'a définitivement fixé à l'Histoire et fait de moi un mythe. Qui ne rêve pas dans sa vie de devenir un mythe ? (2006 : 5)

Caron semble donc être indissociable de Daniel Cohn-Bendit, il devient apparemment une légende en même temps que sa photographie construit le mythe Daniel Cohn-Bendit. Par ailleurs, je reviendrai sur le mythe de Daniel Cohn-Bendit dans le chapitre VI qui lui est entièrement consacré. Et l'image prédominante dégagée par le choix de ses clichés montre la violence des affrontements entre manifestants et forces du gouvernement, avec, en particulier, une image d'un CRS en train de matraquer une femme au sol : « Boulevard Saint-Germain, Paris, 6 mai 1968 » (image 13). Les photographies alternent entre les étudiants, la police, les politiciens réunis dans divers contextes et les dégâts des événements. La dernière photographie de Mai 68 est celle qui nous montre une rue déserte avec un drapeau rouge qui flotte sur un morceau de tuyau, comme une scène d'après la bataille (image 14). Cette photographie est devenue symbolique et est également utilisée dans la presse comme nous allons le voir dans la deuxième partie de ce chapitre. C'est une conclusion dévastatrice des événements de Mai 68, en effet, tout ce qu'il en reste est un désert et un drapeau qui flotte à peine.

Ajoutée à l'impression de violence causée par l'appareil d'Etat, on voit la résistance face à ce dernier. Cette résistance est incarnée par la première photographie de Cohn-Bendit face au CRS mais également par un ouvrier au poing levé pendant une manifestation de la CGT (image 15). Sa bouche est ouverte, indiquant qu'il est probablement en train de crier ou de chanter. Son air symbolise la détermination de tout un groupe de personnes qui ont décidé de manifester. Face à cette résistance, les représentants de l'Etat sont représentés comme de

profonds conservateurs qui se retrouvent et se recueillent sur la tombe du Soldat Inconnu (Image 16), symbole par excellence du passé de la France et par association de leur admiration pour leur chef d'Etat et héros de guerre, Charles de Gaulle. Cette opposition entre les politiciens âgés et (on peut le comprendre ainsi) arriérés, et les étudiants, est on ne peut plus frappante. Le cadrage de Caron se situant en contre-plongée de ces hommes politiques montre qu'ils dominent le pays malgré leur manque de contact avec les jeunes. Ces mêmes jeunes, qui, comme je l'indique dans mon introduction, veulent se démarquer de la génération de leurs parents.

Cependant, au-delà des images sérieuses que nous présente Caron, une des autres photographies montre un grand groupe de jeunes étendus sur un sol en bois : « Piscine Deligny au bord de la Seine, Paris, mai 68 » (image 17). Cette image de Caron, qui est bien entendu prise en même temps que Paris traverse ces événements de Mai 68, fait deux choses : elle montre tout d'abord que par certains aspects, la vie continue, et d'autre part, elle dépolitise les événements, rentrant dans le stéréotype de la grande fête et surtout de l'insouciance générale du moment et en particulier des jeunes. En dépit du fait qu'elle montre un élément trivial de la vie pendant Mai 68, cette image, bien que surprenante, montre l'adaptabilité de Gilles Caron. Sa collection de clichés souligne sa capacité à photographier à des niveaux différents : conflits, manifestations mais aussi la vie quotidienne tout simplement. Sa versatilité permet néanmoins de montrer une image relativement sérieuse de Mai 68, se focalisant sur tous les personnages, la police, les politiciens ainsi que toutes les catégories de manifestants, y compris les

femmes. D'après les clichés choisis de Caron, Mai 68 est un événement qui oppose des personnages extrêmement différents les uns des autres dans un contexte où l'on peut tout voir, de l'affrontement à l'insouciance. L'image est floue, ici aussi.

Le fait que ces livres photographiques donnent des versions différentes des événements est intéressant dans la mesure où il est impossible d'affirmer que l'un ou l'autre de ces récits soient le récit photographique qui se rapproche le plus de la version plus officielle des événements. Quoi qu'il en soit, les livres photographiques nous donnent une image positive prédominante des étudiants et des manifestants en général. On voit également apparaître les ouvriers et ils ont un rôle dans une mesure différente mais, néanmoins, dans tous ces recueils photographiques.

L'image de Mai 68 dans les milieux de droite et dans la mémoire officielle est celle d'une fête, d'un désordre et d'un manque de sérieux, comme a pu l'illustrer la perception de Nicolas Sarkozy. Cependant, certains interlocuteurs comme par exemple Raphael Glucksman prétendent que:

sans le relativisme de Mai, sans son slogan le plus fou ' Nous sommes tous des juifs allemands !', jamais [Nicolas Sarkozy] il n'aurait pu être président de la République. 68 est une assomption du déracinement qui a donné la société 'black-blanc-beur', multiculturelle et ouverte dans laquelle nous vivons (*Le Point* 07/02/2010).

Ici, dans nos recueil photographiques, nous avons donc bien affaire à la contre-commémoration et particulièrement dans les cas de *Mai 68*, et de *Mai 68 d'un photographe* et ceci n'est guère surprenant, venant de perceptions de gauche et d'extrême-gauche. Cette vision, traduite par les photographies, semble donc

opposée aux visions exprimées dans les livres qui se dédient à résumer, historiciser et analyser Mai 68 sous couvert d'objectivité, comme par exemple les livres de Daniel Cohn-Bendit lui-même, *Forget 68*. Dans ce livre qui est une transcription d'un entretien entre Daniel Cohn-Bendit et un journaliste de France Inter (Stéphane Paoli) ainsi qu'un sociologue (Jean Viard), Cohn-Bendit se souvient des événements mais indique également la nécessité de tourner la page et d'oublier Mai 68.

D'autres livres publiés à ce moment-là, comme celui des Glucksmann cherchent à en faire de même en portant sur Mai 68 un jugement légèrement différent. Pour

André Glucksmann :

Les acteurs se dispersèrent, les uns soulagés, les autres oublieux, d'autres encore désespérés passèrent intermittents du spectacle révolutionnaire. Quelques terroristes, très peu en France, prirent le relais : assez causé, que la poudre parle ! Puis, un ou deux ans plus tard, ils s'évanouissent... (2008 : 89)

Beaucoup partagent l'opinion de Daniel Cohn-Bendit, pour qui il faut oublier Mai 68. André et Raphael Glucksmann pensent de même dans *Mai 68 expliqué à Nicolas Sarkozy*. Ils prennent comme point de départ Mai 68 et lient ces événements à l'époque actuelle ainsi qu'à l'élection présidentielle puisque tous deux ont assisté au grand meeting de Nicolas Sarkozy pendant lequel il mentionne sa désapprobation de Mai 68. Pour André Glucksmann qui considère Mai 68 comme nous le voyons à travers la citation ci-dessus, comme un événement dont les conséquences durent peu de temps, bien qu'il mentionne des actes de terrorisme qui sembleraient mériter un peu plus d'attention. Ce qui est frappant dans ces deux livres comme dans d'autres est que Mai 68 semble plus spectaculaire qu'efficace dans le sens que Mai 68 n'a pas mené à une prise de pouvoir. Mai 68 semble également ne pas valoir plus d'espace dans la mémoire culturelle du pays,

cependant ceci n'est pas le cas dans les représentations photographiques de Mai 68. Les impressions et interprétations de Mai 68 dans les écrits divergent des celles qui ressortent des livres photographiques.

Mais au-delà de ces écrits et de ces livres photographiques, on trouve également un objet-livre plus curieux. Cet objet est *Mai 68 : Le Pavé*, intitulé ainsi pour des raisons qui deviennent apparentes lorsqu'on le voit. C'est un livre en forme de pavé qui regroupe des slogans, des textes et des photographies de Mai 68. *Mai 68 : Le Pavé* est le symbole le plus reconnu et associé à Mai 68 par tous ceux qui y participèrent ainsi que ceux qui en furent témoins, ainsi que ceux qui le connaissent seulement. Les connotations du terme 'pavé' nous indiquent également que le livre en question nous donnera des informations complètes sur le sujet dont il traite.

Ce livre s'inscrit par ailleurs dans un effort d'authenticité et d'originalité absolues. Il est de la même taille qu'un pavé utilisé dans les rues de la plupart des villes françaises avant Mai 68. Il est également de la même couleur grise et de la même texture qu'un pavé et il est lourd. Il est fabriqué et vendu comme un livre de collection mais pas exactement de la même façon que les recueils photographiques, ici plutôt comme un objet/souvenir des événements même si on n'y a pas participé.

C'est le symbole de la perception des événements, des jets de pavés contre les forces de l'ordre mais aussi de la construction des barricades. *Mai 68 : le Pavé* contient 59 pages de citations, de slogans et de photographies des événements en

suivant leur développement de manière chronologique, comme l'anthologie de la collection Roger Viollet, mais de manière beaucoup plus succincte.

La publication de ce *pavé* en 2008 remet donc au devant de la scène le pavé parisien. Le rôle du pavé au sein de mouvements révolutionnaires comme nous le verrons dans le chapitre IV, est donc essentiel dans la création des mythes autour de Mai 68. La publication de ce livre plus esthétique et collectionnable est un genre de nouveauté qui rentre comme les livres de photographies dans la catégorie des livres de collection de Mai 68.

*Le pavé* est un objet solide qui permet de donner à Mai 68 une interprétation dès qu'on le voit. Il a des connotations de violence mais aussi des connotations de construction et de solidité. C'est en le remplissant de citations et de photographies que l'éditeur tente brièvement de nous expliquer Mai 68, quarante ans après les faits, tout en entretenant les mythes créés par les médias et les étudiants également, en utilisant des slogans et affiches répandus à l'époque. Cet objet qui ressemble finalement plus à un pavé qu'à un livre, est par ailleurs très précisément reproduit puisque la couverture est faite de manière à imiter non seulement l'aspect mais la texture du pavé, rêche au toucher. Ceci rend le *Pavé* plus kitsch que le concept même de représenter un événement sous forme d'un objet symbolique.

Néanmoins, le *Pavé* est une utilisation ingénieuse d'un symbole connu puisqu'il attire les lecteurs si ce n'est que par sa forme originale. Quarante ans après que les pavés ont été lancés en direction des forces de l'ordre, ce livre

incarne un aspect des événements qui font toujours partie du folklore français. De plus, *le Pavé* contient des clichés et des affiches mythiques datant de l'époque, notamment une affiche de Daniel Cohn-Bendit ainsi qu'une photographie célèbre d'une jeune fille (Caroline de Bendern) sur les épaules d'un homme, brandissant le drapeau vietnamien (Image 1). L'intérêt de ce pavé-livre est d'utiliser non seulement son contenu mais aussi sa forme, comme *objet de mémoire*. En effet, lorsque Pierre Nora met en avant son concept des *Lieux de Mémoire*, pour lui :

Our interest in *lieux de mémoire* where memory crystallizes and secretes itself has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn –but torn in such a way as to pose the problem of embodiment of memory in certain sites, where a sense of historical continuity persists. (1989 : 7)

*Le Pavé*, à défaut d'être un *lieu* de mémoire, peut devenir un *objet* de mémoire puisqu'il se place dans une continuité historique par sa symbolique associée à Mai 68.

*Le Pavé* donne une perception de Mai 68 par les images qu'on y trouve dans la mesure où les images qui sont choisies et publiées sont assez typiques de ce que l'on retrouve dans la presse en général et ce à quoi je vais m'intéresser dans la seconde partie de ce chapitre. *Le Pavé* est généralement pro-étudiant, si ce n'est simplement par le fait qu'on ait choisi l'arme de fortune des étudiants comme symbole de Mai 68. C'est également un objet dont la représentation de Mai 68 peut être perçue comme symbolique et superficielle. Le lecteur est invité à se faire sa propre image de Mai 68 à travers un objet esthétique qui rentre dans la mémoire collective/culturelle par sa valeur d'objet de mémoire.

Dans les publications de 2008, on trouve donc une variété d'interprétations et de mémoires collectives construites à travers la photographie par différents groupes, ce qui semble parfaitement illustrer le concept de Michael Rothberg : la 'multidirectionnalité de la mémoire'. Cette multidirectionnalité que j'évoque dans le chapitre I est habituellement liée à différents événements qui se sont produits dans le passé plutôt qu'à un seul événement. Cependant, on pourrait arguer qu'en ce qui concerne la plupart des événements, il existe plus d'une mémoire et la mémoire se transforme donc plutôt qu'en une série de mémoires, en un espace de négociations et de changements et non une mémoire figée. « I suggest that we consider memory as *multidirectional* as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative » (Rothberg 2009 : 3). Rothberg revendique la coexistence de mémoires relatives aux mêmes événements, dans un espace constant de négociation, qui ne fait qu'élargir le champ de ces mémoires. Il indique également que ce qu'il nomme 'mémoire compétitive' n'a pas lieu d'exister dans cet espace. Or, dans le cas de Mai 68 comme on pourra le voir ici ainsi que dans les chapitres suivants, des mémoires différentes et opposées sont souvent mises en avant, elles entrent donc dans une sphère de compétition visant à éliminer d'autres versions des événements.

Ainsi, voyant que la mémoire collective de Mai 68 telle que l'on peut la voir dans les publications est hétérogène et multidirectionnelle, il faut maintenant voir quelles autres perceptions peuvent être dégagées des photographies publiées dans la presse.

## II] Mai 68 dans les journaux et magazines

J'aimerais tout d'abord m'intéresser à une publication sortie en 2006 et dédiée à Gilles Caron. C'est donc la même année de republication de son recueil que paraît une édition spéciale de *Reporters sans Frontières* dédiée à l'œuvre de Gilles Caron. En 2008, avant l'anniversaire de Mai 68, elle était incluse dans les stands de livres et d'objets liés à Mai 68 dans les librairies ainsi que les bureaux de tabac.

De nouveau, la couverture du hors-série est liée à Mai 68, c'est la photographie de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS devant la Sorbonne (image 18). Ce choix de photographie indique que, comme dans le cas du recueil, Gilles Caron, demeure associé de manière prédominante à son œuvre autour de Mai 68 et qu'il est en lui-même l'un des créateurs de l'image de Mai 68 qui circule à chaque anniversaire et qui marque la mémoire collective du pays, notamment grâce à cette photographie de Daniel Cohn-Bendit. De plus, comme nous le verrons dans le chapitre VI, Gilles Caron crée à travers cette image le personnage Daniel Cohn-Bendit. Cependant, on peut également dire que l'image et la réputation de Daniel Cohn-Bendit qui **s'en suivra** crée également le nom Gilles Caron et sa réputation spécialement après sa mort en 1971. Le numéro de *Reporters sans Frontières* commence avec Mai 68, mais contrairement au recueil de Caron, ce magazine se focalise principalement sur ses clichés de conflits (Biafra, Indochine...) puisque le magazine est publié pour sensibiliser les lecteurs aux problèmes et les dangers auxquels les journalistes et photoreporters sont exposés pour accomplir leur tâche.

Les photographies de Mai 68 qui sont publiées ici sont donc les plus connues et donnent une image globale de Mai 68 à laquelle les lecteurs sont habituellement exposés : Daniel Cohn-Bendit et son attitude provocatrice, la violence de la police exprimée par des CRS prenant d'assaut une barricade et un CRS en particulier poursuivant un jeune homme, matraque levée...

De nombreux magazines et journaux publient des photographies de Mai 68 en 2008 notamment *Paris-Match*, *Le Nouvel Observateur*, *L'Express*, etc. Les styles de chaque publication varient mais l'image prédominante est-elle la même que pour les recueils, c'est-à-dire une image ambivalente mais généralement pro-étudiante et contre les actions de l'Etat français. Je commencerai cependant par un magazine particulièrement clair dans ses intentions et il est bien sûr prévisible que ce magazine cherche à défendre l'Etat et les forces de police : *Liaisons le magazine de la Préfecture de Police*. Ce magazine est publié par la préfecture de police de Paris et donc par l'Etat français. C'est un magazine trimestriel et il existe également, comme celui que je vais prendre en compte, des hors-série. Ce magazine est probablement destiné, aux employés de l'Etat et aux parisiens<sup>10</sup>.

Mis à part le but clairement établi de défendre l'image de l'Etat quarante ans auparavant, *Liaisons* réserve une place importante aux photographies, ce qui le rend extrêmement intéressant. Ce magazine est, comme les recueils photographiques de la partie précédente, très esthétique et il a une couverture brillante noire et rouge. Le même choix de couleur est fait que pour les recueils

---

<sup>10</sup> <http://www.prefecturedepolice.interieur.gouv.fr/Mediatheque/Publications/Liaisons-le-magazine-de-la-prefecture-de-police> première consultation le 04/02/09.

photographiques qui exploitent la symbolique politique de l'époque : le rouge du communisme et le noir de l'anarchisme.

Les photographies choisies montrent, entre autres, la foule depuis le ciel, soulignant d'une part, le grand nombre de manifestants, et également d'autre part, le pouvoir démesuré de l'Etat par rapport aux manifestants. La photographie aérienne symbolise ici la domination de l'Etat et la possibilité qu'il a de tout surveiller, d'être presque omniscient. D'autres photographies sont prises derrière les CRS, et dans un cas, on peut voir le cliché d'un CRS qui lance ce que l'on suppose être une grenade de gaz lacrymogène pour disperser les manifestants, toutefois, la photographie n'est pas très claire, un nuage de fumée nous empêche de voir qui fait face à la police. Ce qui est certain est que, au contraire des photos publiées dans les médias traditionnels, le personnage mythique créé par le magazine *Liaisons* est Maurice Grimaud, dont on peut trouver une quinzaine de photos, pour la plupart situées au début du magazine réservé à une rencontre entre la rédaction et ce dernier.

L'image dominante que cherche à imposer *Liaisons* contrairement à la plupart des recueils que nous avons pu voir, est une image de non-violence des forces de l'ordre et on veut, au contraire démontrer que les forces de l'ordre étaient des victimes de la violence des étudiants. Une violence qui s'exprime dans les photographies qui représentent la destruction des rues et la construction de barricades grâce à un recyclage des matériaux de cette destruction.

Le magazine va même plus loin que simplement dire que les forces de l'ordre ont connu un grand nombre de blessés : il inclut des listes de blessures qui, il est sous-entendu sont graves. La partialité de ces documents comme par exemple l'image 19 est évidente puisque le magazine ne publie pas de statistiques à propos des blessures infligées aux manifestants. Les statistiques sont donc uniquement réservées à ceux qui sont au service de l'Etat et, on cherche à nous le montrer ainsi, ceux qui ont souffert aux mains d'étudiants.

Or, les CRS sont armés d'équipement qu'illustrent les photographies, on les voit armés de matraques et de fusils lance-grenades, équipement non seulement dissuasif mais également utilisé lors des manifestations : on peut voir une photographie d'un CRS armé d'un de ces fusils et en train de l'utiliser contre les manifestants que l'on ne voit pas. Les photographies de violence de l'autre partie justifie cette violence de l'Etat. Cependant, ce qui rend la possession de ce type d'équipement autrement inexcusable est que le mouvement de Mai se composait de manifestants qui ne possédaient aucune arme. Que les policiers possèdent des armes est donc du même coup une « injustice » puisque face à eux les étudiants se trouvent obligés d'utiliser ce qui se trouve à leur portée pour se défendre pendant les charges de CRS.

Les photographies que publient *Liaisons* sont donc particulièrement bien choisies et cherchent à atteindre deux buts différents comme on a pu le voir, l'un d'entre eux étant tout de même d'élargir le patrimoine photographique en ajoutant des images inédites à la sphère publique et que l'on peut maintenant également consulter. L'autre but étant de sélectionner des photographies de manière à

défendre un point de vue bien particulier, celui des forces de l'ordre et du gouvernement de l'époque.

Nous sommes donc passés d'une vision globalement pro-étudiante et politisée dans un contexte parfois violente à une vision pro-Etat qui montre une violence instiguée par des étudiants qui provoquent les forces de l'ordre.

Cependant, qu'en est-il de la mémoire, en images, de la société française ? C'est ce que *Le Nouvel Observateur* tente, en partie, de découvrir dans son numéro de mars 2008 (no 2264 du 27 mars au 2 avril 2008), qui évoque des éléments statistiques tout en s'appuyant sur des clichés. En général, *Le Nouvel Observateur* est une publication qui privilégie l'écriture et la réflexion et c'est également un magazine de gauche : « *Le Nouvel Observateur*, the successor to *France Observateur*, has generally been sympathetic to the socialist party » (Kuhn, 1995 : 75) alors que d'autres publications auxquelles je vais m'intéresser, par exemple *Paris Match* et la presse à scandale sont souvent liés à la droite, le contraste entre les publications n'est donc pas surprenant.

De plus, dans un contexte socialiste, il est normal que le *Nouvel Observateur* veuille se focaliser sur des faits sous forme de statistiques qui vont à l'encontre des opinions du gouvernement Sarkozy et de la droite en général. Au niveau de la présentation, le *Nouvel Observateur* utilise sa couverture pour montrer son sujet principal, encore une fois, Mai 68 devient un argument de vente : la photographie en couverture est de nouveau une photo de Daniel Cohn-Bendit en face d'un CRS (il s'agit cependant d'une photo de Jacques Haillot (image 20) et non celle de Gilles

Caron (image 3)). Cette photographie est aussi bien connue que l'autre, en tant que cliché, et elle montre clairement que ce magazine est un numéro spécial Mai 68.

Le magazine cherche d'un côté à montrer que les Français n'ont pas oublié Mai 68 et d'un autre, effectivement, à le remettre au devant de la mémoire culturelle afin de contrer le climat qu'a créé Nicolas Sarkozy. Selon le magazine, 74% de la population n'est pas d'accord avec le président et pense que les effets de Mai 68 ont été plutôt positifs (2264 : 12). Le dossier Mai 68 inclut des clichés. Il contribue à la circulation de clichés non seulement par leur présence physique, dans le magazine mais également par les statistiques publiées qui en évoquent d'autres. En effet, à la question : « Lorsque vous pensez à Mai 68, quelles images vous viennent à l'esprit... ? », les personnes ont répondu (par ordre de popularité) : « Les affrontements dans les rues » (49%), « La Sorbonne occupée » (29%), « Daniel Cohn-Bendit face à un CRS » (21%), « Les fleurs en haut des barricades » (19%), « La grève chez Renault à Boulogne-Billancourt » (16%), « La contre-manifestation sur les Champs Elysées » (15%), « Jean-Luc Godard organisant un meeting lors du Festival de Cannes » (4%) (image 21). Ces statistiques nous montrent ce que les lecteurs gardent en mémoire des événements, mais elles contribuent également à nous remettre à l'esprit certaines photographies. Ces statistiques soulignent également que la mémoire est construite et propagée de manière visuelle mais plus spécifiquement à travers des photographies, même quarante ans après les événements. Il est certain que pour les lecteurs, la photographie de Daniel Cohn-Bendit face à un CRS est soit celle qui est en couverture du magazine soit, parce qu'elle a été publiée beaucoup plus souvent, la photographie de Gilles Caron.

L'utilisation de ses photographies dans la presse est donc apparente même si, ici, elle n'est pas publiée mais indirectement montrée.

Les statistiques photographiques du *Nouvel Observateur* ne font pas que ramener certaines images de Mai 68 au-devant de la scène, elles permettent également de montrer quelles images sont restées avec les Français depuis les événements et nous indiquent que l'image prédominante de Mai 68 est celle des affrontements de rue. Nous avons donc une domination de l'idée de violence autour de Mai 68 qui n'empêche cependant pas les lecteurs d'avoir des opinions plutôt positives des protestataires, lorsque 77% d'entre eux répondent qu'ils auraient plutôt été du côté des étudiants et des grévistes (image 2).

*Le Nouvel Observateur*, dans son dossier spécial, met également en avant certains éléments des événements qui sont parfois relégués et considérés moindres. Les lecteurs ont donc à l'esprit la grève à Boulogne Billancourt et dans ses statistiques, *Le Nouvel Observateur* utilise le mot « grévistes » ainsi que le mot étudiant, soulignant l'importance de la double dimension du mouvement.

Dans les photographies qui figurent dans ce numéro spécial, on trouve une photographie de Gilles Caron qui figure également dans le recueil de Gilles Caron, c'est l'image de cinq femmes qui participent à une manifestation de la CGT le 29 Mai 1968 (image 22). *Le Nouvel Observateur* tente en publiant cette photographie de montrer la participation des femmes bien que la tendance dans les publications photographiques soit de très peu les montrer. L'utilisation de cette image par le magazine cherche à souligner les changements dans les mœurs françaises, qui ont

été précipités par Mai 68. En effet, juste en-dessous de cette image, un tableau statistique nous montre que pour 80% des personnes interrogées, Mai 68 a amélioré la répartition des tâches hommes-femmes (image 2).

*Le Nouvel Observateur* en 2008 publie l'image de quatre jeunes en train de lancer des projectiles en direction de la police, qui n'apparaît pas dans le champ photographique. La légende qui l'accompagne lit : « Paris 6<sup>e</sup> : des affrontements de rue entre police et étudiants ». Ce cliché ajouté aux statistiques et aux images suggérées de Mai 68 nous donnent encore une fois une image relativement ambivalente de Mai 68. Cependant, de la même façon que les recueils photographiques de Kagan ainsi que Caron et *Mai 68*, on retrouve ici un esprit très pro-étudiant même si nous voyons que pour les personnes interrogées, l'image dominante est celle des affrontements largement au-dessus de toute autre.

*Paris Match*, lui, un magazine beaucoup plus adepte du spectaculaire et de la photographie plutôt que des statistiques présente une image différente du magazine précédent mais a également un rôle entièrement différent au niveau de la presse :

A dominant presence of the 1950s was *Paris-Match*, founded in 1949, whose sales reached 1.5 million per week in 1961. Politically conservative, its feature reports covered a wide variety of topics, with a particular preference for the lifestyle of French and International celebrities especially royal families. Its special attraction was its high quality photographic journalism, though this later rendered it vulnerable to the visual competition of television. (Forbes and Kelly 1995: 147)

*Paris Match*, magazine que l'on peut appeler « people » ou du moins sensationnaliste vend ses numéros à travers une image de scandales et en général l'exposition de la vie privée de célébrités. Sa couverture (Image 23), dans ce cas, n'évoque Mai 68 que par le titre suivant : « La nostalgie Mai 68 : 24 pages spéciales. Les photos qui ont marqué. Les témoins retrouvés ». Le cliché qui paraît en couverture n'est en rien lié à Mai 68. La tactique de vente adoptée par *Paris-Match* contraste nettement avec celle de *Reporters sans frontières* et du *Nouvel Observateur*. Là où *Reporters sans frontières* ou *Le Nouvel Observateur* se servent de Mai 68 en couverture pour tout de suite attirer l'attention sur ce sujet, l'un pour évoquer le photographe Gilles Caron, et l'autre pour évoquer le sujet même, *Paris-Match* utilise une autre histoire en couverture tout en laissant son dossier dédié à Mai 68 en arrière-plan. Ceci montre que pour le magazine *Paris Match* en 2008, les ventes ne se feront pas avec Mai 68 en thème principal, ce qui pourrait nous mener à évoquer les liens entre le pouvoir de droite et le magazine. La couverture de *Paris Match* est, en effet, ici consacrée à Jean-Louis Borloo, membre du gouvernement de François Fillon et sa femme Béatrice Schönberg. Le magazine fait donc le portrait d'un couple dont un des membres est en poste au gouvernement en se concentrant sur un aspect profondément superficiel. Par la suite, *Paris Match* a également publié plusieurs articles spéciaux sur Carla Bruni-Sarkozy, alors que ce type de couverture en France était habituellement rare.

Toutefois, on ne peut négliger le fait que ce numéro du 30 avril au 6 mai 2008 inclut donc 24 pages de photographies et courts articles dédiées aux événements. L'édition des clichés est très recherchée puisque la variété de

photographies est très importante. On y voit des scènes de lancer de pavés sur les CRS, de la violence des CRS vis-à-vis des étudiants, une photographie montrant une jeune femme évanouie au visage ensanglanté, ainsi qu'une photographie de Daniel Cohn-Bendit dans sa chambre en 1968 (cliché qui fut publié à l'origine dans le numéro 997 de l'année 68 avec un article qui lui était entièrement dédié). Je reviendrai sur cette série de clichés dans le chapitre VI consacré à Daniel Cohn-Bendit, en évoquant notamment la capacité de *Paris Match* à recycler les clichés de ses archives photographiques d'époque.

La variété des clichés dans *Paris Match* est intéressante et le choix de ce cliché de Daniel Cohn-Bendit est particulièrement paradoxal puisque contrairement à l'idée reçue de Dany le Rouge, le révolutionnaire, *Paris Match* choisit de nous le représenter comme un épitomé de calme dans la tempête que sont les autres clichés de Mai 68. En effet, le magazine nous montre le chaos. C'est la violence des événements, le sensationnel et le spectaculaire qui prennent le dessus alors que d'autres représentations que nous avons pu observer dans les recueils photographiques semblent plus équilibrées. Néanmoins, cette représentation des événements est similaire aux perceptions présentées dans les statistiques que nous retrouvons dans *Le Nouvel Observateur*, indiquant que les Français se souviennent particulièrement des images d'affrontements.

Parmi ces photographies qui représentent les affrontements, figurent deux photographies de Gilles Caron. L'une d'entre elles est celle du jeune homme qui fuit un CRS à la matraque levée (image 12) et l'autre, la rue désertée et dévastée sur laquelle flotte néanmoins un drapeau. Cette photographie conclut la série de

photographies de Mai 68 (image 14). Elle conclut également la série de Mai 68 dans l'anthologie des photographies de Gilles Caron que nous avons prise en considération dans la première partie. Gilles Caron est donc également présent dans la presse, non seulement dans les recueils photographiques et magazines spéciaux. Il est néanmoins important de noter que cette dernière photographie acquiert une dimension différente dans chaque lieu. En effet, dans *Paris Match*, elle est utilisée comme constat final de Mai 68, indiquant la dévastation et l'échec du mouvement, alors que dans l'anthologie de Caron, elle représente en quelque sorte, la dernière photographie prise des événements.

L'utilisation de sa photographie du jeune homme Thierry Verret (image 12) vient dans une autre partie du dossier spécial de *Paris Match*. Le dossier « nostalgie » de Mai 68 inclut également des entretiens avec Thierry Verret ainsi qu'avec la jeune femme au drapeau vietnamien (Caroline de Bendern image 1). Donc, au-delà de son utilisation de photographies, *Paris-Match* fait usage d'une stratégie bien particulière dans sa représentation de Mai 68 et fait un suivi des personnes qui apparaissent dans certaines photographies d'époque publiées dans *Paris-Match* et republiées par la suite. Cette stratégie de suivi permet au magazine de créer de nouvelles célébrités à partir d'images connues. Le magazine révèle des noms ainsi que les visages plus âgés de ces protagonistes ce qui sert à montrer au lecteur que Mai 68 fait partie du passé de ces personnes qui sont depuis, redevenues 'ordinaires'.

On dirait donc que *Paris-Match* cherche à dépolitiser et romancer Mai 68 par la façon dont elle représente quelques-uns de ses personnages clés. Prenons

l'exemple de Caroline de Bendern : on apprend ici qu'elle était mannequin à l'époque, et non étudiante et que d'après ses propres mots, n'était pas très impliquée dans le mouvement politique. On pourrait en déduire que puisque ces personnes qui paraissent actives en Mai 68, étaient en fait présentes plus par hasard que par conviction politique, ceci pourrait être une généralité et que la plupart des soixante-huitards étaient comme Thierry Verret et Caroline de Bendern. Le spectaculaire des photographies dans lesquelles ils paraissent reflète également un angle de superficialité des événements.

Il convient de souligner ici que chaque magazine que j'ai analysé utilise, comme on a pu le voir, des méthodes différentes. Certains préfèrent plus de photographies que de commentaires ou d'articles, alors que d'autres font le contraire. Néanmoins, malgré les visions parfois diamétralement opposées de Mai 68, tous ces magazines pris ensembles créent et transmettent une mémoire qui transmet aux lecteurs une vision potentiellement complexe mais également plus complète de Mai 68 que chaque vision prise séparément. Cependant, prise séparément, chaque publication maintient également les attentes de ses lecteurs.

### **III] Conclusions**

Comme nous avons pu le voir dans ce chapitre, l'année 2008 a été une année prolifique en ce qui concerne Mai 68 et son impact continu sur la société

française. Dans les livres et dans la presse, une accumulation de matériel est vastement accessible et, de plus, imposée au public par cette quantité d'objets liés aux événements. Il existe donc nombre de photographies publiées et republiées à travers les décennies et qui atteignent leur apogée en 2008. A quelles conclusions doit-on donc arriver en ce qui concerne l'image globale de Mai 68 ?

Comme je l'ai dit précédemment dans ce chapitre, l'image de Mai 68 n'est pas nette et uniforme mais au contraire hétérogène. Cette hétérogénéité ressort des différentes sources et de la variété d'archives consultées et des histoires différentes que chaque source cherche à communiquer à ses lecteurs. Néanmoins, ce qui ressort de manière tout à fait homogène est le rôle central de la photographie dans l'organisation de la mémoire collective, dans toutes les publications mais surtout dans le contexte des statistiques du *Nouvel Observateur*.

Malgré cette hétérogénéité dans les photographies de Mai 68, un aspect demeure présent et dominant dans toutes les versions de la mémoire de Mai 68 : la violence. Qu'elle soit unilatérale ou bilatérale, causée par les manifestants ou par la police, cette violence et par association le spectaculaire des photographies est un aspect dominant de Mai 68. L'influence des médias et la fluctuation des interprétations de Mai 68 à travers les photographies sont particulièrement frappantes en 2008 et une des raisons et non des moindres est qu'en termes de publications de recueils, Mai 68 est un argument de vente puissant.

On pourrait également argumenter que dans un contexte politique dans lequel le parti au pouvoir cherche à éliminer Mai 68 de la mémoire collective, Mai

68 se transforme finalement en ce que Rothberg appelle « screen memory » (2006 : 12). Dans le contexte de ce qu'il appelle « screen memory », l'aspect de la mémoire collective qu'il explore est la fascination américaine pour la Shoah, mémoire culturelle/ collective qui efface d'autres mémoires qui sont traumatisantes, parmi ces dernières le génocide des Indiens d'Amérique ainsi que la guerre du Vietnam.

Dans le cas de Mai 68, cette (ces) mémoire(s) collective(s) cachera(en)t vraisemblablement d'autres mémoires qui sont bien plus traumatisantes que Mai 68 comme la guerre d'Algérie par exemple. Il est vrai que la mémoire de la guerre d'Algérie est lentement en train de prendre sa place légitime dans la mémoire culturelle française mais en dépit de ce fait, elle a été occultée pendant des décennies par les mémoires écrans des deux guerres mondiales ainsi que Mai 68. Il n'est donc guère surprenant que les photographies de Mai 68 ne cessent de fasciner que ce soit dans les médias ou par la curiosité même du public, car même si Mai 68 peut sembler une mémoire traumatisante, elle ne l'est que peu comparée à celle des guerres et de la décolonisation. Cela peut également expliquer le nombre de perceptions différentes autour des événements et le débat qui reste au centre de la société française quant aux conséquences de Mai 68 sur la société. Les mémoires de Mai 68 varient, parfois sans vraiment se recouper, ce qui indique également une forme de compétition entre les différentes mémoires collectives. Ces deux remarques tendraient à suggérer que les concepts de mémoire écran ainsi que mémoire compétitive mis en avant par Rothberg sont beaucoup plus applicables à la mémoire française qu'une mémoire multidirectionnelle. En effet, on tente de remplacer des mémoires gênantes par d'autres et on tente de trouver une

mémoire dominante, une histoire officielle pour chaque instance. Stora confirme ceci en montrant le rôle de la mémoire de Mai 68 et en soulignant que, lorsqu'il s'agit de l'Algérie : « Tout un ensemble subtil de mensonge et de refoulements organisent la 'mémoire algérienne' » (1998 : 8). Alors que, dans le concept de multidirectionnalité de la mémoire qu'évoque Rothberg, toute mémoire pourrait être collaborative et en négociation quasi permanente.

Comme je l'ai déjà exploré dans le chapitre I, cette apparition de certains événements dans la mémoire collective soit parce qu'ils n'étaient tout simplement pas inclus dans cette mémoire, ou même après une longue absence va dans le sens de ce qu'Andreas Huyssen suggère dans *Twilight Memories : Marking Time in a Culture of Amnesia*. Pour lui, la résurgence de la mémoire collective date d'à peu près 1980 puisqu'il parle d'un « memory boom of the past decade and a half » (1995 : 8). Cette tendance de la mémoire se reflète-t-elle donc dans l'attention prêtée aux événements comme Mai 68 pendant les différents anniversaires, surtout si nous continuons à penser à Mai 68 comme « screen memory » (Rothberg 2009 : 12) ?

En vue de ces affirmations, comment doit-on percevoir 2008 parmi les anniversaires de Mai 68 ? La tendance de 2008 est-elle une continuation des tendances exprimées pendant chacun des anniversaires précédents ou est-elle un renouveau d'intérêt causé par une hostilité déclarée par le parti au pouvoir ? Il convient maintenant de remonter dans le temps et de nous intéresser aux trois

anniversaires précédents afin d'analyser la continuité de la publication de photographies dans la presse, si elle existe. Nous resterons donc avec les mêmes publications de presse afin de préserver une certaine linéarité dans l'analyse et tenterons d'éclaircir l'évolution si elle existe de Mai 68 dans la mémoire culturelle française en 1998, 1988 et enfin 1978. Dans ce contexte, je montrerai qu'il est également important de prendre en considération le contexte politique et social de chaque époque.

### Chapitre III: 1978, 1988, 1998 : l'évolution anniversaire de la dépolitisation de Mai

#### 68

Dans le chapitre II, j'ai montré que l'année 2008 a été une année très prolifique en termes de publications liées à Mai 68. Cette multiplication de publications s'explique en partie par les propos tenus par certains hommes politiques en relation aux événements de Mai 68. Nicolas Sarkozy entre autres avait déclaré, dans un discours de campagne présidentielle, que la France devait tirer les leçons de Mai 68 : « 'Mai 1968 nous avait imposé le relativisme intellectuel et moral', a déclaré Nicolas Sarkozy pour qui il faut désormais 'tourner la page' et 'liquider' cet 'héritage' » (Philippe Ridet, *Le Monde* 02/05/2007 p.9).

Cet effort conscient d'enterrer Mai 68 et la mémoire culturelle qui y est attachée a, dans les faits, servi à remettre Mai 68 sur le devant de la scène et en particulier à la fin 2007 et au début de l'année 2008. Comme on a également pu le constater et comme l'indique Kristin Ross, certains des acteurs de Mai 68 veulent maintenant se réapproprier le mouvement et sa mémoire :

In recent years a number of alternative political narratives of the past thirty years have appeared, written by people active during the '68 years and compelled, now, to recover a past –their own and others' –a past they view to have been distorted, even hijacked during the Giscard and Mitterrand years. (2002: 18)

Comme l'exprime ici Kristin Ross, le début du vingt-et-unième siècle a vu le réveil de l'intérêt porté à Mai 68 entre autres par ses participants. 2008 est l'occasion rêvée pour certains de ces acteurs de mettre sur papier leurs souvenirs, leurs opinions, et par le fait, leurs perceptions des événements et plus particulièrement en réponse à des propos tels que ceux de Nicolas Sarkozy.

On a pu observer que certains des principaux acteurs et défenseurs de Mai 68 comme Daniel Cohn-Bendit, Daniel Bensaïd et Alain Krivine, se sont manifestés en ce sens bien que Cohn-Bendit ait fini par contribuer à une forme déjà répandue de dépolitisation du mouvement alors qu'au contraire, Bensaïd et Krivine cherchent à montrer que l'angle politique de Mai 68 existait et existe encore maintenant.

Statistiquement, lors des anniversaires qui précèdent 2008, les publications sont beaucoup moins nombreuses. Comme je le mentionne dans le chapitre précédent, le catalogue de la BNF recense 5 publications de livres pour 1978, 31 pour 1988 et enfin 54 pour 1998. Il ne faut néanmoins pas sous-estimer ces anniversaires. Selon Andreas Huyssen:

The temporal status of any act of memory is always the present and not, as some naïve epistemology might have it, the past itself, even though all memory in some ineradicable sense is dependent on some past event, or experience (1995 : 3)

Ici, l'argument de Huyssen montre que, pour un événement, quel qu'il soit, l'événement lui-même ne représente qu'une partie de l'origine de la mémoire et que, par le fait, les anniversaires et les commémorations en construisent la mémoire.

Mai 68 est un événement mais chaque anniversaire est également un événement à part entière dans la construction de la mémoire de l'événement d'origine. Dans la théorie d'Huyssen, il existe également une période pendant laquelle la perception de la mémoire a évolué en même temps que les perceptions que la société a du temps lui-même :

At stake in the surprising memory boom of the past decade and a half is indeed a reorganization of the structure of temporality within which we live our lives in the most technologically advanced societies of the West. (1995 : 8)

Comme je le souligne dans le chapitre I, Huyssen écrit ici en 1995 et se réfère à une explosion de la mémoire qui aurait commencé vers 1980. Le premier constat logique que l'on peut faire est que les publications autour de Mai 68 augmentent sensiblement tous les 10 ans ce qui, en soi, montre un intérêt grandissant ou renouvelé, mais il est également vrai que le passage de 5 livres en 1978 à 31 en 1988 montre une augmentation de 6 fois le nombre de publications en l'espace de 10 ans. Cette augmentation va dans le sens de la théorie du boom de la mémoire qu'évoque Huyssen.

A travers l'analyse du matériel visuel on a pu observer que l'image qui ressort de 2008 est une image hétérogène et changeante. Il s'agit maintenant d'analyser si ceci est également le cas pour les trois anniversaires précédents, c'est-à-dire 1978, 1988 et 1998. Comment Mai 68 est-il représenté à travers les images publiées et circulées au moment des trois anniversaires ? Nous pourrions voir quelles photographies sont reproduites et ce que cela peut nous dire à propos de la perception de Mai 68 dans la mémoire culturelle et des mythes créés autour de Mai. Nous allons revenir sur ces derniers dans les chapitres suivants.

Afin de mettre chaque anniversaire en contexte, j'analyserai la réaction de la presse, à travers les photographies publiées, dans le but de recenser la perception générale qui est transmise par la presse aux lecteurs et quel impact ceci a sur la mémoire culturelle de Mai 68. Dans cette analyse je m'intéresserai bien

entendu en particulier à l'aspect photographique des publications mais également aux commentaires généraux de la presse. Ceci me permettra d'identifier l'évolution de la représentation de Mai 68 comme événement marquant. Je vais également explorer la dimension de la perception globale et imposée qui ressort des événements et que Ross appelle « the official story » (2002 : 5). En effet, pour Ross :

The official story that has been encoded, celebrated publicly in any number of mass media spectacles of commemoration, and handed down to us today, is one of family or generational drama, stripped of any violence, asperity, or overt political dimensions –a benign transformation of customs and lifestyles that necessarily accompanied France's modernization from an authoritarian bourgeois state to a new, liberal, modern financier bourgeoisie. (2002, 5-6).

Ross met ainsi en avant plusieurs dimensions importantes de l'analyse que je vais entreprendre ici, notamment la dimension spectaculaire des événements eux-mêmes mais aussi de leur commémoration. Dans *La Société du spectacle*, Guy Debord cite Feuerbach qui parle de l'évolution de la société en ces termes : « Et sans doute notre temps...préfère l'image à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que l'*illusion*, mais ce qui est profane, c'est la *vérité*. » (1992 : 13). La notion de l'illusion fait partie de celle du spectacle, et dans mon analyse de la représentation de Mai 68, on retrouve ces deux notions. De plus, il n'y a pas qu'une illusion ni un seul mythe mais un nombre important de ces derniers.

L'éloignement par rapport à l'événement lui-même provoque une forme de dépolitisation, qui passe par la dimension spectaculaire des événements et aboutit notamment à l'oblitération progressive et presque totale du rôle des ouvriers dans le mouvement. Cette dépolitisation est notable dans la grande majorité des

publications de chaque époque, mais plus particulièrement dans *Paris Match* qui est ma publication de choix. Là où d'autres magazines comme *Le Nouvel Observateur* ou *L'Express* ont tendance à utiliser quelques photographies seulement simplement afin d'illustrer le propos, *Paris Match* privilégie au contraire la photographie comme partie intégrante de ses reportages. Une étude de ce magazine mettra également en valeur la commercialisation qui est faite de tous les sujets qu'il aborde ainsi que dans la relation entre textes et photographies. Selon Susan Sontag :

A new sense of the notion of information has been constructed around the photographic image. The photograph is a thin slice of space as well as time. In a world ruled by photographic images, all borders ('framing') seem arbitrary [...] Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles, and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic (1979 : 22-23)

Il est vrai que certaines photographies fonctionnent également comme métonymies de certains événements. C'est le cas de la photographie de Gilles Caron qui vient à représenter Mai 68 dans sa totalité en dépit du fait qu'elle ne représente qu'un seul moment de Mai 68. Cependant, comme nous l'indique ici Sontag, non seulement les images sont encadrées mais elles sont aussi une série d'anecdotes qui peuvent être prises séparément ou rassemblées pour souligner certains aspects des événements. *Paris Match* indique par ailleurs, que

[d]ans ce numéro (1510), comme dans celui qui suivra (1511), nous n'avons pas voulu raconter Mai 68, logiquement ni chronologiquement. Nous avons cherché, dix ans après, à ramener en surface l'essentiel de ces journées, c'est-à-dire ce qui reste lorsqu'on a tout oublié de ces péripéties qui durèrent du 2 au 30. No 1510, 78)

*Paris Match* suit donc le mode de fonctionnement exposé par Sontag, l'histoire devient une série de *faits divers* assemblés ici par le magazine pour construire une

histoire particulière de Mai 68 avec des commentaires supposément sans logique ni chronologie. Ceci démontre que *Paris Match* nous offre son interprétation des événements. La manière supposément désordonnée d'arranger les photographies est également frappante puisqu'elle reflète le « Grand bazar » que décrit Daniel Cohn-Bendit dès 1979. Ceci est bien sûr l'un des mythes qui entourent Mai 68.

Malgré le désordre photographique justifié par *Paris Match*, le lecteur se rend rapidement compte que les clichés sont ordonnés, mais par thèmes : la police, la violence, l'amour, la solidarité... Ils ne sont pas dans un ordre historique chronologique, mais le reportage est organisé de façon à faire circuler certaines photographies nous transmettant des messages spécifiques sur la perception des événements.

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre I, la photographie joue un rôle crucial dans la construction et la transmission de la mémoire des événements mais également en tant que vecteur de mythes. Le magazine *Paris Match* est une publication particulièrement pertinente dans ce contexte puisqu'elle aide à construire puis à transmettre le mythe à travers l'utilisation de ses photographies et des légendes qui les accompagnent. C'est en combinant le choix des photographies au choix du texte, que le magazine crée une narration.

Je m'intéresserai donc à cette narration à travers l'évolution chronologique de la représentation de Mai 68, à partir de 1978 et jusqu'à 1998 tout en mettant en avant le contexte des publications qui l'entourent.

## I] 1978

Dans le contexte anniversaire de 1968, il n'est en rien étonnant que *L'Humanité*, journal officiellement rattaché au Parti Communiste publie un entretien avec Georges Séguy en 1978. De plus, contrairement à *Paris Match* qui représente Daniel Cohn-Bendit comme le leader du mouvement de Mai 68, *L'Humanité* dit de Séguy : « Comme secrétaire général de la CGT, Georges Séguy a joué l'un des tout premiers rôles » (18/05/1978 : 2). Pour le journal, il faut créer un héros de gauche, un héros ouvrier et surtout des héros politisés. Mais, contrairement à *L'Humanité* qui admet l'existence d'un Mai 68 et d'un mouvement politique, *Le Figaro* parle des « Acquis et limites d'une révolution verbale », ce qui n'est pas étonnant de la part du journal qui, dès 1968, était contre le mouvement. *Libération* est également et de manière assez surprenante, vu son affiliation de gauche, et du moins en 1978 dans la même logique que *Le Figaro*. Un des articles de *Libération* qui traite de Mai 68 s'intitule en effet 'Ras l'Mai' et explore la supposée lassitude de la population face à un rappel de mémoire constant de Mai 68.

Pour *Paris Match*, cependant, Mai 68 vaut la peine d'être le centre d'intérêt. « Dix ans après, des photos pour l'histoire » : ainsi s'intitulent les deux articles spéciaux dans deux numéros consécutifs de *Paris Match*. Le titre de ces deux articles est en soi un sujet contentieux puisque dès son titre cette focalisation de *Paris Match* montre qu'il existe une tension entre l'histoire et le mythe. *Paris Match* cherche à créer une histoire visuelle et de fait, cette histoire visuelle est un assemblage d'images qui crée des mythes autour de Mai 68. C'est par un processus de guidage linguistique que *Paris Match* donne au lecteur sa vision de Mai 68. Le

sujet du reportage est donc encadré et, qui plus est, recréé par la légende et les commentaires associés aux photographies au moment de chaque anniversaire, l'image de Mai 68 est quelque peu altérée et dépolitisée puisqu'elle est construite autour de mythes.

*Paris Match* commémore les événements de Mai 68, mais, au-delà de l'aspect commémoratif, le magazine utilise Mai 68 comme outil commercial. Les clichés choisis par *Paris Match* sont quelquefois des clichés publiés à l'époque, et parfois des clichés inédits, dans le magazine du moins, puisqu'il s'agit parfois également de clichés repris d'autres magazines. La circulation des images de Mai 68 est donc active d'une part, entre les différents magazines et d'autre part, au sein du même magazine. L'archive d'images de Mai 68 a donc de multiples facettes.

Les photographies qui sont publiées, bien qu'elles soient variées, ont néanmoins des points communs : elles sont chacune symbolique d'un aspect particulier du mouvement ou d'un mythe autour des événements de Mai 68. Les photographies font donc partie d'une interprétation des événements. Elles ont le pouvoir de nous diriger vers différentes perceptions de Mai 68, encore une fois à travers le choix de l'éditeur, et ensuite à travers le texte qui les accompagne. Dans le premier des deux numéros, la première photographie qui apparaît montre un CRS qui escalade une barricade (Image 24). C'est ainsi qu'en une image, *Paris Match*

évoque deux aspects importants du mouvement de Mai 68 : la police et la barricade<sup>11</sup>.

La police et la barricade sont des symboles de révolution moderne. Il n'y a pas de légende qui accompagne cette photographie en particulier mais un commentaire de la situation en Mai 68 par les journalistes de *Paris Match*. Dans ce résumé des événements, on évoque les raisons du début de 68 ainsi :

[...] la France devint folle. Tout commença par un bouton de fièvre à l'université de Nanterre où le 15 mars, des étudiants envahissent un bâtiment réservé aux filles pour protester contre la séparation des deux sexes [...] (*Paris Match* no 1510 : 79)

Roland Barthes dont je mentionne le concept d'ancrage précédemment dans le chapitre I, évoque l'idéologie qui est incluse dans les textes associés aux clichés.

Pour Barthes, « La fonction dénominative correspond bien à un *ancrage* de tous les sens possibles (dénotés de l'objet, par le recours à une nomenclature » (1993 : 1421) : l'ancrage est donc une forme de direction de perception de l'image. Pour lui, ce qui est indéniable dans l'ancrage d'une image est l'idéologie qui se cache derrière les textes :

[...] l'ancrage peut être idéologique, et c'est même, sans doute, sa fonction principale ; le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres ; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance. (1993 : 1422)

---

<sup>11</sup> Ces deux aspects de Mai 68 sont récurrents dans tous types de révolte, en France, et c'est pourquoi je consacrerai une partie de mon chapitre IV à la barricade dans le contexte de l'utilisation de l'espace urbain pendant Mai 68. Quant à la police, je reviendrai en détails sur son rôle et son symbolisme dans le chapitre V dans lequel j'évoquerai une hégémonie masculine face au rôle des femmes en Mai 68.

Clive Scott, lui, parle de « framing », une forme d'encadrement métaphorique créé par les légendes qui accompagnent les photographies :

The voice of the caption is the voice of the newspaper, not of the news ; it transforms a 'real' event into a newspaper event, anticipates, provides a pattern for, our voice, is the voice of news-digestion. The process of reporting, editing, composing a newspaper, takes us progressively further from the news source. (1999 : 106)

Le phénomène décrit par Scott est d'autant plus applicable ici, justement du fait du temps écoulé entre l'événement et ses anniversaires ; on s'éloigne donc progressivement dans le temps de l'événement en question.

De plus, si l'on reprend la métaphore du bouton de fièvre dans le résumé de *Paris Match*, et en y appliquant les concepts de Barthes et de Scott, on peut clairement y déceler la direction que le magazine cherche à imposer au lecteur. A travers cette métaphore, les événements sont rendus superficiels en les comparant à une poussée de boutons, toujours associée à l'adolescence et à la puberté.

Certes, une des raisons expliquant les manifestations et les actions étudiantes était liée à une forme de libération sexuelle qui était réprimée par un gouvernement conservateur. Cependant, en choisissant cet aspect des événements au-dessus de tout autre, *Paris Match* alimente le mythe d'un mouvement culturel et sociétal, dénué de toute politique. Il est néanmoins crucial d'indiquer que *Paris Match*, bien qu'il cherche à mettre en avant la dimension de jeunesse et d'immatunité des jeunes, n'en montre presque aucun.

En effet, la présence des jeunes est implicite puisque la police est là et on comprend que c'est pour les contrer. L'image 25 montre des policiers de dos et l'on voit un jeune qui leur parle. La légende suivante accompagne cette image : « Le

jour, ce sont des tentatives de dialogue. Place Saint Michel, à l'instant de la trêve, quelques étudiants viennent discuter avec les C.r.s » (1510 : 82). Le visage de ce jeune est très innocent et il a une coupe de cheveux relativement courte et semble en conversation sérieuse avec le policier à qui il s'adresse. Mis à part un seul autre visage, c'est une foule sans visage que l'on voit dans l'image.

Les jeunes ne semblent pas dangereux mais innocents, rentrant dans l'imaginaire du grand spectacle et de l'erreur de jeunesse. Ceci est confirmé par les images suivantes qui mettent en scène des jeunes : la seule véritable présence de ces jeunes est ressentie à travers les clichés de trois jeunes couples qui, eux, vont dans le sens de la grande fête au nom de la libération sexuelle puisque ces couples s'embrassent et s'enlacent (images 26 et 27).

*Paris Match* n'avait pas attendu le premier anniversaire de Mai 68 pour commencer à aller dans le sens de l'événement comme une erreur de jeunesse. Le jeune qui personnifie cette erreur de jeunesse est Daniel Cohn-Bendit. En effet, dès juin 1968 *Paris Match* consacre un feuillet à Daniel Cohn-Bendit, en le représentant dans un environnement familial ainsi que dans son logement d'étudiant, ce qui contribue à donner de lui une image de jeune bourgeois et non de jeune révolutionnaire. Ceci à son tour rentre dans le moule de la révolte adolescente. J'analyserai par ailleurs ce feuillet et ses images dans le chapitre VI afin de démontrer l'effort fait *Paris Match* pour dénuer Daniel Cohn-Bendit de toute activité politique, le montrant ainsi aux lecteurs comme un jeune qui a pris part dans des événements comme un caprice d'adolescent duquel il s'est ensuite racheté.

La légende qui fait de Mai 68 un événement commencé comme un ‘bouton de fièvre’ montre que le magazine ne prend pas les jeunes au sérieux. Et puisque la première photographie du numéro 1510 représente un CRS, je vais considérer le traitement de l’image de la police qui est par ailleurs, un des points récurrents dans la commémoration de Mai 68. *Paris Match* met en avant à travers ces deux numéros de 1978, une certaine image de solidarité entre les jeunes ainsi qu’une impression de violence, visible dans les images, mais par le fait une violence qui n’est pas grave.

### **Les images de la violence et de ses conséquences**

Pour *Paris Match*, un des symboles du mouvement est la présence des CRS. Ils apparaissent dans 7 des 15 clichés qui paraissent dans le numéro 1510 et dans 3 des 10 clichés du numéro 1511. Le CRS apparaît donc dans presque la moitié des clichés choisis par *Paris Match*, qui transmet à travers les images une impression de violence mais sans la rendre forcément policière. Ceci semble paradoxal dans la mesure où la présence policière est prédominante dans les photographies. La violence pourrait être au mieux une responsabilité partagée. Le magazine ne montre qu’un seul cliché impliquant directement les CRS dans un acte de violence, en train de matraquer un jeune homme au sol (image 28).

Néanmoins, dans les autres photographies, la présence des CRS est souvent une présence sombre, d’arrière-plan, ce que l’on pourrait appeler une force « encadrante ». Il existe par ailleurs plusieurs types de violences représentés: dans le numéro 1510, on voit surtout de la violence urbaine et des dégâts matériels post-

barricades, par exemple une photographie aérienne de la rue Gay Lussac

(image 29). Le texte qui figure en-dessous de cette image nous indique que :

« ...Pour cette génération, l'automobile est devenue le symbole du mieux-être et de l'évasion. C'est donc ce symbole que vont frapper en majorité les jeunes gens de Mai 68, ces enfants de l'abondance lassés soudain d'une vie trop facile, qu'ils trouvent vide de sens et peu romantique» (1510 : 80)

Les jeunes sont donc ouvertement mis en cause dans ces dégâts mais toujours sous couvert d'une forme de lassitude et d'irresponsabilité. A la page suivante, on voit deux clichés qui, en quelque sorte, montrent le pendant et l'après d'une nuit d'affrontements : dans le premier, des CRS observant les flammes en train de brûler les voitures et dans le second, pendant la journée, des voitures renversées et brûlées et des personnes, en grande majorité des CRS, observant ces dégâts. Les étudiants sont encore une fois notables par leur absence.

Le numéro 1511, lui, se focalise sur la violence physique dans les 3 premières pages (72, 73 et 74). Le sous-titre de cette partie est intitulé « 24h sur 24 de violence et de dévouement ». *Paris-Match* cherche également à montrer que malgré cette violence, la solidarité est omniprésente et que les infirmiers se relayent et aident les blessés et ce même au pire des violences (cf. le jeune homme matraqué image 28). Le drame des images va crescendo, commençant par un groupe de jeunes loin des CRS séparés par un feu. On voit ensuite un jeune homme en train d'être matraqué puis on voit un homme en train d'être transporté sur une civière et enfin, on voit un infirmier qui porte une jeune femme évanouie. Le choix de ces quatre clichés va de pair avec le choix des mots qui les accompagnent,

démontrant ainsi le pouvoir idéologique transmis par le mélange des deux. *Paris Match* joue à créer des mythes de solidarité face à la violence.

Pour chaque cliché on peut trouver des connotations contradictoires. On peut, en effet, parler de solidarité en voyant un infirmier portant une jeune femme évanouie (image 30) mais cette image symbolise les conséquences de la violence. Les médecins et infirmiers que l'on voit ici sont représentés comme des héros qui « devaient parfois, sans civière, aller chercher les victimes au plus fort des mêlées » (1511 : 73). Pour le lecteur, les images montrent la violence mais avec le texte, elles deviennent des preuves de la solidarité des gens et de la résolution du conflit. Le résumé qui apparaît sous la photographie de l'infirmier portant la jeune femme (image 30) indique que :

...il faut rendre hommage autant aux forces de police qu'aux manifestants qui, tous, surent, malgré les moments d'extrême violence, ne jamais perdre le contrôle de leurs actes et de leurs troupes. (1511 : 73)

De nouveau en plaçant ce commentaire en dessous d'une photographie dramatique, *Paris Match* crée une forme de contraste entre les textes et la photographie, donnant une version des faits radicalement différente dans ses photographies que dans son résumé. Ceci contribue non seulement à la propagation de mythes autour de Mai 68 mais également à créer une image floue dont j'ai déjà parlé dans le chapitre I.

Un autre exemple de cette divergence entre les textes et les clichés est justement la série d'images de violence avec lesquelles *Paris Match* cherche à émouvoir ses lecteurs en leur montrant que la violence était indiscriminée et que

même les jeunes femmes n’y échappaient pas. Bien que le texte indique que la police n’avait pas perdu le contrôle, cette image semble contredire ceci entièrement. L’ordre des photographies est très bien réfléchi pour créer cet effet de violence policière qui augmente. On comprend donc l’impact négatif de cette violence sur ceux qui l’ont vécue mais on peut également s’apercevoir que, selon l’interprétation de *Paris Match*, elle a pour second effet la création d’une solidarité entre les personnes présentes. On voit ici la création d’une sorte de héros infirmier à travers la violence. Cette image est peu répandue dans les représentations de Mai 68 que ce soit avant ou après 1978. La narration associée aux quatre photographies cherche à les mettre en contexte :

A Paris, ce n’est qu’après une vingtaine de nuits d’émeute que la « révolution » de 68 a fait sa première victime : Philippe Mathéron, 26 ans, tué de 2 coups de couteau au thorax et à l’abdomen, durant un affrontement entre policiers et étudiants au quartier Latin. (no 1511 : 73)

*Paris Match* utilise donc des photographies qui démontrent la présence de violence des deux côtés, que ce soit des étudiants ou des forces de l’ordre et cherche en même temps à faire de ces photographies une illustration de la bonne conduite des deux partis, telle qu’il la voit (la seconde partie de la citation se trouve à la page précédente). On se retrouve donc confronté à une version réduite des événements dans laquelle la violence est évitée des deux côtés bien qu’elle soit visuellement présente.

Les images nous montrent l’existence de violence policière intense, le matraquage du jeune, mais en dépit des images, le magazine nous indique que personne n’a perdu son calme ni le contrôle de ses troupes. Le texte contredit donc

les images et contribue à créer un mythe de relative non-violence autour de Mai 68. Il ancre également les événements dans la mémoire culturelle par une réinterprétation qui passe par le choix des thèmes et des photographies. Cette présence de violence niée par les textes contribue donc à donner une dimension triviale au mouvement qui devient un spectacle dramatique sans conséquences. A travers cette perception, les mythes qui sont transmis continuent d'ancrer ce mouvement dans la mémoire culturelle française de manière partielle et partielle, évitant le sujet épineux de la responsabilité de la police dans la violence et indiquant des chiffres de blessés dans lesquels ne figurent que les forces de l'ordre (« 1138 agents de police, 338 C.r.s., et 436 gendarmes blessés » 1510 : 86).

Le phénomène de mythes ne se cantonne pas seulement à la violence, il est également transmis dans d'autres contextes, notamment dans celui du leader étudiant et du mouvement ouvrier.

### **La création du leader étudiant**

*Paris Match* se focalise sur Daniel Cohn-Bendit comme leader étudiant, ne publiant qu'une photographie de lui, mais une photographie de renom : celle de Gilles Caron qui le montre face à un CRS (image 3). Cette photographie est devenue célèbre et sa publication dans *Paris Match* contribue d'une part à la propagation de l'image de Daniel Cohn-Bendit en tant que leader étudiant principal mais également à la célébrité grandissante de l'image elle-même. Cependant, cette image sera d'une certaine façon probablement plus célébrée que Gilles Caron. Dans le numéro

spécial de *Reporters sans Frontières* publié en 2006 Robert Pledge et Dominique

Deschavanne expliquent que, 2 ans après sa mort :

[e]n 1972, le prix international 'Objectif d'Or' de la revue allemande *Bild der Zeit* est attribué à l'une de ses images du Biafra. [Mais que s]on travail va tomber par la suite dans un relatif oubli[...] Il faudra attendre 1990 pour qu'une retrospective 'Hommage à Gilles Caron' lui soit consacrée par Charles Henri Favrod au musée de l'Élysée à Lausanne... » (*Reporters sans Frontières : Gilles Caron pour la Liberté de la Presse* Avril 2006 : 21).

Cependant, la renommée de la photographie de Daniel Cohn-Bendit contribue à préserver et même maintenir la mémoire de son œuvre en vie, même si c'est à travers Cohn-Bendit lui-même.

En outre, la légende qui accompagne cette photographie nous indique que « son nom sera scandé sur les barricades » (no 1510, 83) : il a donc un statut de héros parmi les autres manifestants. Aucune des photographies focalisées sur le mouvement étudiant ne montre vraiment de leader, on voit des étudiants anonymes dans la rue et le seul leader étudiant présent dans les clichés est Daniel Cohn-Bendit. Il est comme une vedette étudiante de l'époque et selon *Paris Match*, le jour de son passage en conseil de discipline est « Le grand jour de Daniel Cohn-Bendit. Le matin du 10 mai, devant la Sorbonne, il défie un C.r.s. » (1510 : 83). Par l'intérêt qui lui est porté, il passe dans la mémoire culturelle pour le seul leader étudiant qui mène les foules.

Néanmoins, on doit noter que la photographie de Caron est clé dans la création du personnage de leader puisqu'elle demeure une photographie publiée de manière régulière en relation non seulement à Mai 68 mais à Daniel Cohn-Bendit qui en parle lui-même dans son livre *Forget 68* : « Nous arrivons à six devant la

Sorbonne où a lieu la prise de la photo que l'on connaît –et qui est en couverture de ce livre » (2008 : 17) et d'ajouter « Cette photo, pour moi, reste quelque chose qui me marque, qui me décrit, qui me définit profondément » (2008 : 19). Cette photographie est publiée dans des livres, dans des magazines et dans des journaux et elle est toujours présente dans la mémoire culturelle comme nous l'avons vu dans le chapitre II.

### **L'ouvrier**

Alors que *Le Figaro*, qui résume la mémoire de Mai 68 en 5 pages intitulées « Mai 68 : 30 jours qui agitèrent la France », s'occupe principalement du mouvement étudiant et de la réponse de de Gaulle et de son gouvernement, *Paris Match* fait ce que d'autres journaux et magazines ne font pas, c'est-à-dire dédier 3 photographies au mouvement ouvrier de Mai 68. Ces photographies sont accompagnées d'un texte dont la première phrase nous indique que « C'est alors que, dans la tourmente, apparaît un parfum bon enfant de Front populaire. » (No 1511, 75). Ceci se réfère au fait que c'est grâce au Front Populaire (1936-1938) que les Français bénéficient pour la première fois de deux semaines vacances annuelles, néanmoins, la connotation du Front populaire relatif à sa durée est la dimension éphémère du moment. Le mouvement ouvrier est en quelque sorte victime d'une satire que *Paris Match* fait de l'époque du Front populaire puisqu'il est représenté comme une utopie.

La grève ouvrière est représentée comme un mouvement qui semble manquer de sérieux, on nous représente, en effet, un groupe de grévistes qui

s'amuse. L'accent est mis non pas sur les interventions et actions politiques des ouvriers mais sur le fait qu'ils ne travaillent pas : « Dans Boulogne-Billancourt occupé, les ouvriers ont organisé un championnat de ping-pong, de manille et d'échecs » (1511 : 74). La grève des ouvriers d'après la sélection d'images du magazine se résume donc à une partie de ping pong à Billancourt (image 31) et à une prise de parole de Jean Ferrat sous forme de « ses chansons les plus populaires et des hymnes à la révolution » (No 1511, 75 : image 32). La révolution est donc représentée par des hymnes, pas par des actions. La dernière photographie nous montre un combat de catch entre grévistes à l'aéroport d'Orly renforçant donc la trivialité du tout.

L'image que *Paris Match* offre de la grève est une action « bon enfant » ancrée dans l'idéalisme passé du Front populaire. On ne communique en aucun cas les demandes politiques des grévistes, *Paris Match* les supprime de ces trois images ainsi que du texte qui les accompagne. On nous dit que : « Pour les anciens, cela évoque les journées heureuses de 1936, quand on faisait 'la grève sur le tas', la bouteille de gros rouge à portée de la main » (1511 : 75). *Paris Match* dépolitise le mouvement ouvrier qui mena à une des grèves les plus importantes dans le pays en l'associant à certains aspects superficiels du Front Populaire. L'ancrage idéologique évoqué par Roland Barthes est donc largement en jeu ici.

Dans le contexte de la grève, le magazine se focalise également sur l'une des images que l'on pouvait trouver en 1968, celle d'une pile de cagettes et d'ordures qui recouvre une rue (image 33). Ce désordre est causé par la grève des éboueurs et d'après la légende de la photographie, « Il faudra près de trois semaines pour

tout dégager » (No 1510, 86). Dans le texte que l'on trouve en-dessous de cette photographie, on apprend que « [...] Paris est une autre ville. Presque le Moyen Age ». Ensuite sont détaillés tous les coûts de tous les dégâts ainsi que le nombre de blessés : Mai 68 devient tout d'un coup une vulgaire liste, sans justification, sans explication. La tactique est similaire à celle qui est adoptée en 2008 par *Liaisons*, tentant de démontrer la gravité des événements en termes statistiques et économiques plutôt qu'en explorant les conséquences sociétales de Mai 68 ainsi que les perceptions des événements dans la mémoire du pays.

Il semblerait que cette utilisation chronique de chiffres serve à montrer au lecteur que bien que la réputation de Mai 68 soit celle d'un mouvement anodin et peu marquant, les chiffres affirment le contraire. C'est une analyse similaire à celle qu'adopte la police en 2008 lorsqu'elle publie un magazine entier dédié à des photographies de Mai 68, des lettres officielles et des chiffres sur le sujet. Cette réduction sert à éviter l'analyse et simplement à choquer. Et surtout dans cette partie du texte, comme je le mentionne précédemment, *Paris Match* démontre une nette préférence pour les chiffres de blessés chez les forces de l'ordre. *Paris Match* semble donc prendre parti pour la police plutôt que pour les protestataires.

Cependant, par la suite, on trouve également un chiffre de blessés non-seulement chez les forces de l'ordre mais également chez les étudiants : « on comptait, après un bon mois de bagarres dans les rues, 1233 policiers et 1045 civils hospitalisés. » (No 1511, 77). *Paris Match* fait donc marcher ici ce qui deviendra de 1979 jusqu'en janvier 2008 son célèbre slogan : « Le poids des mots, le choc des

photos »<sup>12</sup>. Ce slogan démontre la double tactique utilisée par le magazine à travers ces numéros et les reportages choisis. En effet, comme on a pu le voir, *Paris Match* fait usage des photographies pour créer son histoire et utilise ensuite les textes afin de diriger le lecteur et d'interpréter les images.

Le slogan est appliqué ici puisque les textes qui sont associés aux photographies se veulent indispensables et explicatifs, alors que les photographies se veulent justement choquantes et ne peuvent qu'attirer l'attention du lecteur. On voit à travers le slogan que les photographies ainsi que leurs légendes et les textes servent doublement à guider et convaincre le lecteur. De plus, on peut se rendre compte de la mythification du sujet par le magazine à travers une narration opaque accompagnant l'une des photographies incluses dans le reportage. La dernière photographie qui apparaît dans le numéro 1511 est une photographie de J.P. Rey qui montre une jeune fille blonde assise sur les épaules d'un homme. Ce cliché avait à l'origine été publié par *Le Nouvel Observateur* en 1968. Ce dernier cliché (image 1 et 34) et celui qui apparaît en face de lui sont tous deux utilisés pour illustrer le propos « Foule contre foule, le dernier mot aux légalistes » (No 1511 :78). Un des clichés (image 34) représente la manifestation gaulliste, alors que l'autre est une manifestation estudiantine. Cependant, il est difficile de différencier les gaullistes des étudiants. De plus ce qui rend cette différenciation encore plus difficile est que l'indice principal, le drapeau que porte la jeune femme blonde dans l'image 34, le drapeau nord vietnamien, est coupé dans cette version de la photographie.

---

<sup>12</sup> <http://www.20minutes.fr/article/208053/Media-Adieu-poids-choc-slogan-chez-Paris-Match.php> première consultation 23/01/08

Chaque cliché représente une foule. Chaque foule est métonymique des deux côtés politiques et chaque côté fait usage de femmes assises sur les épaules d'hommes. Sans les symboles politiques (dans l'un, le journal montrant un parti pris gaulliste, et dans l'autre, le drapeau nord vietnamien), ces deux foules se ressemblent à tous les niveaux. Qui plus est, la jeune fille au drapeau de par sa pose dans le cliché ressemble plus à une représentation symbolique de la République. Cette jeune femme est au centre de la photographie et elle est également située plus en hauteur que le reste de la foule dominant ainsi l'image. Ajoutée à sa fonction d'allégorie de la République, elle ressemble à *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix. A travers l'aspect symbolique de cette image, Mai 68 devient une lutte romantique.

### **La révolution romantique de Mai 68**

*Paris Match* continue dans une lignée romantique en incluant dans sa rétrospective la série de trois photographies que je mentionne précédemment et qui est intitulée « Les romances naissent à l'ombre des barricades ». Ces trois clichés montrent trois couples différents dans des situations différentes pendant Mai 68. Les trois couples ont en commun que même entourés par la foule d'une manière ou d'une autre, ils semblent seuls ce qui met l'accent sur le romantisme de la situation mais la rend en même temps plutôt triviale pour le lecteur parce que les foules ne méritent aucune explication.

La première photographie (image 26 haut de page) a pour légende « Sous le regard des C.r.s., ils découvrent le bonheur et seront les premiers à illustrer le

slogan 'faites l'amour pas la guerre' ». En citant ce slogan le magazine rend ces images anachroniques puisque ces jeunes gens qui s'embrassent sous les barricades sont loin d'être des hippies qui illustreraient le slogan. Ils sont bien habillés, ordonnés et ont l'air sérieux.

La photographie suivante (image 26 bas de page) est un peu plus désordonnée et romantique puisque nous voyons deux jeunes en haut d'une barricade, en train de s'embrasser sous deux drapeaux (communiste et anarchiste). Le jeune homme porte un casque ce qui nous fait penser que c'est probablement un ouvrier, ou un étudiant qui cherche à émuler un ouvrier. La légende qui l'accompagne est la suivante : « Le plus célèbre baiser de Mai : il a relevé son casque, et sous le drapeau rouge qu'il tient et le drapeau noir qu'elle brandit, ils s'embrassent ». Il est révélateur de voir ici que le magazine crée une histoire autour de ce cliché tout comme il crée des mythes autour de l'événement lui-même. De plus, ce cliché avait déjà été publié en 1968 dans le numéro 998 du 25 mai : on comprend que le magazine cherche à rendre cette photographie symbolique de Mai 68 et de l'amour qui naît, selon lui, de la révolution. La photographie s'établit donc dans la continuité des traditions *Paris Match* et dans le romantisme voulu par le rédacteur en chef.

Enfin, la dernière photographie (image 27) est accompagnée de la légende « On comptait sur le temps pour dissuader les manifestants. Le printemps de ce Mai-là aura encouragé les batailles autant que l'amour ». Cette légende rentre encore davantage dans le cliché de l'amour et du romantisme en évoquant le printemps. De plus, dans le paragraphe suivant ces trois photographies, le magazine

indique que la révolution de printemps engendre l'amour : « [...] les filles regardent les garçons, les garçons embrassent les filles » (No 1510 : 89). Ce mythe de l'amour et de romance née de la révolution n'est qu'un autre stratagème pour dépolitiser et rendre le mouvement juvénile, puisque même le baiser sous les drapeaux ne donne pas d'importance aux drapeaux mais seulement au baiser.

En 1978, le magazine *Paris Match* publie donc un échantillon de photographies de Mai 68 dans le but de transmettre au lecteur sa perception des événements. En permettant la circulation de ces photographies, le magazine contribue également à exacerber la trivialité qui est associée aux mouvements étudiant et ouvrier, bien que le magazine inclue ces derniers. En outre, cette vision superficielle des événements contribue également à les dépolitiser et surtout à les commercialiser, à travers le choix des photographies qui attireront le maximum de lecteurs sans pousser à une analyse sérieuse de Mai 68.

La tendance à la dépolitisation et à la commercialisation ainsi qu'à la mythification que l'on a pu observer en relation à 1978 est-elle unique à cet anniversaire ou est-ce un motif qui se répète ?

## **II] 1988**

En 1988, *Paris Match* publie un numéro spécial entièrement dédié à Mai 68 et plus globalement, à l'année 1968. Ce numéro de *Paris Match* paru en Mai 1988, s'intitule « Mai 68 : l'album historique ». Le sous-titre nous indique que ce hors-série cherche à nous faire « Le récit complet d'une année choc ». Le choix du

vocabulaire est bien sûr indicatif des buts du magazine. L'utilisation des adjectifs 'complet' et 'choc' recherche une dimension à la fois sérieuse et attrayante. En couverture, on retrouve la photographie de la jeune fille blonde sur les épaules d'un homme et dont j'ai parlé en relation à 1978 (image 1). Le magazine met donc en avant les valeurs utopiques et romantiques de Mai 68 en continuité de l'image que le magazine nous communique en 1978. En Mai 1988, comme nous allons le voir, la représentation de Mai 68 continue à évoluer en suivant le schéma de 1978.

Deux photographies iconiques font leur apparition dans cette édition de *Paris Match* : la photographie qui apparaît en couverture ainsi que la photographie d'un jeune homme en train d'être poursuivi par un CRS. Ce qui est d'autant plus pertinent lorsque l'on évoque ces images, est le fait qu'elles ne paraissent pas seulement dans *Paris Match* mais, la même année, dans *L'Express*. Le magazine ne s'intéresse pas simplement aux images elles-mêmes mais aux deux protagonistes de ces photographies nommément Caroline de Bendern et Thierry Verret. *L'Express* publie un entretien avec de Bendern ainsi qu'avec Verret (No 1918 Avril 1988). Ces deux clichés sont republiés par *Paris Match* en Mai 1988 comme dans *L'Express* mais sans entretien avec les deux protagonistes. Dans ce contexte, *L'Express* semble jouer une carte normalement prisée par *Paris Match* : cherchant l'histoire derrière les photographies. On peut lire sur les deux pages dédiées à ces deux maintenant célébrités les titres suivants : « L'aristo au drapeau » et « Le plongeur du PDG » (1918, 86). *L'Express* cherche donc à donner un nom à ces deux visages connus jusque-là seulement dans ces photographies. *L'Express* adopte donc ici la même stratégie de commercialisation du sujet que *Paris Match* en dépolitisant non

seulement la jeune femme en l'appelant 'aristo' mais également Thierry Verret, en montrant que ce jeune homme, victime d'une poursuite policière est depuis devenu un PDG ; il n'est donc plus un jeune révolutionnaire mais un aristocrate. Ces deux personnages en viennent donc à symboliser l'erreur de jeunesse déjà privilégiée dans les commémorations de 1978. Ces jeunes ont tout de même un rôle de commémoration à jouer.

En 1988, *Paris Match* veut, à l'instar de *L'Express*, chercher à inclure et à donner une voix à des jeunes de l'époque maintenant célèbres, renforçant sa tactique de commercialisation. En couverture, inscrite sur la photographie de Caroline de Bendern on retrouve la phrase suivante : « 'Nous avons 20 ans' : les stars d'aujourd'hui se souviennent ». La stratégie du magazine est donc ici de collecter des témoignages de personnalités connues en 1988 qui avaient participé au mouvement ou qui tout simplement avaient l'âge de l'observer. *Paris Match* choisit donc, au contraire de *L'Express*, des personnes qui sont des célébrités contemporaines et non des personnes qui pourraient potentiellement devenir célèbres après leur rôle en Mai 68.

Sur les dix-huit mini-entretiens, publiés par *Paris Match*, l'opinion générale qui s'impose malgré des divergences, est que Mai 68 n'a pas été un moment très marquant. Beaucoup de ces témoignages montrent une perception négative ou même une indifférence envers les événements. Très peu des participants s'intéressent à l'aspect politique du mouvement. Le seul fait que *Paris Match* ait choisi des personnes comme Irène Frain ou même Didier Decoin, connus pour leurs œuvres romantiques, nous montre que le magazine ne cherche pas à se focaliser

sur l'intellectuel ou sur le politique. On trouve un témoignage de Dick Rivers et dont la citation en titre est : « Je n'ai pas du tout apprécié ce mouvement et je l'ai trouvé nul » (1918, 46). Quant à Maxime Le Forestier, il indique qu' « [il a] écrit sa chanson d'amour la plus tendre, mais ça n'a pas changé [s]a vie » (2036, 46). Ces déclarations ne sont donc en aucun cas de profondes analyses, reflétant la tendance générale qui cherche à faire de Mai 68 un événement trivial. Le magazine tente tout de même de redresser la balance des commentaires en incluant le témoignage d'un ancien secrétaire d'Etat aux Droits de l'Homme pour qui « Mai 68 [...] a été la découverte passionnée de l'engagement » (2036, 47). Cependant, comme ce n'est pas une personnalité célèbre, ou du moins, connue du grand public, son témoignage se fond dans la masse de ceux des chanteurs et autres écrivains.

Ces témoignages sont illustrés de photographies de ceux qui témoignent, mais, en ce qui concerne la disposition des images et des reportages en général, il est important de noter que *Paris Match* met pour la première fois Mai 68 en contexte. Le magazine évoque tout d'abord les autres événements de l'année comme le meurtre de Robert Kennedy, le Printemps de Prague, la guerre du Vietnam, la famine au Biafra ainsi que le poing ganté levé en revendication du Black Power de Tommy Smith pendant les jeux olympiques de Mexico. La phrase d'ouverture accompagnant l'image de l'assassinat de Robert Kennedy évoque tous les événements tragiques du monde de l'époque<sup>13</sup>. Le contraste est ensuite exprimé

---

<sup>13</sup> « C'était l'année terrible. 1968 a vu s'emmêler et s'enchaîner tous les espoirs et tous les désespoirs. Aux Etats-Unis, la course à la Présidence de Bob Kennedy se fracasse dans les couloirs d'un hôtel de Los Angeles. A Prague, le « socialisme à visage humain » de Dubcek est défiguré par les tanks soviétiques. A Mexico, la trêve olympique se transforme en tribune

par une déclaration que « [...] l'Europe occidentale, baignant dans la prospérité des 'trente glorieuses' est soudain confrontée à la colère de ses enfants gâtés » (2036, 1). Cette expression est clé dans la discussion des mythes de Mai 68.

En effet, l'utilisation de cette expression est cruciale puisque la perception des étudiants, déjà en 1978 est celle d'une génération de jeunes qui n'a pas connu de difficultés socio-économiques puisque ce sont des enfants des Trente Glorieuses. De plus, à travers cette déclaration, tous les événements tragiques du monde en 1968 créent un contraste : le vocabulaire utilisé par le magazine montre également que ce qui s'est passé en France en Mai est superficiel comparé aux autres événements.

Les tragédies du monde sont représentées par des images choquantes. Le lecteur du magazine est donc confronté à la mort violente, à la faim et à la lutte de la population afro-américaine pour les mêmes droits que les blancs. Le terme « enfants gâtés » utilisé par *Paris Match* est donc la perception du mouvement de Mai par rapport aux autres événements, et encore une fois sans une recherche d'approfondissement. De plus, l'expression utilisée n'inclut qu'une partie du mouvement : les étudiants, et en exclut entièrement une autre : les ouvriers.

Pour *Paris Match*, tous les protestataires sont donc des produits des trente glorieuses qui ne sont pas assez conscients pour être reconnaissants de tout ce qu'ils ont. En outre, le magazine ne montre aucune image de Nanterre et de ses

---

politique. Au Nigéria, l'agonie des enfants biafrais renouvelle des images d'holocauste qu'on croyait impossibles... Et l'Europe occidentale, baignant dans la prospérité des « trente glorieuses » est soudain confrontée à la colère de ses enfants gâtés » (*Paris Match* no 2036, 1)

alentours alors que des bidonvilles dans lesquels vivaient en grande majorité des immigrés d'origine maghrébine entouraient le campus. Mai 68 est donc continuellement représenté comme un mouvement culturel mené par des jeunes qui s'ennuyaient. Par ailleurs, cette affirmation est contredite par la couverture, puisque Caroline de Bendern brandit un drapeau nord-vietnamien en signe de protestation contre la guerre du Vietnam, une indication que les jeunes étaient au fait des événements politiques internationaux. Ce cliché pourrait donc être hautement politisé mais ne l'est pourtant pas par les commentaires du magazine.

Dans le contexte de 1988, *Le Figaro*, qui fait une analyse de plusieurs aspects de Mai 68 dans quelques articles éparpillés dans plusieurs éditions du journal, cherche à démontrer que Mai 68 est à l'origine d'un grand nombre de problèmes dans la société française. Alors que le 9 Mai, le magazine indique que les affiches de Mai 68 ne se vendent plus bien et que donc « Mai 68 ne fait plus recette », il passe quelques pages à évoquer les lieux « cultes » de Mai 68 en montrant des photographies de huit endroits qui furent célèbres à l'époque, notamment Nanterre, la rue Gay Lussac et le stade Charléty. La courte rétrospective du *Figaro* est donc intéressante car elle utilise des lieux comme des lieux de mémoires qu'évoque Pierre Nora. Cependant, l'utilisation d'images de ces lieux nous révèle le stade Charléty presque en ruines alors qu'à l'époque de Mai 68 :

Toute la journée du 27 Mai, sans violence, par milliers, ouvriers et étudiants sont rassemblés. C'est le meeting des deux ordres, une foule exaltée qui se drape dans le rouge des drapeaux. A quatre jours de la fin du mois de mai, on croit encore au printemps éternel (15-16/05/1988, *L'événement*, 08).

Le journal évoque le Stade Charléty en dessous de sa photographie en ces termes : « Grilles rouillées et décrépitude pour le stade, qui, en 1968 rassembla les étudiants de l'UNEF. Charléty 1988 se meurt » (15-16/05/1988, *L'événement*, 08). Cette inclusion de photographies des lieux les plus symboliques de Mai 68 en 1988 semble démontrer que non-seulement la partie politique du mouvement mais le lieu où il s'est exprimé sont en train de disparaître. Le journal ajoute en ce qui concerne la rue Gay Lussac « A l'emplacement de la barricade rue Gay-Lussac... un air de nostalgie souffle sur les pavés recouverts d'asphalte. » (15-16/05/1988, *L'événement*, 08). *Le Figaro* continue à démontrer la disparition de Mai 68 en évoquant l'asphalte qui recouvre les pavés et donc la plage métaphorique des étudiants. Le lecteur voit par là une disparition de Mai 68 et de certains de ses lieux symboliques. *Le Figaro* publie ces articles une semaine après la réélection de François Mitterrand comme chef d'Etat. La discréditation de Mai 68 et des lieux qui le symbolisent vient donc à un moment auquel le journal cherche également à montrer que la gauche est en train de changer et potentiellement de disparaître malgré les résultats de l'élection.

Le journal continue à démontrer que Mai 68 était une utopie éphémère en affirmant qu'« En vingt ans, Mai 68 a bien changé, les mémoires sont devenues oubliées, les souvenirs se mêlent, les héros se fatiguent et l'histoire refait son monde à sa façon » (15-16/05/1988, 6). Ceci semble résumer la vision qu'a *Le Figaro* de Mai 68 et on continue à trouver une commercialisation du mouvement puisqu'à la fin de ce même paragraphe, « Pour eux [les lieux] l'histoire, c'est leur affaire, vous retrouverez dans notre événement un parcours souvenir de ces lieux

cultes, des expositions, des films et même un jeu. » (15-16/05/1988 *L'événement*, 06). Par ces activités associées à Mai 68, le mouvement perd tout semblant de sérieux et devient comme un parcours culturel et commercial, et cette commercialisation est confirmée par les expositions, les films et surtout par le jeu dont le journal fait la publicité. Maintenant, je vais me tourner de nouveau vers la couverture que *Paris Match* nous offre de Mai 68 en montrant que *Le Figaro* et *Paris Match* offrent des perceptions assez similaires de Mai 68 ; néanmoins, la différence principale est que *Paris Match* présente sa rétrospective comme un document sérieux.

### ***Paris Match* et ses thèmes en 1988**

Pendant que *Le Figaro* commercialise l'événement même, *Paris Match* cherche à vendre son hors-série comme une commémoration unique de Mai 68 et de l'année 1968. Le titre *L'Album Historique* pousse le lecteur à croire qu'il doit le posséder afin de posséder un moment de l'histoire du pays. Cependant, lorsque l'on s'intéresse aux photographies incluses dans ce hors-série, on peut remarquer qu'un nombre d'entre elles étaient déjà publiées en 1978 et les thèmes qui les accompagnent sont en général les mêmes mais avec certaines interprétations quelque peu différentes.

On retrouve une photographie du couple sur la barricade (image 35) mais cette fois ils ne s'embrassent pas et ils semblent représenter l'anarchie : « Soudain, le drapeau noir de l'anarchie flotte sur les deux rives de la Seine »<sup>14</sup>. Le magazine

---

<sup>14</sup> Ce hors-série ne contient pas de numéros de pages.

présente donc le couple mais comme symbole politique, dix ans après les avoir utilisés comme symboles de l'amour. Cette nuance est importante puisque la plupart du temps *Paris Match* entre dans une logique de dépolitisation. Le texte accompagnant ce cliché précise également que : « La nuit du 24 sera l'une des plus violentes du mois de mai. Les manifestants, qui brandissent drapeaux rouges gauchistes et noirs anarchistes, ne se cantonnent plus au Quartier Latin et des barricades surgissent [...] ». Contrairement à 1978 où le magazine semble montrer que la violence était plutôt une violence policière, ce commentaire aurait tendance à indiquer que la violence venait plutôt des étudiants et que c'est une violence gauchiste et anarchiste.

Cette photographie est suivie d'une photographie couleur d'une barricade en feu. Le fait que cette photographie soit en couleur la distingue des autres en la rendant plus accessible parce que en quelque sorte, plus 'réaliste' et plus moderne. Par ailleurs, c'est une exception puisque la plupart des images de Mai 68 sont des images en noir et blanc qui peuvent mettre l'accent sur le temps qui s'est écoulé entre les événements et leur commémoration. Le feuillet suivant montre la même photographie qu'à l'anniversaire précédent, d'un CRS à l'assaut d'une barricade puis d'un jeune homme raccompagné par ses amis et qui a l'air blessé. Le texte qui accompagne ces photographies indique cependant que la violence était autant policière qu'étudiante : « Policiers et étudiants s'écroulent en sang, sirènes, hurlements, poursuites, matraques, blessés ramassés par la Croix-Rouge, prisonniers embarqués brutalement dans des cars [...] ». On voit ensuite la photographie de Gilles Caron qui montre Thierry Verret en train de fuir devant un

CRS à la matraque levée (Image 12). Cette photographie est ici intitulée « A coups de matraque, les brigades spéciales chassent les derniers irréductibles », indiquant que les jeunes étaient difficiles à décourager.

Comme dans la commémoration précédente, la violence va crescendo et elle arrive à son paroxysme avec la photographie suivante qui montre un gendarme qui s'effondre devant une barricade. Cette photographie semble souligner le danger que courent les forces de police, cependant, le texte dédramatise l'image : « [...] Partout [...] se dressent ces barricades, symboles d'une guerre civile, heureusement plus théâtrale qu'implacable, derrière lesquelles les dépaveurs font apparaître les plages de leur utopie. ». Encore une fois, nous avons affaire à une opposition entre les images et le texte qui les accompagne, ce qui crée une image floue de 68.

Le magazine utilise constamment le contraste entre les photographies et les textes en contredisant ce que l'image dénote. Les barricades sont symboliques d'une guerre civile qui ne se produit pas. L'acte révolutionnaire des jeunes étudiants est donc réduit à un spectacle de rue sans conséquences, mise à part la violence prédominante sur laquelle le magazine semble se focaliser. Le spectacle de rue s'arrête pour être remplacé par les dégâts que l'on découvre le lendemain des heurts. On y voit la rue Gay-Lussac, jonchée de voitures brûlées : une des images est vue du ciel, la même qu'en 1978 (Image 29), et l'autre vue du dessus d'une voiture (Image 36). A noter que la photographie vue du ciel est une photographie prise par la police et qui est publiée en 2008 par l'album officiel de la préfecture de Paris : *Liaisons*, dont je parle dans le chapitre II. *Paris Match* utilise donc une variété d'images dont le point de vue diverge. D'autre part, ces images ont été prises

pendant la nuit du 10 au 11 mai, montrant de nouveau que *Paris Match* a regroupé ses photographies par thèmes et non pas par ordre chronologique.

### **La solidarité et la romance**

Ces deux thèmes réapparaissent dans le numéro spécial de 1988 mais leur importance est minime comparée à leur ampleur dans les images de 1978. Dans le numéro de 1988, on nous montre des photographies de deux blessés seulement, et on utilise la Sorbonne comme base. Le magazine parle en effet des « salles de cours [qui] se transforment en hôpital de campagne » et de jeunes étudiants qui s'improvisent médecins. Il ressort de ces images que la Sorbonne est le quartier général du mouvement étudiant non seulement en termes de révolution, mais aussi en termes d'organisation. On peut en effet ramener les blessés dans des salles de cours devenues salles de soins et on peut également laisser des enfants dans une garderie. Le magazine décrit la Sorbonne comme « une sorte de commune libre au cœur de Paris ». Cette citation fait d'une part référence à la Commune de 1871 mais on peut également l'interpréter comme une référence à une commune hippie qui vit en marge de la société dans un esprit d'autosuffisance.

De plus, malgré les photographies de blessés, le magazine indique que « Le sang coule souvent mais c'est la grande kermesse ». On retrouve donc, ici encore un contraste entre le visuel et le texte. C'est ainsi que les blessures des jeunes ne sont pas considérées importantes puisque de toute façon, leur mouvement est une sorte de foire. Cependant, pour « une grande kermesse », le mouvement sait s'organiser et fournir de nombreuses solutions aux problèmes des étudiants ce qui

indique une réflexion, pas simplement une plongée irréfléchie dans le mouvement comme on essaie souvent de nous le faire croire. Et l'idée d'une commune est encore plus flagrante puisque ce genre d'organisation et ce partage des tâches pourrait être interprété comme un geste communiste des étudiants mais au lieu de cela on banalise leurs gestes en sous-entendant que tout ce qu'ils recherchent est à libéraliser le régime.

### **Les ouvriers et les étudiants**

Comme en 1978, le magazine donne un rôle aux ouvriers pendant Mai 68, on leur dédie quatre photographies dont deux qui sont déjà publiées en 1978 (images 31 et 32 bas de page). La première photographie qui porte le slogan « Etudiants-ouvriers même combat » montre les étudiants dans la rue, levant le poing en même temps que les ouvriers qui, eux, sont sur un pont (image 37). Cette photographie rappelle qu'il existe une distance entre les deux camps et une distance indiquant que les deux partis ne peuvent pas s'entendre.

Malgré le titre prometteur, on sait grâce à cette photographie symbolique, qu'en 1988 comme en 1978 cette utopie qui unissait étudiants et ouvriers est vouée à l'échec. Le texte indique même que « Malgré la C.f.d.t. et l'Unef, étudiants gauchistes et ouvriers syndicalistes demeurent sur des longueurs d'ondes parallèles : pour les seconds, les premiers font un show plutôt que la révolution ». Le spectacle de la révolution tel que le représente *Paris Match* n'équivaut pas à une véritable révolution dans le sens marxiste du terme. La réaction des ouvriers au mouvement étudiant, selon *Paris Match*, est donc une sorte de traitement

paternaliste dépolitisant. Or, lorsqu'on évoque la relation entre étudiants et ouvriers, on peut voir que du côté des étudiants il existe un désir d'alliance poussé par une certaine admiration envers les ouvriers puisqu'ils sont les prolétaires marxistes personnifiés, tels qu'ils sont décrits dans ce que les étudiants lisent.

La discorde entre ouvriers et étudiants montre par ailleurs le début du mythe de la génération de Mai 68 dans laquelle les étudiants qui ont tous le même âge tentent de s'allier à un groupe de personnes plus âgées qu'eux et en fin de compte, en vain. Par ailleurs dans les photographies d'ouvriers (images 31 et 32), on ne voit presque pas de jeunes ouvriers, on voit plutôt des ouvriers d'âge mûr, qui se distraient pendant la grève. Le 'parfum du Front populaire' comme tente de le transmettre *Paris Match* en 1978 est encore bel et bien présent en 1988. C'est un nouvel exemple des divergences entre le texte et les images. En effet, si la représentation des étudiants dans le magazine cherche à faire d'eux les créateurs d'un spectacle de révolution, la représentation des ouvriers ne les montre pas préparant à la révolution, dans les images, ils sont passifs.

Par son choix de photographies, *Paris Match* ne fait pas que dépolitiser les étudiants à l'origine du mouvement mais dépolitise aussi les ouvriers qui vivent dans un monde de nostalgie pour le Front populaire. Le spectacle révolutionnaire des uns et l'ambiance détendue des autres semble dépolitiser les deux partis alors que les textes évoquent pourtant les syndicats et donc par là une implication politique des ouvriers ainsi que des étudiants.

En 1988, on a donc pu voir que *Paris Match* continue à dépolitiser Mai 68 et à en faire une sorte d'utopie. Les étudiants et les ouvriers figurent ensemble mais d'une façon qui souligne l'impossibilité d'une entente entre les deux partis. En résumé, la plupart des thèmes que l'on avait rencontrés en 1978 réapparaissent mais un peu diminués. Le traitement des ouvriers est cependant moins trivial qu'en 1978 mais malgré tout, ce numéro commence à montrer que l'importance des ouvriers était mineure, comme préparant le lecteur à sa disparition en 1998.

### **III] 1998**

Pour Kristin Ross, la représentation que nous connaissons de Mai 68 date d'entre 1978 et 1988 et provient de sociologues et de gauchistes réformés (2002, 5). Ceci va dans le sens de *Paris Match* qui montre une image de Mai 68 qui reflète la position souvent indifférente de la gauche du moins sous le régime de François Mitterrand, personnage que les soixante-huitards ne soutenaient pas. Nous venons d'évoquer les deux anniversaires cités par Ross et nous avons effectivement pu voir que l'interprétation ou même *les* interprétations qui transparaissent dans la presse reflète effectivement un effort conscient de ce qu'elle décrit comme un « hijack[ing] » (2002 : 18) de la mémoire de Mai 68. La tendance que Ross décrit est donc bel et bien visible et l'histoire officielle s'impose à travers la presse. Nous en arrivons maintenant au 30e anniversaire qui selon elle, émanerait des anniversaires précédents.

*Paris Match* publie une rétrospective sur Mai 68 qui est répartie sur trois éditions du magazine à partir du numéro 2552 (23 avril 1998), abandonnant donc le

format de l'anniversaire précédent et revenant au format de 1978. En couverture du premier numéro anniversaire, il n'y a pas de photographie relative à Mai 68, juste le titre « Mai 68 la grande fresque » : le mot fresque en lui-même montre que l'on perçoit Mai 68 comme une peinture, quelque chose de fabriqué et de dépeint. Dans le magazine, on nomme la rétrospective « Le Roman de Mai 68 ». Ici, le magazine met l'accent sur deux modes de représentation artificiels qui évoquent l'histoire en tant que mode de représentation pas comme l'Histoire au sens sérieux.

Bien que le format de la rétrospective soit basé sur celui de 1978, le contenu, lui, diffère. En 1978, on nous disait que le magazine ne cherchait à donner une impression « ni logique ni chronologique » (1510 : 79) des événements alors que le premier numéro anniversaire de *Paris Match* de 1998 se veut historique et chronologique. Le magazine cherche donc ici à donner un aspect sérieux et presque analytique à sa collection de photographies et de commentaires sociaux. En 1988, comme on a pu le voir, le magazine avait cherché des célébrités du moment pour leur demander de témoigner de leurs expériences en Mai 68. L'historique devient donc celui d'un groupe de personnes et non des événements en soi. On se souvient par ailleurs que *L'Express* avait retrouvé et interviewés la jeune fille au drapeau, Caroline de Bendern, et le jeune homme poursuivi par un CRS, Thierry Verret. Par ailleurs comme je l'ai précisé auparavant, c'est *Paris Match* qui reprend cette idée de *L'Express* à la lettre en les interviewant à son tour en 1998.

C'est par ce type de format que Mai 68 devient un roman similaire à une forme de roman-photo/ mélodrame. Caroline de Bendern se fait photographier devant sa photographie en couverture du numéro spécial de *Paris Match* 10 ans

auparavant. La jeune femme évoque alors en termes similaires à ceux qu'elle utilisa dans *L'Express* son rôle en Mai 68. Je reviendrai cependant sur le rôle de cette jeune femme plus longuement dans le chapitre V dans lequel j'évoquerai la présence des femmes pendant le mouvement et l'image d'hégémonie masculine qui plane sur Mai 68.

En 1998, le premier des trois volets dédiés à Mai 68 est intitulé « Paris s'éveille » et se dédie à l'histoire du mouvement jusqu'au 13 Mai, le deuxième « La France voit rouge » va du 13 au 24 mai. Le dernier volet, lui, s'intitule « Les illusions perdues », un titre qui fait référence à Balzac et donc indirectement à la romanticisation de Mai 68. Ce volet se penche sur la fin des événements, la dernière date citée étant le 12 juin. On voit également ici un retournement de situation comparé à 1978, dans la mesure où *Paris Match* décrétait : aucun ordre chronologique. Par ailleurs, le nombre de pages dédiées à la rétrospective diminue à chaque édition du magazine : le premier volet est le plus long des trois avec 31 pages, on passe ensuite à 21 pages pour le deuxième, et le dernier volet ne compte plus que cinq pages. Donc, bien que l'on trouve une interprétation de Mai 68 qui va un peu au-delà du mois de mai, la première partie des événements compte le plus de pages. On consacre donc plus de place au début des événements. La thématique de cette histoire des événements est la même que celle présente dans les éditions antérieures. On retrouve des photographies des étudiants, de la police et des ouvriers. Ce roman de Mai 68 est exactement ce qu'indique le titre, c'est-à-dire que c'est l'histoire de Mai 68 romancée et dramatisée. Comparé aux numéros de Mai 78, cette rétrospective contient beaucoup plus de textes. La narration et les

entretiens tiennent presque autant de place dans les trois numéros que les photographies alors que dans le cas des numéros de 1988, un espace minimal était réservé aux textes en comparaison aux photographies.

Le choix des photographies nous montre que mises à part les représentations de 2008, 1998 dresse le portrait le plus commercial de Mai 68 à travers le drame de la présentation. Mon but ici est de cerner l'image globale que donne la rétrospective de 1998 et pour ce faire, je commencerai par m'intéresser à l'image de la police et de la violence de l'époque pour ensuite démontrer que *Paris Match* travaille comme un roman-photo, dramatisant Mai 68 comme un feuilleton plutôt que comme un événement historique et surtout politique.

### **La violence policière imaginaire représentée**

La violence policière et étudiante est un thème qui reparaît fréquemment dans les rétrospectives qui sont consacrées à Mai 68. Dans le résumé des événements de Mai 68 par *Paris Match*, la police et les CRS tiennent un des rôles principaux, et une des modifications que l'on peut voir depuis Mai 68, est une admission, du moins photographique, que la violence policière existait. D'une part, les CRS sont représentés sous plusieurs angles. *Paris Match* utilise certaines photographies prises du côté des CRS et certaines du côté des étudiants. Le lecteur est donc confronté à une double impression des CRS, leur point de vue et celui des étudiants. D'autre part, comme dans beaucoup de cas, l'image des CRS est double comme indiqué dans les photographies et dans les textes. Ce sont à la fois des hommes qui ne font que leur travail et qui restent anonymes par leurs uniformes

(dans le même esprit que les photographies de Gilles Caron qui montrent des CRS qui portent des lunettes protectrices, les rendant anonymes) et des hommes violents qui frappent des innocents.

Dans sa couverture rétrospective de Mai 68, *L'Humanité* met clairement en avant le fait que la violence venait des étudiants puisqu'il évoque ouvertement « La 'bataille' de la rue Gay-Lussac ». Selon le journal cette bataille est à l'origine d' « un millier de blessés, dont plus de trois cents sérieusement atteints » (11 Mai 1998 : 10). Et, alors que *L'Humanité* décide de dénoncer ce bilan directement, *Paris Match* tient à présenter des circonstances atténuantes aux actes des policiers et CRS, indiquant qu' « Exaspérés, les policiers chargent badauds et manifestants sans discernement. Des femmes sont piétinées, des passants matraqués sans pitié... » (No 2552 : 70). Ceci est surprenant venant d'un journal de gauche puisque le même bilan est publié par *Paris Match* dans son édition consacrée à Mai 68 en 1978.

En 1998, contrairement à *L'Humanité* qui cherche donc une dénonciation directe de la violence laissant entendre que la police a prémédité son attaque : « Durant des heures, la police observe », *Paris Match* veut montrer que les forces de l'ordre sont donc provoquées et la photographie qui cherche à choquer et qui est accompagnée par ce texte ci-dessus montre un CRS qui matraque quelqu'un qui est par terre et qui tente de se protéger la tête (image 38). Une des autres légendes qui accompagne cette photographie indique que « Cette fois-ci, ça cogne : les forces sortent de leurs gonds » (No 2552 : 71). On a donc ici une photographie mettant en scène de la violence policière mais également une légende qui montre un état d'esprit provoqué par les manifestants. Les actions des CRS, bien que

violentes seraient donc d'une certaine façon excusables. Alors qu'on nous représente l'étendue de la violence, le magazine évoque et montre la présence sur place du préfet Maurice Grimaud. On apprend que « La Hantise de Maurice Grimaud : qu'il y ait des morts » (2552, 76). En outre, Maurice Grimaud aurait déclaré : « Si ça n'a pas dégénéré, c'est que des deux côtés les responsables avaient fait normale sup : Pompidou, Peyrefitte comme Sartre et Foucault » (No 2552 : 78). Pour Grimaud, il n'y a pas vraiment eu de catastrophe et il explique ceci par l'éducation des responsables, cependant, Sartre et Foucault n'étaient pas directement impliqués dans les affrontements et en dépit de ces points en commun de chaque côté, le bilan parle de lui-même puisque plus de 1000 blessés (selon *Paris Match* et *L'Humanité*) est un nombre plutôt choquant d'incidents, indiquant une perte de contrôle et notamment du côté des forces de police.

La photographie qui figure sur la même page que cette citation du préfet Grimaud nous montre trois CRS, un en premier plan et deux en arrière-plan, flous. Le CRS au premier plan est armé d'un fusil à grenades lacrymogènes. Il se concentre sur sa cible et se prépare à tirer. C'est un des rares CRS qui n'est pas présenté de façon anonyme car il ne porte pas ses lunettes protectrices, ce qui révèle son visage. La légende nous indique que c'est « Un C.r.s. [qui] s'apprête à envoyer une 'lacrymo' à tir tendu, alors qu'il devrait effectuer un tir en cloche » (2552 : 78). *Paris Match* cherche à utiliser cette photographie comme preuve montrant au lecteur que les CRS commettaient de graves erreurs. Le commentaire et la photographie dénotent néanmoins de nouveau une contradiction : la violence a existé, elle n'a pas causé de morts cependant on peut voir des erreurs commises pendant les

événements. La contradiction entre l'existence de la violence et sa banalité est frappante. Il semblerait que l'admission d'erreurs se normalise avec le passage du temps entre l'événement et sa commémoration. L'image de la police et de la violence évolue cependant au fur et à mesure des pages du magazine.

*Paris Match* évoque par la suite la première nuit des barricades, du 10 au 11

Mai, en mettant en avant les erreurs commises:

La nuit a été effroyable de violence. Les coups de matraque ont fait rage, sur les fuyards, sur les blessés au sol, sur les filles comme sur les garçons. Au centre de Beaujon, les passages à tabac ont suivi. (No 2552 : 82)

Cette légende fait un constat très grave sur le déroulement de cette nuit que

*L'Humanité* appelle une bataille, soulignant donc également la gravité de la violence.

En outre, *Paris Match* publie ses articles dans un contexte dans lequel beaucoup de publications mettent l'accent sur la violence (qu'elle soit perçue comme étudiante ou policière) et l'ampleur de l'événement, faisant usage de photographies pour appuyer leur thèse, alors que *Le Figaro* de 1998 cherche à entièrement annihiler la mémoire du mouvement, publiant nombre d'articles négatifs intitulés, entre autres « Mai 68 : l'effondrement économique... La crise économique de 1974 a été amorcée par les événements de Mai 68, qu'on a pu appeler le premier 'choc pétrolier' » ou encore « Mai 68 : inutile et incertain » (13/03/1998). Pour *Le Figaro*, Mai 68 est donc responsable d'une crise économique tout en ne servant à rien... De nouveau, on sent la confusion dans les textes qui cherchent à discréditer le mouvement. Je vais consacrer quelques remarques au *Figaro* puisque ses vues en 1998 sont toujours aussi extrêmes qu'au moment des

anniversaires précédents. C'est notamment dans un style plutôt redondant de négativisme, qu'un de ses articles du 14 Mai 1998 est consacré à la peur des CRS : « Durant les 'événements', la peur physique n'était pas toujours du côté des manifestants. Témoignage d'un jeune CRS qui eut 'la peur au ventre' » (14/05/1998 : 27). Ici, *Le Figaro* parle des *événements* dans un style qui rappelle le refus d'admettre l'existence de la guerre d'Algérie :

It was not until September 1999 that the French Assembly voted for the first time that the Algerian War, which had ended thirty-seven years previously, be officially called by that name –a war, that is, and not by any of the various euphemisms in wide usage –[...] “the events”. (Ross 2002 : 49)

Mai 68 n'aurait donc pas le droit d'être considéré comme un événement sérieux ou même un mouvement et beaucoup moins une révolution bien sûr. Les guillemets du *Figaro* indiquent ici un profond mépris de l'existence même de Mai 68, cause de problèmes de société qui n'auraient jamais dû exister.

Toujours dans le contexte de la presse et afin de situer le rôle de *Paris Match* en 1998, ce qui, pour *Le Figaro* mérite d'être oublié est au contraire ravivé par *Libération* qui n'existait pas encore en 1968. Ici, *Libération* dont le directeur de la rédaction est Laurent Joffrin, décide de commenter les événements comme si le journal avait pu y assister. Le journal utilise une narration au présent à cet effet. L'intention de cette narration est de permettre au lecteur de vivre les événements comme s'il lisait le journal à l'époque, en direct. L'intérêt de cette tactique est qu'elle fait de Mai 68, un événement de retour dans l'actualité, créant ainsi une narration du passé dans le présent. La violence policière est ici en ligne de mire du journal. Il parle tout d'abord de « Sorbonne, l'Étincelle » (4/05/98, 5273 : 2),

indiquant que le début des hostilités émanait de l'invasion de la Sorbonne par la police. Le journal revient ensuite sur la violence en elle-même, indiquant que « selon de nombreux témoins, la police a fait preuve d'une violence aveugle après le jet d'un pavé contre un car de police ». (4/05/1998 : 2).

La violence et la présence policière sont ainsi représentées et dé-représentées dans un grand nombre d'articles et de numéros spéciaux mais c'est la vision de *Paris Match* qui semble dominer en contrastes en contradictions. Et mis à part les représentations et discussions de violence, *Paris Match* réveille et exploite un autre idéal qui dépolitise Mai 68 et le rend plus attractif pour le lecteur. *Paris Match* dans ses trois numéros construit un roman-photo et une fiction de Mai 68.

### **Mai 68 : fictions et mythes**

*Paris Match* utilise les photographies et les textes qu'il publie pour créer sa propre histoire de Mai sous couvert d'une fiction. La fiction concerne principalement la participation des ouvriers aux événements mais aussi une représentation romantique de Mai 68. Ce que fait ici *Paris Match* est confirmer et renforcer le concept d'une révolution culturelle apolitique, ce qui semblerait très difficile à faire lorsque l'on inclut la partie ouvrière du mouvement.

Comme je l'ai déjà mentionné dans mon analyse des opinions citées en 1978, *Paris Match* continue de disséminer une image de romantisme autour du mouvement ouvrier tout en en détruisant la valeur politique. Alors qu'en 1978 et 1988, on évoque le Front Populaire dans le titre même, ici, le magazine déclare

simplement que « C'est reparti comme en 36 » (No 2553 : 78), mais montrant cette fois-ci une dimension étudiante plutôt qu'une dimension ouvrière, sous couvert d'une allusion à un mouvement politique plutôt ouvrier. Alors qu'en 1978, selon *Paris Match*, les ouvriers eux-mêmes ressentaient des envies de retour au Front populaire, ici ce sont « Les étudiants [qui] rêvent d'un nouveau Front populaire, mais les ouvriers [qui] les laissent à la grille » (No 2553 : 79). Les éditions de 1978 ainsi que de 1988 donnaient un rôle aux ouvriers, même si elles les mettaient en scène en train d'organiser des jeux et des occupations au sein des usines, et même si on ne les voyait pas en train de manifester. Cependant, le nombre de pages qui leur étaient consacrées reflétait leur importance au sein du mouvement, alors qu'en 1998, ce sont des ouvriers qui ne s'intéressent ni au Front populaire, ni à s'allier aux étudiants. De 1978 à 1998, le Front populaire est passé d'une réalité éphémère remise en scène par les ouvriers à un rêve étudiant, rejeté par les ouvriers. L'image 39 qui accompagne ces commentaires représente un groupe d'étudiants qui manifestent devant Boulogne Billancourt et l'on voit également les ouvriers en grève sur les toits mais *Paris Match* nous explique qu'

[e]n revanche, les utopies des étudiants, qui voudraient faire cause commune avec le peuple, ne séduisent guère les « camarades prolétaires », qui préfèrent faire confiance à leurs organisations syndicales. (2553, 79).

La photographie montre un groupe d'étudiants en bas, devant l'usine Renault et les ouvriers sur les toits (image39). Tous ont les poings levés mais le mur impressionnant de l'usine Renault sert de barrière physique qui les empêche de rentrer dans l'usine et qui les empêche ainsi métaphoriquement de s'associer aux ouvriers. Il est également important de noter qu'en 1978, les deux groupes sont

représentés complètement séparément puisque les ouvriers sont dans leur monde du Front populaire : ils font grève et s'occupent en organisant des activités au sein des usines alors que dans l'image de 1998, on sent l'échec cuisant de l'alliance mais on en oublie même les actions des ouvriers, ils n'existent apparemment pas dans les événements. Et à cause de cet échec d'association, *Paris Match* nous indique le début de la fin du mouvement. De plus, lorsque l'on nous explique que les ouvriers « préfèrent faire confiance à leurs organisations syndicales », on comprend que les demandes ouvrières sont plus sérieuses et plus politiques que ce qui se passe dans le camp étudiant. Les illusions du Front populaire n'intéressent que les étudiants et non les travailleurs ou « le peuple » comme le magazine les nomme. Ceci contribue de plus en plus à la dépolitisation des actions des étudiants qui n'ont pas réussi à rejoindre le véritable prolétariat dont ils parlent dans leurs discours politiques. La fiction de *Paris Match* se débarrasse ainsi du mouvement ouvrier tout en rendant le mouvement étudiant superficiel.

De plus, cette édition de *Paris Match* montre Mai 68 sous un jour de roman-photo puisque le magazine passe à un aspect que personne d'autre ne couvre, un romantisme relatif d'une part aux barricades mais aussi aux jeunes qui participent aux événements : *Paris Match* cherche à continuer de faire circuler certaines images des événements sous un jour apolitique. En 1978, déjà on a pu voir le couple qui s'embrassait sur la barricade sous un drapeau rouge et un drapeau noir (image 26). Ici on voit ce même couple comme en 1988, dans une autre photographie située dans le deuxième volet des publications et cette fois-ci, le jeune homme au casque enlace la jeune fille et il y a un autre jeune homme de son

côté droit et les trois ont l'air de scander ou de chanter (image 40). Cependant, cette fois, le slogan est différent non-seulement de celui de 1978 mais aussi de celui de 1988 : « Sur les barricades on fait l'amour et la guerre » (2553 : 82). Le texte explique également que l'on peut trouver des slogans tels que « 'Plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour' [...] Les amoureux de Mai vont défendre, jusqu'à l'aube du 25, le Quartier latin réinvesti dans la nuit. » (No 2553 : 82). Ceci est encore un parfait exemple de la dépolitisation que cherche à communiquer le magazine qui vise à alléger le côté politique en évoquant une dimension triviale des événements. La phrase utilisée en elle-même peut paraître bénigne mais certains des termes qui y sont utilisés ne le sont pas : le problème est ici que les défenseurs de la barricade sont « les amoureux ».

On ne mentionne pas les drapeaux ni leur signification politique, alors qu'en 1988, cette même photographie était utilisée pour parler du « drapeau noir de l'anarchie [qui] flott[ait] sur les deux rives de la Seine » (2036) . Et sur cette photographie, le magazine indique également qu'à ce moment dans le mouvement, la fin est proche puisqu'ayant laissé incendier la Bourse « [le piège de Pompidou] a fait naître un réflexe de peur chez les bourgeois parisiens qui [...] observaient encore avec indulgence l'agitation. » (2553 : 82).

En 1998, on voit également réapparaître la fiction de Mai 68 dans les personnages de Caroline de Bendern et Thierry Verret. De Bendern apparaît dans un autre cliché (image 41) que celui publié à l'origine et qui est en couverture du numéro de 1988 (image 1). La jeune femme au drapeau vietnamien explique que

[t]rès vite, je me suis aperçue que j'étais entourée de photographes. Alors l'instinct du mannequin que j'étais s'est réveillé en moi. J'ai commencé à jouer un rôle. Des tas d'idées me passaient par la tête. J'ai même pensé à la Révolution française, moi la jeune fille de bonne famille anglaise. Mon corps s'est raidi. J'ai tendu mon bras. Mon visage est devenu plus grave. Et c'est à ce moment-là que le cliché a été pris. J'ai été piégée par le rôle que j'essayais d'incarner. (No 2553 : 75)

Ici, le magazine cherche avant tout à montrer le spectaculaire de la photographie d'origine, et en choisissant de ne pas la publier mais d'en publier une autre de l'époque, de la même jeune femme regardant directement l'objectif, le magazine cherche à montrer une mise en scène des événements qui en discrédite l'authenticité. Caroline de Bendern devient donc moins une icône de la révolution et plus une jeune femme qui se trouve mêlée à l'euphorie du mouvement. Par ailleurs, comme De Bendern est mannequin, elle est parfaitement placée pour s'illustrer dans une photographie et confirmer une vision de spectacle de Mai 68.

De plus, *Paris Match* informe le lecteur du fait que la jeune femme a été déshéritée par son grand-père lorsqu'il a vu cette photographie. On cherche à émouvoir le lecteur, montrant une erreur de jeunesse de la jeune femme. Cependant, il n'en reste pas moins que le mouvement est réduit à une sorte de spectacle orchestré, voir à une coïncidence utilisée pour vendre une image révolutionnaire de l'époque. La photographie de Thierry Verret prise par Gilles Caron ne fait que confirmer cette impression de spectacle et de faux. Thierry Verret explique en effet qu' « [il] avai[t] seize ans [il] voulai[t] voir une manif, un C.r.s. [I]'a pointé du doigt : 'En voilà un !' » (No 2553 : 76).

Le lecteur est donc confronté à deux photographies dont la dénotation est dans un cas que la jeune fille qui porte le drapeau est une protestataire dont la photographie avait été prise sans qu'elle s'en aperçoive, ce qui n'est bien sûr pas le cas dans la photographie publiée ici et où elle regarde directement l'objectif. Elle confirme également cela par son témoignage. D'autre part, le cliché de Thierry Verret qui est poursuivi par un policier reste ce que l'on pourrait penser, un innocent se faisant poursuivre sans véritable raison. Le lecteur ressent donc de la sympathie pour lui. On pense cependant à première vue que c'est un étudiant et non un jeune qui voulait voir ce qui se passait pendant une manifestation. Thierry Verret et Caroline de Bendern sont cependant très loin des révolutionnaires de gauche que le lecteur aurait pu imaginer. Trente ans après, lui est PDG et elle n'a pas hérité de l'argent de son grand-père après la publication de cette photographie, mais elle apparaît ici en tailleur élégant, admettant elle-même que « être désignée comme l'égérie de Mai 68 est selon moi un peu exagéré. Je me demande bien ce que j'ai fait pour le mériter » (No 2553 : 75). Elle pose cependant cette question tout en acceptant d'être prise en photo devant l'édition du magazine en 1998, elle accepte donc de jouer le jeu de *Paris Match* qui crée avec cette photographie et le nombre de ses publications dans nombre de magazines l'image d'une femme révolutionnaire. Les deux photographies seront de nouveau analysées dans le chapitre V qui étudie la dimension du « genre » (gender) dans la représentation des événements de Mai 68.

#### **IV] Conclusions**

Comme on a pu le voir dans ce chapitre, la représentation de Mai 68 dans les médias suit une longue évolution et à cause du rôle des médias mais surtout ici de la photographie, l'évolution de la représentation mène à une évolution de la perception de Mai 68 dans la mémoire culturelle française. *Paris Match* crée un Mai 68 fictif en montrant une violence présente et dénotée mais niée jusqu'à un certain point par les textes. D'autre part, *Paris Match* ainsi que d'autres journaux et magazines effacent peu à peu la présence et l'importance des ouvriers pendant le mouvement et en font une entité paresseuse et non-révolutionnaire. Cette entité finit par disparaître presque entièrement et tout ce qu'il reste de la grève sont les tas d'ordures qui jonchent les rues et les citadins qui poussent leurs voitures jusqu'à la prochaine station-service afin de prendre de l'essence. Il est également à noter que dans aucune des rétrospectives de *Paris Match* on ne voit le grand rassemblement au Stade Charléty mais en revanche, l'accent est placé sur la nostalgie du Front populaire et sur la détente et l'atmosphère supposée bon enfant qui règne sur leur Mai 68, souvent nommé printemps. Par ailleurs, même s'ils sont présents dans les éditions de 1978 et de 1988, les ouvriers ont disparu lorsque l'on arrive à 1998, ce qui indique que plus le temps passe, plus la perception de Mai 68 est guidée vers le concept d'un mouvement purement étudiant, ce qui fut loin d'être le cas. La révolution des jeunes est une révolution manquée et presque inventée, elle n'est pas prise au sérieux et est constamment dépolitisée et utilisée pour vendre des numéros spéciaux de magazines qui tous les dix ans paraissent. Il semblerait également que malgré les changements de partis politiques au pouvoir,

les médias aient continué à publier leurs numéros, changeant l'histoire quelque peu à chaque anniversaire mais sans à proprement parler oublier Mai 68.

Si les gouvernements tentent de ne pas commémorer Mai 68, leur rôle n'est pas important puisque la presse les remplace. Même si la mémoire de Mai 68 devient de plus en plus superficielle et apolitique, elle demeure néanmoins.

Cependant, pour *Paris Match* en 1998, le 12 juin marque la fin de Mai : « La guerre est finie » (No 2553 : 94) et de rajouter à la page suivante : « Au petit matin, dans la brume, ne reste de la révolte qu'un triste étendard » (No 2553 : 95). C'est la photographie de Gilles Caron qui achève ce volet de l'histoire. C'est le roman-photo de Mai 68 qui s'achève avec une image de barricade brûlée et de désert, un sentiment d'abandon et de preuve que c'était bel et bien une révolution ratée.

L'analyse chronologique de Mai 68 a permis d'établir l'évolution de l'image globale des événements, montrant leur dépolitisation ainsi que la focalisation des différentes époques sur des thèmes spécifiques. Il faut indiquer que, comme le maintient Kristin Ross, 1978 et 1988 mettent en avant une perception officielle de la mémoire de 1968, s'éloignant le plus possible de la politisation et du sérieux et menant progressivement à la trivialisation puis à l'élision de l'ouvrier, et ce en dépit de sa présence dans les rues de Mai 68.

Dans le chapitre suivant, je m'intéresserai justement à l'utilisation de l'espace urbain pendant Mai 68 et j'utiliserai des images de la Commune de 1871 ainsi que de la Libération de 1944 afin de contraster non seulement l'utilisation de cet espace par ceux qui se révoltent mais également l'évolution de la représentation de la révolution à travers les photographies afin de démontrer que la

tradition révolutionnaire dans Paris évolue mais se base également sur des événements passés ainsi que sur leur représentation.

#### **Chapitre IV: Mai 68 La transformation de l'espace parisien en espace révolutionnaire et sa représentation**

Mai 68 est un événement frappant, non seulement par sa dimension politique et culturelle, j'insiste bien ici sur les deux côtés de Mai 68, mais également par sa dimension spatiale. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents l'histoire et la mémoire culturelle d'une société sont centrées sur des événements marquants qui ont lieu au sein de cette société et qui permettent la construction d'une identité nationale. Dans les chapitres II et III, nous avons pu nous rendre compte du lien entre la mémoire et les régimes politiques en place à l'époque des commémorations officielles de Mai 68. Ces commémorations remettent toujours l'événement en question au devant de la scène, si ce n'est que pour quelques jours ou même quelques semaines.

Cependant, l'échelle de ce type de commémoration n'est pas aussi importante que la couverture médiatique qui a tendance à l'entourer et dans le cas de Mai 68, qui sert elle-même de commémoration. Cette commémoration dans notre contexte est particulièrement axée sur la photographie. La couverture médiatique et visuelle au moment de n'importe quel type de commémoration permet à ceux qui y participent d'être vus dans l'acte de commémoration, ce qui est une opération publicitaire mise en scène et très efficace, de plus elle est théâtrale. Ceci rend l'acte de commémoration public et visible de tous, mettant donc l'accent sur l'importance même de l'acte au sein de la société. Chaque commémoration est un acte de mémoire mais également un acte politique.

Paul Connerton que j'ai déjà mentionné dans mon introduction et mon chapitre I, appelle la commémoration « 'acting out' memory » (1989 : 25). Pour lui, les commémorations sont organisées et orchestrées par les gouvernements de chaque pays et sont une forme de contrôle de la mémoire culturelle. On peut donc se demander dans quel but un gouvernement voudrait contrôler la mémoire culturelle d'un peuple. Et pour répondre à cette question il faut également prendre en compte le but de la commémoration même. Comme je le mentionne auparavant, leur concept est de créer un sentiment d'appartenance à une nation et ainsi de se rassembler autour d'événements symboliques. Cette unification se focalise également sur un aspect plus concret : l'espace.

Et relatif à l'espace, Mai 68 amène à poser une question cruciale qui continue de fasciner les médias : comment des étudiants et des ouvriers ont-ils pu bloquer des villes entières et en particulier la capitale grâce à leurs manifestations ainsi que leurs barricades, au milieu du vingtième siècle ? Et c'est là qu'il devient nécessaire d'étudier Mai 68 dans une optique comparative. Les barricades de Mai 68 ont-elles été une première au milieu de Paris ou sont-elles simplement des mimiques d'autres barricades montées bien avant elles et dont on ne parlerait plus? Je cherche à montrer, à l'instar de Margaret Atack, que Mai 68 n'est qu'un seul mouvement parmi ceux qui ont vu Paris envahi par les protestataires et les barricades.

May is a grand spectacle for its participants, a fact compounded by the historical self-consciousness inseparable from building barricades in central Paris. May is grounded in repetition, of images of revolt from 1871 or 1944[...] (Atack, 1999: 4)

Comme nous pouvons le voir à travers cette citation, Mai 68 n'est pas un simple événement qui surgit du néant en 1968. Pour Atack, Mai 68 surgit en quelque sorte, des cendres d'autres événements et en particulier de leur représentation. Afin de créer un contexte comparatif de Mai 68 et de son utilisation de l'espace ainsi que de la représentation de cette dernière, je vais prendre en considération les deux événements clés de l'histoire de la révolte française dans Paris, susmentionnés, nommément la Commune de 1871 et la Libération en 1944. Je prendrai en compte la représentation photographique de l'utilisation de l'espace ainsi que l'utilisation de l'espace elle-même. Je comparerai également l'évolution du média photographique lui-même à chaque époque et l'effet que cela a pu avoir sur la représentation.

### **I] 1871 et 1944**

La Commune de 1871 est un événement que les gouvernements successifs ont voulu éliminer de la mémoire culturelle et dès la révolte réprimée, ils ont réussi à en réprimer la mémoire culturelle. Parmi les événements qui ont vu Paris barricadée, le premier dont on possède de nombreuses représentations photographiques est cette même Commune de 1871 (il existe quelques photographies de 1848 mais moins que de 1871). Cet événement symbolique de la révolte du peuple contre la société française et un gouvernement en particulier est peu rappelé à la mémoire des Français. L'événement qui masque la mémoire de la

Commune et la trace marquante de cette époque de l'histoire est la construction du Sacré Cœur à l'endroit même où l'on avait fusillé les communards.

That place of pilgrimage for socialist workers, and their leaders is hidden from a place of pilgrimage for the Catholic faithful by the brow of the hill on which stands the grim tomb of Adolphe Thiers (Harvey 2006 : 311).

Cet acte de répression de la mémoire est en fait à rapprocher de la mémoire écran que j'évoque dans mon chapitre I, concept mis en avant par Rothberg (2009), c'est-à-dire que certaines mémoires servent à en réprimer d'autres, souvent traumatisantes. Le cas du Sacré Cœur démontre également qu'en masquant physiquement un lieu clé de la mémoire de la Commune à travers la construction d'un monument catholique à l'endroit où l'on a fusillé les derniers communards, on a pu masquer la mémoire qui, elle, n'est pas matérielle.

Kristin Ross évoque la censure mise en place par le gouvernement de

Défense Nationale immédiatement après la Commune :

By the end of 1871 a rigid censorship again prevailed. The onslaught of anti-Commune memoirs during the summer and fall was followed by a complete prohibition as the year ended of any mention pro or con, of the Commune (1988: 13).

Si l'on considère le traitement de la mémoire de Mai 68 en comparaison à 1871, il est apparent que les seules commémorations de l'événement sont officielles et mises en place par les médias et ceux qui demeurent admiratifs du mouvement, ainsi que certains des « vétérans » de l'époque (ce qui est devenu évident dans les chapitres I, II et III). On ne commémore pas la Commune puisque ses milieux de mémoire ont disparu et été détruits, mais les espaces dans lesquels les batailles ont eu lieu demeurent, même s'ils ont été quelque peu altérés. Il émerge ainsi de cette

discussion le rôle central que l'espace joue dans la construction et la propagation de la mémoire culturelle. Comme Nora le suggère l'espace et les lieux sont des vecteurs importants pour la mémoire culturelle. Il existe donc un lien fort entre la mémoire culturelle, les espaces et leur occupation.

Cependant, les espaces ne servent pas seulement « d'aide mémoire », ce sont également des canevas sur lesquels on écrit et on réécrit l'histoire de l'endroit. Andreas Huyssen met l'accent sur le rôle des espaces urbains et en particulier des monuments dans la transmission de la mémoire culturelle :

One of the most interesting cultural phenomena of our day is the way in which memory and temporality have invaded spaces and media that seemed among the most stable and fixed: cities, monuments, architecture and sculpture... (2003 : 6-7)

Selon lui : « ...we have come to read cities and buildings as palimpsests of space, monuments as transformable... » (2003 : 7). Alors que Huyssen se focalise spécifiquement sur la lecture des bâtiments, ce qui m'intéresse à propos de son concept, ici, est plutôt ce que nous pourrions appeler l'utilisation *palimpsestuelle* ou itérative de l'espace, pendant un nombre de moments historiques différents. Je cherche par là à montrer la façon par laquelle les espaces urbains deviennent le théâtre de formes d'action ou d'agitation sociales. Les espaces urbains peuvent donc se transformer en palimpsestes de révolte à travers leur utilisation et réutilisation ainsi que leur reconstruction. J'argumenterai donc ici que Paris et ses boulevards sont des palimpsestes de révolte.

Selon mon concept, une révolte en remplace une autre pendant que les régimes politiques tentent de supprimer la mémoire culturelle de la révolte

précédente. Comme nous le verrons dans la section suivante, les images de 1944 reflètent celles de 1871 en utilisant les mêmes espaces haussmanniens. Une des différences majeures entre les deux moments historiques est l'évolution technologique qui permet une plus grande variété d'angles de prises de vue et plus d'aisance de transport. Cependant, dans cette imitation des utilisations de l'espace, on peut se rendre compte qu'en dépit des actes politiques de répression de mémoire et des efforts gouvernementaux de supprimer la conscience du peuple de l'utilisation révolutionnaire des espaces parisiens, le fait est que les représentations demeurent et sont reproduites.

La théorie de palimpseste ne peut fonctionner que si la mémoire culturelle a éliminé les révoltes précédentes de l'espace parisien, ce qui n'est pas le cas, du moins pas entièrement. Paris, en particulier, est un centre de révolte puisque comme capitale, la ville est bien sûr l'objet de toutes les attentions à la fois de la part des gouvernements successifs et des médias. On y trouve un grand nombre d'exemples de mouvements de protestations entre la Révolution Française en 1789 et Mai 68. Paris, ses rues, et ses bâtiments (en particulier celles et ceux qui datent de l'ère du Baron Haussmann sur laquelle je reviendrai dans la section suivante), sont donc des lieux où existe un écho de tout ce qui s'y est passé avant, plutôt qu'un remplacement de chaque événement par l'autre dans l'utilisation de l'espace et dans la mémoire culturelle. Les boulevards et rues parisiens atteignent donc une dimension symbolique grâce aux révoltes précédentes dont les protestataires contemporains sont conscients.

Qu'elle ait été assiégée par l'ennemi ou utilisée par ses habitants comme quartier général de révolution, les différentes luttes et différents événements qui ont eu lieu dans la capitale sont inexorablement inscrits et réinscrits sur ses paysages et son espace urbain. Wilson (2008) le confirme, complétant le concept de Huyssen en soulignant que:

Paris becomes a topographical palimpsest or, to borrow Lefebvre's definition, a social text to which each generation has added its own pages but also in the sense that it superimposes itself on to actual written accounts, thereby producing its own interpretation and commentary on the past. (2008 : 96)

Comme nous avons pu le voir à travers les chapitres I à III, l'évolution d'un mouvement de révolte passe par la transmission de la mémoire culturelle et plus spécifiquement par la transmission de la mémoire culturelle à travers le visuel. Dans mon analyse chronologique des différents anniversaires, on a pu voir que la mémoire de Mai 68 ne disparaît jamais. Elle fluctue et provoque plus ou moins d'intérêt selon les époques. Ce qui est cependant une constante, est la circulation de photographies, objets de mémoire par excellence. Les photographies de Mai 68 sont très nombreuses et mettent en scène non seulement les acteurs des événements mais également les espaces et les lieux. Il en est de même pour d'autres événements qui ont eu lieu dans la capitale.

On possède donc un nombre plus important de 'traces' de l'exploitation révolutionnaire de Paris depuis l'utilisation de la photographie en tant que moyen de communication. On la trouve particulièrement présente pendant le déroulement des événements de Mai 68 et bien après, que ce soit à travers les publications de

photographies dans les journaux (*Le Figaro*, *L'Humanité*, *Le Parisien*, *France-Soir* etc.) et magazines d'actualités (comme *Paris Match*, *Le Nouvel Observateur* ou *L'Express* pour n'en citer que quelques-uns) ou dans les recueils et livres publiés post-Mai (entre autres dans le recueil de photographies de Gilles Caron ainsi que dans des recueils publiés spécialement pendant les périodes anniversaires).

L'importance grandissante du rôle de la photographie dans la société depuis la Commune de 1871 participe donc à une transmission d'informations et de mémoire qui est par son ampleur accessible à tous quelle que soit leur association politique. Comme nous le verrons, la Libération de 1944 démontre une évolution très importante dans le média photographique ainsi que dans l'utilisation de l'appareil photographique et de la photographie elle-même alors que, comme nous le verrons également, l'utilisation de l'espace n'évolue pas beaucoup.

C'est ainsi que l'on peut se demander comment la représentation de l'utilisation de l'espace influence les mouvements ou même comment cette utilisation de l'espace évolue selon les différents événements. Comment chaque acte révolutionnaire se moule-t-il sur d'autres instances d'acte révolutionnaire ? Mais il faut tout d'abord se poser la question, pourquoi Paris attire-t-elle la révolution ?

## **II] Paris comme théâtre privilégié de la manifestation et de la rébellion en France**

Il convient donc, tout d'abord, d'analyser rapidement l'importance du choix de Paris par les protestataires. En premier lieu, dans n'importe quel pays, le choix

de la capitale comme lieu de protestation est logique puisque toute capitale est le noyau d'un pays. Paris est la capitale française pour tout, encore au XXI<sup>e</sup> siècle, que ce soit d'un point de vue politique, économique et même culturel. C'est pour cette raison qu'il est curieux que Mai 68 ait, par le fait, commencé à Nanterre et ait été initié par des étudiants de ce campus de la Sorbonne. Ceci est intéressant en soi mais peu surprenant puisqu'à l'époque des faits, Nanterre était loin d'être à la hauteur de l'image que l'on peut se faire d'une université parisienne liée à la Sorbonne, toujours considérée prestigieuse simplement par son appellation. Selon Serge Berstein :

[Nanterre est] [u]ne localisation qui ne doit rien au hasard. Symbole de l'expansion universitaire des années soixante, Nanterre a été érigée au milieu d'un immense bidonville où s'entasse une population immigrée qui vit dans des conditions dramatiques... [Nanterre] constitue le ghetto universitaire type. (1989 : 306).

C'est dans un tel contexte qu'en dépit des problèmes d'ordre général avec l'université en elle-même (surpopulation, programmes etc.), le problème venait aussi du lieu d'étude et des mauvaises conditions de logement. En outre, le fait de ne vivre ni étudier à Paris *Intra Muros* signifiait que protester n'arriverait pas nécessairement aux oreilles du gouvernement à Paris.

Mai 68 n'a pas commencé en mai mais plutôt en mars et le mouvement n'a pas non plus commencé à Paris. Cependant lorsque la mémoire de Mai 68 est évoquée, ce sont deux aspects que nous trouvons représentés à travers les photographies disponibles. Le choix de Paris pour les étudiants de la faculté de Nanterre semble on ne peut plus logique, leur permettant de se rapprocher de la Sorbonne à proprement parler, l'université dont ils faisaient partie. Il est également à noter que bien que le Mai 68 dont on nous parle soit toujours situé dans Paris,

l'action de Nanterre avait fait du bruit notamment de par certaines remarques de Daniel Cohn-Bendit vis-à-vis du ministre de la Jeunesse et des Sports<sup>15</sup>. Paris est donc le choix des étudiants de Nanterre et de Paris, et est entré dans la mémoire comme le principal lieu de Mai 68 et de plus, Paris est un choix symbolique d'un point de vue révolutionnaire. En effet, le paysage parisien a connu des transformations physiques sous forme de grands travaux mais également sous forme de barricades et de batailles, et cela, en plein centre de la capitale.

L'intérêt de parler de Paris comme centre de révolution ou de révoltes vient principalement du premier événement à marquer la capitale aux débuts de l'utilisation de la photographie. En effet, la Commune de 1871 était le premier événement à être très photographié. Ainsi, comparer Mai 68, son utilisation de l'espace comme démontré dans les photographies avec la Commune de 1871 semble une comparaison qui peut démontrer que bien que les demandes aient évolué, le mode de protestation n'a guère changé en un siècle. Et plus rapproché historiquement de Mai 68, l'utilisation de la ville et sa représentation photographique pendant la Libération en 1944 montrent que Paris est souvent non seulement à l'origine de la révolte mais également le théâtre de cette dernière. La libération de 1944 fait preuve d'une utilisation de Paris à un moment critique du conflit et dans un contexte d'un très réel danger qui venait de l'étranger et non plus d'une lutte purement française et sociale. De plus, dans le cas de 1944, le type de

---

<sup>15</sup> « Il [François Misoffe] avait rédigé un livre blanc sur la jeunesse dans lequel il ne parlait pas de la sexualité. Nous décidons de l'interpeller. [...] je lui dis : 'Qu'est-ce que c'est que cette piscine ? Parce que quand même, le problème de la jeunesse aujourd'hui, c'est la sexualité !' Il me répond : 'Si vous avez des problèmes, allez plonger dans la piscine pour vous calmer.' » (2008 : 46-47)

photographies que nous pouvons voir, démontre que l'évolution de la photographie est inévitable dans la représentation de l'utilisation de l'espace.

Dans une étude de révoltes dans le centre de Paris, on peut remarquer que les concepts autour de la révolte évoluent à chaque mouvement mais que ces derniers choisissent toujours et encore le centre de Paris et ceci est clair dans les photographies que l'on en trouve. Et comme nous l'indique Margaret Atack, dans la citation que je mets en avant au début de ce chapitre, Mai 68 se base sur la répétition des mouvements qui l'ont précédé.

Les photographies que je vais analyser (images 42 à 47) sont tirées d'un site web exclusivement réservé aux photographies de Paris<sup>16</sup> et une de ses pages en particulier entièrement dédiée aux barricades dans les rues de Paris. Ce site est sponsorisé par la Mairie de Paris entre autres, et le fonds photographique est en grande partie assuré par la collection Roger Viollet, qui édite comme nous l'avons vu dans le chapitre II, un recueil photographique sur le thème de Mai 68 dont certaines photos sont également disponibles sur ce site. Il est à noter que ce site fonctionne à plusieurs niveaux. Il possède un moteur de recherche interne qui permet d'entrer des mots clés, et dans sa partie *Galerie des Collections*, on peut trouver des collections thématiques ainsi que des collections spécifiques à un photographe ou à une agence.

---

<sup>16</sup> [www.parisenimages.fr \(http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-des-collections-selection.html?couleur=&count=10&debut=&exact=&fin=&lieu=&mots=barricade&noiretblanc=&oeuvre=&oeuvre=&personnalite=&source=&start=70\)](http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-des-collections-selection.html?couleur=&count=10&debut=&exact=&fin=&lieu=&mots=barricade&noiretblanc=&oeuvre=&oeuvre=&personnalite=&source=&start=70) première consultation 06/04/09

Il fonctionne aussi par événement, par exemple, l'image 7 est extraite d'un diaporama dédié à la Commune de 1871. Le fait qu'un tel site existe prouve un intérêt renouvelé et incessant pour la ville de Paris et également dans un contexte historique *Paris en Images* expose principalement des photographies en noir et blanc. L'archive photographique du site *Paris en Images* dénombre vingt-cinq mille clichés. Les images (peintes et photographiques) recueillies sur le site et sous le thème des barricades commencent à la Révolution Française et finissent en 1968. Ce site cherche à souligner l'importance de Paris comme lieu de révolution.

Cet historique en image de Paris crée et/ou entretient les mythes qui entourent la ville. Ce qui semble ressortir du site est la tradition parisienne de révolution dont j'ai déjà fait mention auparavant. Le symbolisme parisien est primordial et cet engouement pour les barricades en particulier semble confirmer l'assertion que les Parisiens sont accoutumés à la construction et à la représentation régulière de barricades dans les rues et boulevards qu'ils empruntent dans Paris. A ajouter à cela est la tradition documentaire visuelle qui permet de posséder des représentations de chaque cas d'utilisation de barricades. La perception de Paris est par conséquent bel et bien celle des barricades imaginées par la lecture des *Misérables* de Victor Hugo par exemple. Paris fait donc l'objet d'une série de mythes dont les barricades font partie. L'abondance de photographies de rues sur ce site que la ville de Paris sponsorise, montre un engouement photographique lié non seulement à Paris en tant que capitale de la France mais aussi en termes d'utilisation de l'espace urbain.

Je considèrerai maintenant les images de la Commune de 1871 (images 42 et 43), événement qui a eu lieu bien sûr aux débuts de l'utilisation de la photographie, ainsi que les images de la Libération de Paris en août 1944 (images 46 et 47), et ceci afin d'analyser l'évolution et les similitudes entre chaque événement. Ainsi, il conviendra, dans ce contexte, de voir comment l'utilisation des espaces a été représentée dans les images qui s'y consacrent. Je voudrais également souligner ici que la comparaison entre Mai 68 et d'autres instances révolutionnaires dans Paris, permettra de comprendre plus en détail d'une part le choix symbolique de Paris et d'autre part, l'état de la révolte en 1968. Et dans le contexte particulier de Mai 68, je tiendrai compte des philosophies qui entouraient l'événement à l'époque et comment elles peuvent s'inscrire dans la révolte. A travers l'analyse de tout ce qui précède on pourra mieux se rendre compte de l'impact général de la révolte sur la mémoire culturelle française et je montrerai également la construction du spectacle révolutionnaire dans Paris.

### **Le spectacle révolutionnaire et les barricades**

Commençons par la Commune de 1871 puisque c'est l'événement révolutionnaire le plus ancien dans Paris dont nous avons des traces photographiques. Dans *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Kristin Ross évoque l'utilisation de l'espace urbain en ces termes : « there occurred the spatial event of the Paris Commune, what in the 1960s was proclaimed by many to be the first realization of urban space as revolutionary

space» (1988 : 4). Ross pousse donc plus loin ce qu'affirme Atack, comme nous l'avons vu précédemment , indiquant que 1871 est le premier événement qui fait usage du centre de Paris de façon spécifiquement révolutionnaire, transformant Paris en espace révolutionnaire par excellence.

L'utilisation des espaces urbains peut être interprétée de plusieurs façons mais un des concepts parmi les nombreuses idéologies de gauche qui faisait le tour des campus en Mai 68 était celui des Situationnistes. Ce groupe de penseurs de gauche, héritiers du surréalisme, dont l'activité commence dans les années 50, s'intéressent en effet aux utilisations de la ville et en particulier à l'utilisation subversive de cet espace et de tous ses bâtiments, espaces, monuments et autres œuvres d'art. Ce qui est curieux, cependant est que l'importance que l'on a tendance à donner aux idées situationnistes est parfois exagérée et vient seulement après Mai 68. Kristin Ross nous informe que :

Debord 's 1967 *Société du spectacle* and the journal he collaborated on, *Internationale Situationniste* (published between 1958 and 1969) undoubtedly helped perform an intellectual task of demolishing and desacralizing of bourgeois consumer society for the elite readership who had access to these texts in the early 1960s. But it was the disturbances of 1968 that made *La société du spectacle* known and read.(2002: 194)

En outre, que les situationnistes aient été lus à l'époque ou après, un de leur concepts est particulièrement apte à expliquer certaines utilisations de l'espace urbain : c'est le concept du « Détournement », que les situationnistes définissent de façon suivante dans le premier numéro de leur journal: «[...] [il] s'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts, dans une construction

supérieure du milieu [...] » (Debord 1958 : 13). Cette notion bien que spécifique entre, d'après Simon Sadler dans un projet plus vaste : « the Situationnists aimed to eventually 'detourn' bits of city » (1999 : 4).

Le concept de détournement correspond donc à l'usage que les protestataires de Mai 68 ont fait de la ville puisque bien que leur 'production' de barricades ne compte pas comme une forme d'art, la représentation de ces barricades dans des photographies de la Commune, par exemple, peut démontrer un détournement de la ville même et surtout de ses matériaux de construction. Si le but du détournement est de subvertir tout ce qui est lié au pouvoir, alors lorsque l'on considère l'incendie du palais des Tuileries ainsi que le démantèlement de la Colonne Vendôme pendant la Commune de 1871, l'utilisation symbolique et finalement la destruction de ces éléments de pouvoir (respectivement monarchique et impérial) deviennent une utilisation intéressante du paysage parisien, ces destructions étant une subversion de symboles culturels et historiques, créés par le pouvoir. Bien sûr parler du mouvement situationniste dans le contexte de 1871 est anachronique, cependant l'observateur du vingt-et-unième siècle peut considérer les similarités entre les actions de la Commune et l'idéologie situationniste. Que le terme détournement soit venu d'elle ou non, l'utilisation des espaces par les communards est un détournement complet de monuments et d'espaces qui montre leur mécontentement avec tout ce qui est lié au pouvoir et à ce que celui-ci ait pu créer pour commémorer et se féliciter.

Dans ce contexte d'action révolutionnaire on peut comprendre l'importance de l'utilisation de l'espace urbain et la signification des barricades dans chaque cas.

La Commune, la Libération et Mai 1968 démontrent l'établissement progressif d'une utilisation traditionnelle de l'espace urbain.

Une capitale aussi vaste que Paris possède un grand nombre de boulevards amples tous reliés au centre de la capitale. La Commune de 1871 survient après une période de travaux qui a duré presque vingt ans et qui a provoqué l'expulsion d'un nombre de Parisiens principalement pauvres vers les banlieues, afin de permettre que les petites rues obscures dans lesquelles ils vivaient auparavant soient transformées en grands boulevards. Marshall Berman nous explique que:

In the late 1850s and through the 1860s, [...], Georges Eugène Haussmann, the Prefect of Paris and its environs, armed with the imperial mandate of Napoleon III, was blasting a vast network of boulevards through the heart of the medieval city. [...]The new boulevards would enable traffic to flow through the center of the city[...] they would clear slums and open up 'breathing space' in the midst of layers of darkness and choked congestion. (1982 : 151)

Le but du préfet Haussmann est triple : tout d'abord se débarrasser de la couche la plus pauvre de la population pour construire une ville réservée à la bourgeoisie, puis ouvrir la capitale à la circulation et enfin empêcher que la population puisse à nouveau construire des barricades en travers des grands boulevards afin de reproduire plusieurs précédents célèbres. Selon Walter Benjamin :

« le véritable but [...] était de s'assurer contre l'éventualité d'une guerre civile. Il voulait rendre impossible à tout jamais la construction des barricades dans les rues de Paris.[...] Haussmann cherche à les prévenir de deux façons. La largeur des rues en rendra la construction impossible et de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers.» (1982 : 73).

Ces boulevards sont le théâtre parfait de la révolte puisqu'ils permettent une avancée en masse, même face à la police, aux CRS ou même à l'armée comme ce fut le cas en 1871. Cependant, le point commun que j'ai déjà évoqué, nommément

la barricade, est un élément qui ressurgit à chaque révolte. Pour Benjamin : « La barricade est ressuscitée par la Commune. Elle est plus forte et mieux conçue que jamais. » (1982 : 74). Les six photographies que j'évoque confirment que malgré la taille des boulevards parisiens et malgré le rôle qu'ils devaient jouer, on a pu construire des barricades à plus d'une reprise après les travaux de Haussmann.

Ce que l'on remarque surtout c'est que même quand la barricade n'a plus de rôle défensif en soi, on la construit quand même, c'est de là que l'on peut en déduire qu'en Mai 68, la barricade a plus un rôle symbolique qu'un rôle militaire. Néanmoins, même au moment de la Commune, les canons existants pouvaient rendre en un instant ces barricades inutiles. L'utilisation de matériaux présents dans les rues à chaque occasion montre une utilisation de l'espace urbain comme théâtre révolutionnaire mais également comme utilisation des matériaux d'urbanisme, permettant la circulation de véhicules.

La construction de barricades comme on peut le voir très clairement dans les images 42 à 47 est basique et presque spontanée. On voit même dans la photographie aérienne de la rue Gay Lussac (image 45) que les manifestants ont utilisé les voitures comme matériau de construction (je reviendrai à l'utilisation de la voiture dans la section suivante). Or, ceci n'a rien de logique ni de pratique et ces barricades, bien qu'impressionnantes par l'amplitude de l'occupation de cette rue, sont en fait un élément spectaculaire de la révolte. Une barricade qui ne sert à rien dans un sens défensif devient une scène de spectacle dédiée à la révolte.

Quoi qu'il en soit, l'utilisation de l'espace urbain parisien qu'elle soit symbolique ou défensive, est mise en relief par la couverture photographique qui existe depuis la Commune. Et cette représentation photographique, bien qu'elle dresse le portrait de la ville et des manifestations dans le cas de Mai 68, nous montre de manière prédominante des images de violence, de dégâts mais aussi de barricades. La tradition de la construction de barricades est ainsi également transmise par une tradition photographique de représentation.

Les barricades deviennent donc par leur représentation constante, un symbole révolutionnaire particulièrement lié à l'espace parisien. Que les barricades aient été nombreuses dans les révoltes ou non, elles deviennent le leitmotiv de la presse et de la photographie qui souligne particulièrement comment elles sont construites. La photographie joue donc ici plusieurs rôles, elle pousse le spectateur à se rendre compte de l'étendue de l'utilisation des rues de Paris et des éléments qui composent rues et boulevards. Elle sert également à illustrer le développement du média photographique sur une période d'un siècle. Enfin, elle transmet une certaine image de la révolution à la mémoire culturelle française, et par cette transmission, elle transforme Mai 68 en un spectacle de rue révolutionnaire accessible à tous ceux qui lisent les journaux ou regardent ces photographies même quarante ans plus tard.

Ainsi, Paris est le centre de l'activité révolutionnaire (ou, dans le cas de Mai 68, le devient après ses débuts à Nanterre) par plusieurs côtés, tant au niveau de la répétition des traditions dans ses boulevards qu'au niveau de la représentation. Chaque nouveau groupe de protestataires s'illustre en construisant des barricades

sur les grands boulevards. Afin de montrer que Mai 68 est une répétition de révoltes précédentes qui ont eu lieu dans la capitale, j'explorerai rapidement le contexte et l'historique de chaque événement de comparaison en y incluant l'importance de la représentation photographique. En outre, il est nécessaire pour la compréhension de comprendre que le paysage parisien connaît de nombreux changements, d'une part avant la Commune de 1871 et d'autre part entre 1944 et Mai 68.

Les clichés que j'ai choisis dressent un portrait remarquable du spectacle de la révolution dans Paris. Et dans la focalisation photographique qui s'intéresse presque exclusivement aux barricades, on voit que Paris est victime de sa réputation révolutionnaire puisque le mythe des barricades comme seule arme révolutionnaire en ressort et ce bien au-dessus des idéologies. Les clichés inclus dans ce chapitre aident l'observateur à se représenter les différences dans l'utilisation des espaces ainsi que dans leur représentation, en montrant la disposition des barricades dans les rues de Paris ainsi que les bâtiments parisiens inchangés à travers les époques mais en montrant également l'évolution de la représentation, du publicitaire au documentaire dans les événements plus récents. En effet, les photographies de la Commune sont des photographies de groupes de personnes fières qui veulent passer dans l'histoire.

Les bâtiments que l'on peut observer dans les six premières photographies, mise à part celle de l'hôtel de ville (image 43), sont des bâtiments de style

Hausmannien qui, tout comme les boulevards que je mentionne auparavant, datent des années 1850-1860. Ils ont été construits pendant les travaux pharaoniques du Baron Haussmann, sous Napoléon III. Deux des dates que je considère coïncident avec une guerre ou la fin d'une guerre. C'est ainsi que la Commune de Paris intervient après la guerre Franco-Prussienne (1870-1871) qui voit la fin de l'empire de Napoléon III et qui engendre un long siège de Paris. Les Parisiens se sentent donc désabusés lorsqu'ils se rendent compte que le gouvernement de défense nationale va se rendre et autoriser le siège de Paris par les troupes prussiennes. Ils se révoltent puisqu'ils considèrent avoir correctement et courageusement défendu leur capitale pendant cette guerre. Roger Williams évoque la réaction des Parisiens face à la décision de Thiers: « This was bitterly resented by the Parisians as ingratitude for their heroic resistance, as good Republicans sold out by monarchists » (1969 : 113). La colère des Parisiens ira plus loin et ils prendront la ville pour essayer de renverser le gouvernement de défense nationale d'Adolphe Thiers.

La libération de 1944, elle, dispose de barricades qui servent de manière bien différente à celles de la Commune. A cette époque la France est occupée depuis quatre ans et les nouvelles de l'arrivée des alliés poussent les résistants à tenter de reprendre Paris anticipant cette arrivée et c'est à ce moment-là que tout Paris se retrouve couvert de barricades. Selon Rupert Hart-Davis « The Liberation forces had called for the barricades, but the call was scarcely needed. Parisians for generations have instinctively barricaded their streets at the first signs of trouble » (1962 : 167). Plus loin dans son analyse, après une description de tous les

événements comportant des barricades, Hart-Davis en arrive à la conclusion suivante: « In all these revolutions the barricades had been a key, the Hôtel de Ville the symbol of the control of Paris, hence of France» (1962 : 167).

Comme l'indique Hart-Davis, l'appel à la construction de barricades n'est pas nécessaire mais Hart-Davis lui-même entre dans le jeu de la représentation mythique de la révolution aux barricades. Donc, la suite logique des événements après 1944 est une nouvelle interprétation de la construction de barricades par les jeunes de Mai 68. Ils s'inspirent ainsi du passé et des photographies comme celles que j'ai choisies, afin d'appeler leur mouvement une révolution et quand il y a révolution, on trouve des barricades.

Ainsi, Mai 68 est un spectacle de révolution et une interprétation de révolutions passées à travers leur représentation. Les étudiants sont donc au fait des événements de la Commune et bien sûr de 1944, cependant leur but est un but de révolution et pas de résistance comme celui de 1944. Ceci est confirmé par Kristin Ross qui souligne que Mai 68 s'inspire de la Commune de 1871 en citant que la chronique de Mavis Gallant « reports [...] that in Paris, the bookstore shelves were empty of books about the Paris Commune » (2002 : 209). Ils veulent donc le contrôle de Paris, même si celui-ci n'est que symbolique.

Les étudiants ne se sont, en effet par le fait, jamais vraiment attaqués à des symboles du pouvoir comme l'Assemblée Nationale par exemple. Et par cette ambition de contrôle plutôt symbolique, bien que les événements aient commencé à Nanterre avec le Mouvement du 22 mars, ils seront rapidement transférés à Paris.

Cette tradition de contrôle de la France par sa tête, c'est-à-dire par Paris, semble démontrer une sorte de centralisation de l'espace révolutionnaire. Néanmoins, l'analyse des photographies permet également de se rendre compte des similarités et différences entre l'utilisation même de la ville et les représentations de cette révolution.

La photographie étant considérée comme un objet de mémoire, il convient de considérer son rôle de transmetteur de mémoire culturelle plus en détail et ici en particulier son influence dans la représentation, au sens théâtral, d'exemples révolutionnaires dans le centre de Paris. Les photographies 42 à 47 nous montrent des barricades de trois événements qui sont à la fois différents et similaires : différents en relation aux raisons de leur début et similaires par leur utilisation de la ville. Au niveau de la visualisation de chacun des événements, notre perception de la différence d'époque est plus basée sur l'évolution du média photographique (sur lequel je reviendrai dans un deuxième temps) que sur une évolution des moyens de mener la révolte.

L'image 42, est datée de Mars 1871, donc au moment de la prise de Paris par ses habitants. Les premières actions des Parisiens datent du 18 mars puisque la nuit du 17 au 18 est celle durant laquelle Thiers fait ordonner le désarmement de Paris qui sera un échec puisque l'armée fraternisera avec les Parisiens (Williams 1969 : 120). Si on se penche sur la représentation de la barricade boulevard Puebla (Image 42) et celle qui se trouve devant l'Hôtel de Ville (Image 43), on peut percevoir que le thème des gestes dans ses deux cas semble être la fierté que ressentent les insurgés après leur construction ainsi que pour leur cause. Il est

curieux de noter que dans l'image 42, l'espace que prend le ciel est immense ainsi que le boulevard, ceci provoque une impression de vide au-dessus des insurgés et de la barricade et autour, donnant ainsi une dimension de petite taille à cette barricade et aux hommes qui sont rassemblés autour. Henri Lefebvre évoquera dans *Le Droit à la Ville* les vides provoqués par les travaux du préfet Haussmann: « Les vides ont un sens : ils disent haut et fort la gloire et la puissance de l'Etat qui les aménage, la violence qui peut s'y déployer » (1972 : 24).

Ces vides doivent donc être comblés dans un effort de dominer l'espace, ce que presque tous les hommes dans l'image 43 semblent chercher à faire, ils sont debout sur la barricade comme dominant leur paysage, du moins l'homme situé le plus haut sur la barricade, tentant de dominer l'hôtel de ville. Il semble exister une bataille entre l'être humain et son paysage, cet espace urbain conçu plus pour la circulation des véhicules que pour les hommes qui y résident.

La notion d'horizontalité des hommes dans l'image 42 est dominée par la verticalité du bâtiment Haussmannien qui se situe à gauche de l'image. Le spectateur en retire une impression de futilité par rapport à la bataille des insurgés face à l'immensité de la construction moderne derrière eux. On pourrait par ailleurs lire ces constructions comme symbolique du pouvoir socio-économique de la classe dominante. Cependant, d'autres actions des communards incluent le démantèlement de la Colonne Vendôme et l'incendie du palais des Tuileries. Ces deux éléments du paysage parisien sont des symboles verticaux qui seront réduits en cendres ou en débris comme je le mentionne dans la première partie du chapitre. Selon Krisin Ross :

The workers who occupied the Hôtel de Ville and tore down the Vendôme Column were not 'at home' in the centre of Paris; they were occupying enemy territory, the circumscribed proper place of the dominant social order. (1988 : 42).

La destruction entreprise par les communards était une destruction de symboles du pouvoir qui seront remplacés par des barricades. Je reviens ici brièvement sur le détournement, puisque selon les situationnistes, il n'existe ni d'art ni de constructions situationnistes mais des utilisations situationnistes de ce qui est déjà en place. Dans « Sur la Commune », une série de quatorze paragraphes écrits le 18 Mars 1962 par les Situationnistes Guy Debord, Attila Kotányi et Raoul Vaneigem, on nous indique que:

La Commune représente jusqu'à nous la seule réalisation d'un urbanisme révolutionnaire, s'attaquant sur le terrain aux signes pétrifiés de l'organisation dominante de la vie, reconnaissant l'espace social en terme politiques, ne croyant pas qu'un monument puisse être innocent. (1997 : 678)

L'urbanisme révolutionnaire dont parlent les trois auteurs fut tout de même réalisé avec beaucoup de disparités entre les constructions et les opinions des différents groupes au moment de la Commune. Cependant, comme on peut le remarquer en comparant les deux barricades de 1871, la disparité dans les constructions au sein d'un même mouvement est visible. La barricade de l'image 42 semble plus symbolique que défensive même si elle reste imposante. Cette barricade pourrait être un exemple de ce que les détracteurs prétendaient, comme l'illustre Jeannene Przyblyski en citant les remarques de l'écrivain Du Camp, contemporain de la Commune:

[He] describes a typical March scene on the rue de Belleville, where a barricade was built expressly for picture taking. Once the Communards had crowded close and arranged themselves in suitably menacing postures, they held still while an obliging passer-by ran for

the local photographer. After the exposure was made, the paving stones were put back and traffic resumed as usual. (2001 : 59)

Lorsqu'on considère cette citation, la barricade de l'image 42 aurait bien pu simplement avoir été construite pour permettre aux Communards d'illustrer leur fierté de participer au mouvement et de documenter leurs actions pour la première fois en faisant une opération publicitaire. Cependant, selon Colette Wilson Du Camp était « an unreliable witness and self-interested manipulator of facts and events, and someone who easily blurred the distinctions between the fictional and the real» (2008 : 92).

En dépit du flou qui règne autour de ce type d'affirmation, on peut tout de même voir la dimension théâtrale de ces images de la Commune. Les hommes sont immobiles (ce qui s'explique notamment par la technologie photographique de l'époque) tenant des armes à la main, juchés sur la barricade ou de chaque côté. Une notion d'héroïsme semble également accompagner leur posture. Dans l'image 43, on peut voir la dimension de victoire anticipée par la possession de Paris, à travers la scène de la barricade devant la mairie de Paris. Son incendie pourra encore être jugé comme action réellement révolutionnaire faisant écho à l'incendie et la destruction de la Bastille. C'est presque même un acte anarchique qui veut faire savoir aux dirigeants qui ne veulent pas les reconnaître que s'ils ne peuvent pas posséder Paris alors personne ne le peut. Ils prouvent ainsi le sérieux de leurs ambitions réellement révolutionnaires, même si elles finiront dans un bain de sang. Par ailleurs, pour Engels, la Commune de Paris représente le seul exemple de dictature du prolétariat (1975 : 25). Cette dimension communiste de 1871,

s'exprime également par la participation de la population parisienne en grande partie, menée par la Garde Nationale. Dans l'image 43, il existe un grand contraste entre la pâleur des murs et des pavés et le noir des uniformes de ces gardes, qui, on peut le remarquer, ne semblent pas avoir les mêmes uniformes que les hommes dans l'image 42. De fait, l'image 42, bien qu'apparemment organisée semble montrer des hommes qui viennent de construire une barricade, alors que ceux de l'image 43 ont attendu que tout soit correctement installé avant de se faire photographier. Pour les Situationnistes dans leur apparition dans des clichés:

[o]n y trouve à la base, l'impression des insurgés d'être devenus les maîtres de leur propre histoire, non tant au niveau de la décision politique « gouvernementale » qu'au niveau de la vie quotidienne dans ce printemps de 1871. (1997 : 677)

Et leur notion d'« être maîtres » de leur histoire passe également par l'immortalité de la représentation photographique.

C'est ainsi que dans les images 42 et 43, les personnes qui sont rassemblées autour de la barricade sont figées, d'une part par une posture qu'ils veulent adopter et d'autre part à cause de l'impossibilité matérielle de prendre une photographie ni en mouvement ni de nuit. Jeanine Przyblyski décrit que:

During the Second Empire, photography functioned as an art of self-representation largely for the bourgeoisie, who embraced it as a means to approximate the more privileged realm of painted portraiture. (2001: 63)

Les photographies que nous voyons montrent également que les Communards ont fait usage de la photographie, normalement réservée à la bourgeoisie, et ceci est, en soi, une forme de victoire du prolétariat par la subversion d'un outil de la bourgeoisie.

Les photos de Mai 68 diffèrent considérablement de celles de 1871, non seulement à cause de l'évolution technique de la photographie mais aussi par le positionnement des photographes et par l'aspect plus civil de la révolte du côté des étudiants (l'uniforme n'est pas porté). Dans l'image 44, les hommes debout sur ce qu'il reste d'une barricade semblent imposants puisque le photographe prend la photo en contre-plongée, apparemment ignoré par tous les protagonistes qui le dominent. On passe donc d'une photographie plus ou moins publicitaire à l'époque de la Commune à une photographie plus documentaire.

De plus, au niveau de l'occupation de l'image, la barricade et ceux qui y sont perchés occupent beaucoup plus d'espace dans la photographie que les bâtiments. Ceci semble pousser le spectateur à considérer l'importance du mouvement par rapport à l'importance du lieu, montrant la destruction qu'il peut engendrer et donc par là son ampleur. Le cliché semble représenter des observateurs faisant un compte rendu des dégâts. D'autre part, le fait que la photographie contienne en arrière-plan des bâtiments Haussmanniens nous montre tout de suite que le lieu barricadé est Paris. En effet, plus que toute capitale au monde, on peut reconnaître Paris par son architecture, dans le cas de tous les événements post-1870.

Le paysage reste facilement comparable malgré des changements réguliers après chaque utilisation de la capitale. D'après Kristin Ross, l'arrivée en masse de la voiture dans la société

was a revolution that saw the dismantling of all earlier spatial arrangements, the virtual end of the historic city, in a physical and social restructuring that matched the transformations of a hundred years earlier. Parisians of the 1960s, like the Parisians of the 1850s and 1860s saw with their own eyes and lived one Paris intersecting and colliding with another in the process of demolition and reconstruction – a reconstruction that, again like the

Hausmannian transformation of the previous century, was completely given over to traffic.  
(1996 : 22-23)

La mention que fait Kristin Ross de la voiture est importante dans l'analyse des constructions des barricades. En effet, dans l'observation des représentations des barricades, j'ai déjà mentionné l'utilisation de pavés et de grilles d'arbres dans le contexte de 1871 (Image 42) cependant cette même utilisation est frappante dans le contexte de Mai 68. Les pavés et grilles d'arbres sont des symboles de modernité en 1871 puisque les rénovations haussmanniennes viennent d'être achevées.

En revanche, en 1968, le symbole de modernité n'est plus ni le pavé ni la grille d'arbre même s'ils contribuent encore à la construction de la barricade, entretenant la tradition, mais bien la voiture qui est devenue plus accessible à la population et qui est la raison principale des travaux dans Paris. Cette voiture est également un symbole de la société de consommation que dénoncent les soixante-huitards. L'utilisation de la voiture est très intéressante puisqu'un mouvement contre la « société de consommation » utilisant un des symboles les plus importants de la société de consommation comme matériau de construction en détourne complètement l'usage premier, ce qui en soi est ironique.

Le moderne s'ajoute à l'ancien et accentue la dimension spectaculaire des barricades. Chaque époque fait usage de symboles de modernité contemporaine, en 1871 on utilise les grilles d'arbres et les pavés, et en 1968 on fait usage des voitures tout en continuant à utiliser les grilles et les pavés. Là où 1871 profite d'éléments modernes seulement, 1968 semble allier histoire et modernité, ajoutant par là une autre dimension mythique à sa construction de barricades. Si l'on tourne

notre attention vers l'image 45 qui est une vue aérienne de la rue Gay Lussac pendant Mai 68, on peut voir l'utilisation des voitures dans ce qui reste des barricades. Cependant, on remarque aussi, par ailleurs, la désorganisation totale dans l'emplacement de ces barricades. Il semble y avoir à peu près cinq barricades le long du boulevard mais en revanche peu de mouvement dans les petites rues qui le traversent. Un autre aspect d'intérêt est que l'on voit le bout de la rue Gay Lussac, et là, on peut observer un grand nombre de voitures donc en comparaison avec 1871 et 1944. On a l'impression que la circulation a repris ou peut-être même, elle n'a jamais vraiment été arrêtée. Par conséquent, le blocus de la ville par les étudiants paraît sommaire en comparaison avec ceux de 1871 et de 1944.

Il est également apparent que la construction et la défense des barricades a été un événement nocturne, ce qui indiquerait également que cette résistance a été comparativement éphémère. Dans les journaux de l'époque, deux « nuit[s] des barricades » sont mentionnées, la nuit du 10 mai et celle du 28 mai. Alors que l'image de la rue Gay-Lussac est prise pendant la journée, on en déduit que vu les dégâts encore présents, les forces de l'ordre et les autorités locales n'ont guère eu le temps de réparer après une de ces nuits de violence.

Néanmoins, cette représentation visuelle des barricades et des événements nous montre l'absence des manifestants à ce moment précis, ce qui indique que les soixante-huitards ne contrôlaient pas aussi bien leurs barricades que les insurgés de 1871 (qui tinrent Paris pendant près de deux mois) et les résistants et combattants en 1944 (puisqu'ils semblent munis d'armes appropriées pour défendre leurs barricades). Ce sont des distinctions drastiques entre ces événements et qui

montrent de plus une distinction tout aussi drastique dans les représentations visuelles de ces trois événements. L'utilisation de l'espace urbain par les manifestants ainsi que la représentation de cette utilisation montrent Mai 68 comme un spectacle dans le théâtre de la révolution qu'est Paris. L'angle aérien de la prise de vue ne sert qu'à accentuer ceci puisque cet angle est comme une narration omnisciente des événements.

Prenant en compte l'ancien et le moderne de chaque révolte, le contraste entre les images 42 et 43 et les quatre autres se remarque tant au niveau des matériaux de construction qu'au niveau des appareils photographiques utilisés dans chaque cas. La révolution marquante au niveau photographique a eu lieu en 1925 avec l'introduction sur le marché du LEICA (contraction de Leitz Camera). Cet appareil-photographique sera le premier de ce type, léger, permettant non seulement d'obtenir des photos d'une meilleure qualité mais aussi de pouvoir le transporter plus facilement et ainsi de pouvoir prendre des clichés qui puissent inclure un certain mouvement, bien qu'encore relativement restreint. En effet, si l'on observe l'image 46 prise près de vingt ans après l'arrivée du Leica, on voit des hommes derrière une barricade sur le Pont-Neuf. Ils sont munis d'un canon de DCA qui prend une place impressionnante au sein de la photographie, et la focalisation principale du photographe semble avoir été ces hommes qui défendent la barricade. Toutefois, une certaine mise en scène semble probable. Mais, d'autre part on remarque que certaines personnes qui apparaissent dans cette photographie sont en mouvement, ce qui était impensable au moment de la Commune, dû à la qualité d'exposition de l'appareil photo. Lorsque l'on revient à la

barricade plutôt qu'à sa représentation, on continue de voir des différences entre les barricades des trois événements.

En 1944, les éléments de construction des barricades sont différents et relèvent plus du stratégique que du spectaculaire, puisque comme on peut le constater dans les images 46 et 47, elles sont construites avec des sacs de sable et plus accessoirement avec des éléments trouvés sur place comme des pavés et des morceaux de bois (voir image 47). Les barricades de La Libération sont bien entendu représentatives d'un enjeu plus important qu'en Mai 68. Dans un contexte de guerre, il n'est pas difficile d'imaginer que ceux qui construisent des barricades utilisent n'importe quel objet viable pour les construire. Néanmoins, lorsque l'on compare les barricades de 1944 à celles de 1968, on se rend compte que la barricade de 68 passe par une destruction considérable du paysage avant la construction. Ceci continue à montrer un usage complètement différent de la barricade : en 68 on cherche le spectaculaire et accessoirement la protection alors qu'en 1944 on cherche à se défendre à proprement parler.

1871 et 1944 sont des années de guerre et de guerre civile pendant lesquelles les insurgés ou les résistants savent qu'ils doivent combattre l'ennemi (qu'il soit français ou étranger) alors que Mai 1968 est considéré par le gouvernement de l'époque et les gouvernements successifs, en particulier par les pouvoirs de droite, comme une série d'événements relativement insignifiants pendant lesquels la répression ne peut être violente puisque le passé français récent est taché de violence policière et militaire (guerre d'Algérie, répressions de

manifestations par les forces de l'ordre dans Paris au début des années soixante mentionnées dans l'introduction et dans le Chapitre I).

La construction de barricades devient donc bien plus qu'une imitation d'événements précédents, elle est un hommage aux révoltés du passé. Cependant, en ce qui concerne la représentation photographique, les trois événements ont tendance à se ressembler. On se rend compte à travers les photos de 1871 et de 1968 qu'un aspect destructeur est visible dans les photographies, et beaucoup moins en 1944. En effet, dans l'image 42, un rôle important du dépavage des rues est celui de protester et d'empêcher la circulation. Ce qui est très similaire dans les photographies de 1968 en particulier la vue impressionnante de la rue Gay-Lussac dans l'image 45, on peut en effet y apercevoir des parties de rue plus sombres que d'autres ce qui nous indique que la rue a été dépavée à certains endroits, empêchant ainsi la circulation mais également montrant une désorganisation certaine dans l'exercice de construction des barricades. Cette désorganisation qui semble rimer avec les constructions de barricades peut s'expliquer par un manque de dirigeants avérés tant en 1871 qu'en 1968. Ce lien entre 1871 et Mai 1968 peut aussi se lire dans les méthodes (ou de l'absence même de méthode) des groupes d'insurgés ainsi que des jeunes en 1968. Selon Debord, Kotányi et Vaneigem ,

La Commune n'a pas eu de chefs. Ceci dans une période historique où l'idée qu'il fallait en avoir dominait absolument le mouvement ouvrier. Ainsi s'expliquent d'abord ses échecs et succès paradoxaux. Les guides officiels de la Commune sont incompetents (si on prend comme référence le niveau de Marx ou Lénine, et même Blanqui). Mais en revanche les actes « irresponsables » de ce moment sont précisément à revendiquer pour la suite du mouvement révolutionnaire de notre temps (même si les circonstances les ont presque ou tous bornés au stade destructif [...]) (1997 : 677)

En effet, si l'on considère le pavé un symbole de modernité de 1871, alors le dépavage des rues et boulevards récemment pavés indique un boycott dans l'usage des rues pour la circulation et les activités normales qui doivent s'y produire. Sadler explique que:

The Communards' tactics were concentrated less upon the appropriation of economic wealth than of urban space, joyfully annexing private space into the public sphere, demolishing the monuments of the old order, and barricading the circulation of its troops. (1999 : 123)

Tout comme les Communards, les tactiques des soixante-huitards sont des tactiques d'annexion, d'invasion de l'espace urbain, empêchant la circulation, le mouvement et par là, nuisant aux forces de l'ordre ainsi qu'au commerce et à la circulation des biens. Cette idée des barricades comme un élément de détournement des objets qui normalement ont un rôle spécifique est exprimée dans les photographies de Mai 68. L'image 45 reflète parfaitement l'ampleur de la destruction et l'ampleur du désordre causé par les étudiants. Les soixante-huitards adoptent donc l'idée des barricades de la même manière que les Communards pour qui le but est bien de bloquer la circulation en général et celle des troupes en particulier. Cependant, ce que l'on ne voit pas dans les images de 1871 est que les troupes ennemies ne sont pas encore présentes et que lorsque les photos sont prises, l'idée des Communards est de s'illustrer comme combattants révolutionnaires. Les Communards sont effectivement en train d'exploiter la photographie, un média d'ordinaire utilisé par la bourgeoisie, afin de laisser leur trace dans l'histoire.

Malheureusement, l'évolution du média photographique que les insurgés vont utiliser dans leur vie quotidienne, va également aller à l'encontre de la Commune puisque mise à part cette utilisation bourgeoise, la police est également en train d'entrevoir l'avantage de la photographie à des fins répressives. La photographie commence ainsi à être une arme d'Etat. Les clichés de 1871 furent en effet utilisés pour retrouver puis exécuter certains des insurgés. Colette Wilson explique que: « The Commune as both Barthes and Sontag remind us, saw the first use of the camera record to incriminate. » (2008 : 183).

Par ailleurs si l'on considère le type de photographie que l'on peut trouver à l'époque, encore une fois ceci est dû à la technologie accessible de l'époque, on remarquera l'absence notable de scènes de violences entre Communards et Versaillais dans les représentations de 1871, tout ce que l'on peut voir est l'avant (barricades) et l'après, dégâts et morts Communards dans leurs cercueils et en prison (Przyblyski 2001). Il faudra ainsi attendre 1968 pour trouver des clichés documentaires d'action, pris au moment des batailles entre jeunes manifestants et forces de l'ordre et leur contrôle de l'espace urbain. Les clichés 42 à 47, bien qu'ils représentent des événements différents sont en outre très intéressants par un autre aspect: ils peuvent tous être considérés des « gestes iconiques ». On ne parle pas ici de l'iconicité de toutes ces photographies mais l'iconicité du geste, c'est-à-dire, ici, du geste révolutionnaire qui implique la construction de l'élément iconique : la barricade ainsi que l'utilisation des boulevards. Andrea Noble argumente dans un article de 2009 que « As a mode of photographic performance

and endlessly repeated gesture staged precisely for the camera, such images have acquired iconic status » (2009 : 65). Noble se réfère dans son travail à un motif particulier et spécifique à l'Amérique Latine : les images de personnes disparues. Le geste iconique peut tout de même être mis en avant ici à travers le motif de révolution que l'on retrouve événement après événement et dont la représentation acquiert une similarité. Ici, nos photographies de barricades sont répétées malgré leurs différences, mais elles nous transmettent toutes le même message : la révolution à Paris se fait par la construction systématique de barricades ainsi que par la subversion des boulevards.

Au-delà des différences entre les clichés plus figés et les clichés d'action, il faut s'intéresser à l'angle des prises de vue. Alors qu'en 1871, les photographies sont prises directement au niveau de la rue, c'est l'angle de l'image 47 qui est très intéressant, cette photographie représente la rue de Rennes (pendant la Libération) depuis le haut d'un bâtiment. Cette prise de vue montre que c'est grâce à l'évolution du média photographique, comme en particulier le changement de taille des appareils-photographiques et la facilité de transport qui peuvent changer la représentation de manière drastique. On peut voir une rue en plongée contrairement à 1871.

L'évolution des prises de vue ira même plus loin puisque si l'on se tourne vers l'image 10, qui, elle, est de Mai 68, on voit la rue Gay-Lussac depuis le ciel et elle a été prise depuis un hélicoptère. Or, cette photographie a été prise par la préfecture de police, montrant tout de suite une différence entre les époques et entre les moyens disponibles et l'utilisation des photographies. Cette dernière

permet de voir les dégâts causés par les manifestants ainsi que l'échelle de ces dégâts. On y voit également les voitures éparpillées sur toute la longueur de la rue. Les photographes de la préfecture de police ayant accès à plus de matériel produisent des photographies plus sophistiquées dont la circulation n'est cependant pas aussi massive que d'autres. L'avantage de ce cliché est qu'il montre où les barricades se trouvaient ainsi que le désordre qu'elles ont engendré. Les clichés pris par la police dénotent une certaine hiérarchie ainsi qu'un besoin d'observer les événements pour en garder une trace dans des archives mais par ce point de vue, on a l'impression d'un photographe omniscient et non un participant. En outre, bien que cet angle de vue soit impressionnant d'un côté, il semble dangereux d'un autre puisque c'est une forme de surveillance, à même titre que le serait un espion parmi les étudiants. L'autorité que représente l'angle de la prise de vue est la même autorité qui s'occupe de rendre compte des dégâts, et ceci indique que le pouvoir a des possibilités d'observation bien supérieures à celles des autres partis.

Durant les événements de 1871 et 1944, les clichés sont pris de jour, en 1871 pour des raisons techniques, mais en 1944 pour des raisons de sécurité puisque la technologie aurait pu le permettre. Or, en 1968 on voit des clichés de toutes sortes, de jour comme de nuit et qui plus est, des deux côtés des barricades. L'image 12 que j'ai déjà mentionnée dans les chapitre II et III, représente une course-poursuite entre un jeune et un CRS armé d'une matraque. Cette photographie, prise par Gilles Caron est une photographie très célèbre et dont la circulation est régulière et ininterrompue depuis sa première publication dans *Paris*

*Match* le 18 Mai 1968. Comme j'en ai déjà discuté dans mes premiers chapitres et notamment les chapitres II et III, *Paris Match* est un magazine dont la tendance est à publier des images de choc. Ce cliché de Gilles Caron rentre ici vraiment dans cette catégorie. Le cliché est d'intérêt puisqu'il englobe en effet plusieurs aspects des événements de Mai. Dans les photographies de 1871 et 1944, nous pouvons voir des armes et ces armes montrent que les événements photographiés sont violents. Or dans le cliché de ce jeune homme qui est poursuivi par un CRS, la seule arme est une matraque, une arme moins dangereuse que les armes à feu visibles dans les clichés de 1871 et de 1944. Toutefois, la violence que ressent le spectateur est plus accrue par le mouvement. Ainsi, cette image est encore plus dramatique puisque le jeune homme est photographié en train de glisser et il sera donc rattrapé par le CRS et peut-être blessé. Cette image de Mai 68 montre la supériorité des forces de police. L'image 12 se différencie des images 42 à 47 puisque c'est un cliché d'action par le mouvement, ce qui rend l'événement beaucoup plus frappant que ces clichés qui semblent simplement fixes de l'avant ou de l'après bataille. Par la suite, ce cliché a été republié à maintes reprises et dans le numéro de *Paris Match* dans lequel il paraît, il est le dernier dans une série de clichés qui dépeignent la violence. Cette violence n'est pas discriminatoire, elle touche tout le monde, on voit en effet dans cet article la présence de violence contre les jeunes, contre les femmes ainsi qu'un contraste entre l'accoutrement des CRS et celui des jeunes qui lancent des pavés alors que les CRS sont armés et font usage de grenades lacrymogènes. Au sein de cette série particulière de photographies, publiées en plein pendant les événements, le 18 Mai, la dernière place de ce cliché lui donne le

pouvoir de transmettre aux lecteurs du magazine la violente répression que conduisent les CRS à l'époque. De plus, cette image indique également que ni l'âge ni le fait qu'ils s'enfuient n'a d'importance pour le CRS, il les pourchasse. En outre, de par sa place dans le reportage, cette photographie semble représenter le zénith de la violence, la dernière impression du lecteur de ce reportage photographique. Ici, *Paris Match* fait ce qui est attendu de lui à son plus sensationnaliste : sa propagande est contre les policiers. L'impression de violence qui règne dans l'image 12 est celle d'une violence injustifiée, puisqu'on ne sait vraiment rien du contexte sauf que le jeune homme vient d'une manifestation. Sous la photographie, on peut lire la légende suivante :

La journée du lundi s'achève. Dans les hôpitaux on soigne des centaines de blessés des deux camps. Malgré l'ordre de dispersion donné par les groupements d'étudiants, des manifestants isolés circulent encore autour du Quartier latin. Sous la pluie, les brigades spéciales d'intervention pourchasseront les irréductibles jusqu'à 2 heures du matin. (No 997 : 75-76)

La photographie en mouvement du jeune Thierry Verret poursuivi par le CRS a un autre intérêt certain qui est de montrer l'évolution de la photographie vers le photojournalisme qu'illustre particulièrement bien *Paris Match* dans ses articles qui se focalisent sur les photographies plutôt que de textes. C'est ainsi que dans la représentation de Mai 68, l'utilisation des photographies sert à souligner la violence à travers un choix délibéré du magazine. Le photojournalisme que nous pouvons voir est donc une nouveauté qui permet une illustration et une analyse des événements, ce qui n'était pas possible dans les photographies et les reportages qui traitent de 1871. Comme je l'ai mentionné précédemment, la Libération de 1944

avait eu une couverture bien meilleure grâce aux avancées technologiques. L'un de ces événements est supprimé de la mémoire culturelle par une censure gouvernementale, alors que la Libération de 1944 est un événement dont la photographie ne fait qu'augmenter l'intérêt.

### **Politiques de l'espace et gestes iconiques dans les journaux de Mai 68**

Nous avons vu l'utilisation de l'espace à travers une comparaison d'images de trois époques mais j'aimerais maintenant me tourner vers la couverture médiatique contemporaine de Mai 68, prenant en compte certains quotidiens importants afin d'établir la tendance dans les photographies d'utilisation de l'espace durant Mai 68. Ces grands quotidiens sont entre autres *L'Humanité*, *France-Soir* et *Le Parisien Libéré*. J'évoque ces trois journaux en particulier par leur parution parisienne et le nombre d'éditions journalières qu'ils comptent.

Dans les journaux qui utilisent des photographies, ce qui est frappant est non seulement les choix des photographies par les éditeurs mais également les légendes qui les accompagnent et qui influencent la lecture de la photographie comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Une photographie qui peut être lue seule peut changer de sens dans un contexte médiatique et son analyse peut révéler le parti pris des journaux qui sert à ancrer certaines idéologies dans la mémoire culturelle de la population française.

*L'Humanité*, à l'époque, encore l'organe central du Parti Communiste français, montre une image dans sa une du 7 mai (image 48) et on remarque que le titre s'oppose au gouvernement gaulliste. Cependant au niveau de la légende

accompagnant la photographie qui représente un peloton de gendarmes mobiles en train de charger les étudiants, on peut rapidement s'apercevoir que le journal cherche à donner un caractère violent à cette charge dont la représentation elle-même est déjà violente : « Boulevard St Germain, hier après-midi, les gendarmes mobiles casqués, bouclier au poing, matraque au poing, grenades lacrymogènes dans la musette, chargent».

L'accent est mis sur le nombre de policiers et leur position de charge et par là, la donne a changé dans l'utilisation même de l'espace urbain. Le geste iconique ici est celui qui est constamment répété dans les images révolutionnaire, et créé des émotions contre les forces de police, le peloton ennemi. Ce peloton se bat dans les boulevards haussmanniens pour reprendre Paris des mains des jeunes révolutionnaires. L'utilisation que font les jeunes des boulevards est contrée par celle qu'en font les forces de l'ordre.

En contraste dans la seconde une de *L'Humanité* (image 49) on voit une photographie plus petite représentant une manifestation prise de dessus. Cette manifestation qui paraît pacifique vient s'opposer à l'image de violence symbolisée par les CRS et leur charge. Sa légende nous apprend que les personnes que nous voyons sont des « étudiants, professeurs et lycéens place Denfert-Rochereau au début de la manifestation ». Cette photographie qui montre donc la manifestation de dessus montre la foule qui est présente pour cet appel à la solidarité. L'espace est dominé par cette foule, visible du ciel, montrant une cohésion entre les manifestants et leur environnement.

Le contexte de la place Denfert-Rochereau met également en relief la taille de la foule qui devient en elle-même une force révolutionnaire comme le prônerait un média communiste. Les personnages que nous montre cette photographie ne sont cependant pas typiques de la révolution et de la lutte des classes que représente le Parti Communiste. La violence des CRS et la force de la foule sont en outre sous-entendues dans ces deux unes et la violence graphique est évitée, donnant une force symbolique aux deux partis opposés. De plus, la une du 11 mai qui intervient donc après la première nuit des barricades, exprime la colère à l'encontre des forces de l'ordre que le journal accuse de répression à l'encontre des jeunes manifestants ensuite représentés à travers une image de calme absolu.

Un parti pris pro-étudiant du journal est donc visible au niveau non seulement du choix des photos mais aussi au niveau du choix des mots qui accompagnent ces mêmes photos. La violence illustrée des CRS trouve son écho dans leur armement, et la violence de sa description par le journal : « casqués, bouclier au poing, matraque au poing ». La répétition du mot « poing » semble désigner la bataille et la bagarre. L'espace parisien devient donc un champ de bataille malgré les bâtiments qui encadrent les boulevards.

En complète opposition à *l'Humanité*, *France-Soir* prend le parti des forces de l'ordre. A la une du 5-6 Mai dans ce quotidien (image 50), des images prises depuis derrière les étudiants les montrent lançant des objets en direction des forces de l'ordre. Le vocabulaire utilisé dans la légende de la première photo sous-entend que les étudiants ne s'intéressent en rien aux conséquences de leur actes et qu'ils « bombardent les policiers » qui par ailleurs sont des CRS. Le thème de la

guerre devient donc une présence qui plane au-dessus de Mai 68. De plus, la photographie elle-même veut interpréter les actions des étudiants comme un acte de guerre, symbolisé par la présence de l'uniforme porté par tous les CRS. La rue qui est représentée dans cette photographie est également symbolique de la guerre et plus précisément de ses effets destructeurs.

Le journal interprète donc lui-même les événements comme l'utilisation de l'espace urbain comme pour une guérilla du fait que nous pouvons apercevoir un jeune ou deux lancer des projectiles en directions des forces de l'ordre. Néanmoins, le thème de la guerre est encore plus marqué dans le vocabulaire employé dans la légende, ainsi « champ de bataille [...] bombardent... » qui servent dans un sens à rappeler au peuple français l'existence de la guerre sur son territoire il y a vingt ans et par ailleurs, l'indication du nombre des blessés commence par montrer au lecteur que les personnages les plus dignes d'être comptabilisés sont les policiers et non les étudiants. Le mot « affrontement » est ensuite utilisé dans la légende accompagnant la deuxième photographie, alors qu'on voit un jeune homme à terre, se protégeant la tête avec ses mains, sur le point d'être matraqué par un CRS. On indique également que ce jeune n'est pas parvenu à fuir ce qui fait de lui un criminel qui n'a pu s'échapper, toujours d'après le journal.

Les légendes respectives des photographies contribuent donc largement aux opinions qui se forment au niveau des observateurs puisqu'une telle photo, si elle avait été nommée « répression » pourrait avoir un tout autre effet sur le lecteur du journal. Au niveau du contexte d'une photo on peut également se pencher sur la taille et l'importance accordée à chaque photo, c'est ainsi que la première image

représentant des jeunes lançant des projectiles occupe plus de place à la une que celle qui fait le portrait d'un CRS penché au-dessus d'un jeune.

Ce qui est intéressant de remarquer est que bien que le parti-pris semble perdurer chez *France-Soir* en faveur de l'ordre et du gouvernement, l'opinion se fait un tant soit peu plus généreuse vis-à-vis des étudiants dans la une suivante qui date du 8 mai (image 51). Il devient plus apparent que les forces de l'ordre bien que mieux armées que les étudiants ont du mal à reprendre la situation en main, et qu'en face d'eux, les étudiants « se protègent », cependant, on peut remarquer l'utilisation du verbe « contre-attaquer » pour décrire l'action des CRS, ce qui indique qu'ils sont simplement en train de répondre à la provocation. On peut donc en déduire que bien que l'opinion du journal faiblit un peu, il n'en reste pas moins que les journalistes accordent plus de légitimité à l'action des CRS qu'à celle des étudiants ce qui est une vision plutôt conservatrice des choses. L'ordre est nécessaire et on doit remédier au désordre le plus rapidement possible.

### **Conclusions**

La photographie, comme la révolution, a évolué. L'usage de l'espace urbain ainsi que la représentation de la révolution ont également changé d'un côté cependant ils restent engrainés dans la mémoire culturelle par ce qu'on pourrait appeler un motif de gestes iconiques. On a pu découvrir que ces gestes iconiques se propagent en même temps que le concept de révolution. L'évolution de la technologie photographique permet une représentation plus vaste mais aussi plus détaillée des événements puisqu'on en arrive à observer une rue en entier vue du

ciel. Ceci nous permet de voir les arrangements spatiaux des barricades et des manifestants ainsi que des forces de l'ordre, même si en grande majorité les manifestants sont repartis à ce moment-là.

On a également pu observer que cette évolution mène à une illustration des mouvements tels ceux du jeune homme poursuivi par un CRS alors que, comme je l'ai mentionné pendant mon analyse de 1871 et de 1944, ceci n'était pas encore entièrement possible. Ainsi, les médias qui utilisent des clichés pour illustrer ou créer une histoire ou pour justifier un argument transmettent leurs idéologies à leurs lecteurs, démontrant le pouvoir de suggestion non seulement de la photographie mais également de la légende qui est souvent la justification de l'éditeur. Le parti-pris des magazines et journaux de l'époque a également tendance à évoluer en même temps que les événements, passant d'une opinion pro-étudiants à une opinion pro-policiers. Le choix des images selon une idéologie crée ainsi une image de la révolution qui est souvent erronée et plutôt générale.

En outre, lorsque l'on s'intéresse à l'utilisation de l'espace urbain en Mai 68, l'un des concepts fondamentaux est la destruction de paysage qui sert de base à la révolution. De plus, cette destruction est effectivement provoquée par les manifestants qui utilisent les éléments du paysage afin de nuire au système mais aussi à des fins de construction de barricades par exemple. La destruction que je mentionne est en soi un acte révolutionnaire que l'on pourrait considérer révélateur en ce qui concerne le type de mouvement dont il s'agit. En effet, lorsque Daniel Cohn-Bendit évoque une révolte plus qu'une révolution, on comprend que

c'est un mouvement de résistance contre le manque de révolution et le conservatisme de l'époque.

La reconstruction de la société peut donc passer par une phase de destruction choquante, des cendres de laquelle surgit une nouvelle donne. Les jeunes de Mai 68 cherchent à attirer l'attention du monde extérieur sur leurs opinions et l'état de leur pays. Il est donc important de considérer le détournement du paysage par les jeunes puisque malgré la répression qu'ils subissent, ni les forces de police, ni les jeunes n'ont le contrôle complet des espaces. La photographie aérienne de la rue Gay-Lussac démontre aisément ceci, montrant que l'échelle du mouvement dépasse même les attentes des jeunes qui ne peuvent pas rester retranchés pendant très longtemps.

Et si l'on revient à la une de *France Soir* du 8 mai, on parle de « contre-attaque[...] avec les moyens du bord. » ce qui est presque un oxymore puisqu'une contre-attaque devrait indiquer un certain contrôle. Les jeunes mènent donc une révolution représentée mais dont l'efficacité est peu soulignée dans les clichés. De plus, les dégâts infligés au paysage et causés par ces mêmes manifestants restent visibles pendant des jours entiers alors que les officiels tentent de les effacer afin de minimiser leur impact et l'importance des actions des jeunes. Cependant, pour reprendre le terme de Huyssen, le paysage urbain devient le palimpseste des différents mouvements qui y écrivent leur histoire, non seulement par le mouvement en soi mais également par les représentations visuelles que les photographies apportent, laissant dans le présent des traces perceptibles du passé.

Ce nombre important de révoltes dans le centre de Paris permet d'observer que la population parisienne est habituée à la Révolution et ce, depuis des siècles. Cependant, grâce à la photographie, même si les régimes successifs tentent de mettre fin à la mémoire de certains événements, ils ne peuvent tout de même pas éliminer leur existence entièrement, le principe de palimpseste indique que pour le moment, le dernier événement important en date dans les boulevards parisiens est Mai 68 mais lorsque l'on se dirige vers le passé on peut clairement se rendre compte que Mai 68 n'est qu'une parmi tant d'autres d'histoires écrites sur les boulevards.

Le rôle de la photographie, est de permettre une circulation plus importante de témoignage visuel de tous ces événements. C'est pourquoi deux de nos trois événements cités dans ce chapitre, qui auraient pu disparaître de la mémoire culturelle française, y sont par le fait conservés.

Dans ce chapitre, j'ai donc exploré la représentation visuelle de Mai 68 et des utilisations de l'espace parisien en la comparant à celle de 1871 et de 1944. Cette comparaison a servi à mettre en exergue les différences entre les trois représentations de révolution. Ces différences soulignent d'une part l'évolution du média photographique et d'autre part, l'évolution de la révolution elle-même. Bien que Paris ait été le centre de la révolution dans de nombreux cas, l'analyse de ces clichés nous permet de montrer que la révolution dans le centre de Paris est non seulement une révolution en soi mais également un spectacle de révolution qui est absorbé dans la mémoire culturelle du pays et spécialement lorsqu'il s'agit de Mai 68 puisque, comme nous l'avons vu dans les discussions autour des deux autres

événements, les enjeux étaient beaucoup plus importants et la révolte beaucoup plus dangereuse qu'en Mai 68.

Mai 68 dans sa représentation est donc un événement dont la théâtralité est frappante. Et dans cette théâtralité, nous devons prendre en compte ceux qui ont participé aux événements. Comme je l'ai fait remarquer dans les photographies que j'ai incluses dans ce chapitre, nous avons pu remarquer la prévalence des hommes à n'importe quelle époque. Je me pencherai donc dans le prochain chapitre sur le rôle des genres dans la révolte de Mai 68 afin de montrer que Mai 68 est un événement dominé par les hommes.

## **Chapitre V : La représentation des genres dans les photographies de Mai 68**

Mai 68 est un événement dont les principaux commentateurs sont les participants ou les témoins, ce sont eux qui l'expliquent et l'historicisent. Ces mêmes personnes sont également souvent celles qui apparaissent dans des articles dans les journaux et les magazines et qui sont en outre représentés dans les photographies parues à l'époque et puis reparues dans les années commémoratives. La mémoire culturelle française de l'événement est donc largement influencée par l'apparition et la réapparition de personnages comme Daniel Cohn-Bendit, un homme qui devient une icône des événements et dont le nom est constamment associé à Mai 68. Je consacre le chapitre suivant à la construction et à la propagation des mythes l'entourant, notamment celui qui fait de lui le seul leader étudiant de l'époque.

Daniel Cohn-Bendit n'est bien entendu pas le seul personnage récurrent de Mai 68 mais il est le plus prévalent, surtout lorsqu'il s'agit de sa représentation dans la presse. D'autres participants à Mai 68 ont également un rôle non négligeable dans la création de la mémoire culturelle des événements, mais pour la plupart, ils jouent ce rôle beaucoup plus à travers leurs écrits qu'à travers leurs images ; on peut bien sûr évoquer par exemple Alain Krivine et Daniel Bensaïd qui réapparaissent régulièrement au moment des anniversaires. Dans la mémoire culturelle française, Mai 68 est donc expliqué en grande partie par les personnes qui y ont eu un rôle et ainsi, leur perception des événements est souvent celle qui est partagée par le reste de la population. De plus, la mode qui se répète visiblement et de manière écrite que ce soit dans la presse ou dans les livres, ainsi qu'à travers le choix des photographies publiées est à la dépolitisation de Mai 68.

Nous avons, en effet, pu nous rendre compte en particulier dans les chapitres II et III, que la représentation visuelle de Mai 68 est multiple mais ce qui domine est sa dimension dépolitisée.

Que s'est-il passé en mai 68 ? Un récit, jour par jour, appuyé sur de nombreux témoignages et une documentation abondante, nous plonge au cœur de cette révolte, à la fois messianique et démocratique, qui changea la vie des Français. Toutes les grandes figures sont là : Cohn-Bendit et de Gaulle, Mendès France et Mitterrand, mais aussi le grand nombre des lanceurs de pavés ou des smicards anonymes qui firent ce printemps pas comme les autres. Instrument de travail et de référence (qui donne en épilogue une synthèse des interprétations historiographiques des événements et une chronologie) mais aussi d'agrément, ce Mai 68 ressuscite la couleur et les folies de quatre semaines d'Histoire et d'exaltation. (Joffrin 1998, quatrième de couverture)

Laurent Joffrin qui publie *Mai 68 : L'Histoire des Evènements* en 1998, semble dès le résumé de son livre nous démontrer que Mai 68 est un événement dépolitisé. Le vocabulaire qu'il emploie, tel que « folie » et « exaltation » ont des connotations de grande aventure irréaliste plutôt que celles d'un mouvement révolutionnaire. D'autre part, il cite seulement quatre noms d'hommes qu'il appelle les « grandes figures ». Il limite donc les acteurs connus à un leader étudiant et trois hommes politiques de l'époque, Charles de Gaulle, le président, Pierre Mendès France et François Mitterrand, principaux leaders du Parti Socialiste. Dans les noms qui réapparaissent on retrouve bien entendu Daniel Cohn-Bendit, parfois associé à Jacques Sauvageot (Président de l'UNEF, Union Nationale des Etudiants de France de l'époque) et à Alain Geismar (président du SNESUP, Syndicat National de l'Enseignement Supérieur), souvent dans les photographies, surtout au moment des événements. Une photographie de Charles De Gaulle réapparaît à chaque parution d'album anniversaire chez *Paris Match* (image 52) et son rôle va de pair avec celui

de Georges Pompidou. Ce sont des noms symboliques de l'époque, le président et le premier ministre, en ligne de mire en 1968.

Dans le contexte de l'opposition socialiste, on cite donc, comme le fait Laurent Joffrin, Pierre Mendès France, qui était beaucoup apprécié des jeunes et François Mitterrand qui se déclarait candidat si De Gaulle démissionnait. Selon Laurent Joffrin :

Or, les étudiants [Mitterrand] le sait, il le sent, ne l'aiment pas.[...] Dans cette circonstance exceptionnelle, les hiérarchies habituelles s'effondrent. Les lettres de créance de Mitterrand valent peu de chose à côté de celles de Mendès, l'homme d'Etat intègre, courageux, etc. (2008 : 259)

Maurice Grimaud, le préfet de police, sortait de Mai 68 le héros qui avait empêché que le pire ne se produise, le hors-série du magazine de la préfecture de police, *Liaisons*, paru en 2008 lui consacre 11 pages dont la publication de sa lettre adressée aux policiers (6-7), dans laquelle il écrit la célèbre phrase « Frapper un manifestant tombé à terre, c'est se frapper soi-même »<sup>17</sup> (6). Enfin, chez les syndicats des travailleurs, le nom qui réapparaît le plus est Georges Séguy qui n'était pas très apprécié des étudiants à cause de sa réticence à collaborer avec leur mouvement. Selon Alain Touraine : « Le 27 mai, au stade Charléty, l'hostilité à l'égard de la CGT et de son secrétaire général s'exprima fortement. » (1998 : 200).

Toujours est-il que nous sommes confrontés à une longue liste de noms ... Jusqu'ici, cependant, aucun nom de femme, aucune militante, aucune syndicaliste, bref aucune femme connue qui s'était détaché du peloton masculin. Enfin si, on pourrait parler des déclarations de Simone de Beauvoir (avec d'autres intellectuels),

---

<sup>17</sup> Ce qui est diamétralement opposé aux instructions données au CRS quelques 7 ans plus tôt : « Pour un coup porté, nous en porterons dix » dans l'article *Octobre 1961 le témoignage d'un policier*. Laurent Chabrun, (L'Express 16/10/1997)

comme celle qui est citée dans *Le Monde* du 8 mai 1968 appelant: « tous les travailleurs et les intellectuels à soutenir moralement et matériellement le mouvement de lutte engagé par les étudiants et les professeurs ». Pour Margaret Attack, l'influence de Simone de Beauvoir sur les événements de Mai 68 est notable puisque selon elle : « The 'Sous-Commission de Sociologie', one of the study groups in the occupied Sorbonne, argued against consumerism in terms which reproduce very closely the perceptions of Beauvoir and Perec » (1999 : 24). Néanmoins, pour Attack, « [De Beauvoir's] comments on 68 are curiously neutral, especially given her high-profile involvement in support for the banned maoist paper *La Cause du peuple* after 68 » (1999 : 11). De Beauvoir a donc eu un rôle et une influence en 1968 mais sans que cette influence soit particulièrement remarquée. De plus, dans *May 68 and its Afterlives* (2002), Kristin Ross n'évoque Simone de Beauvoir que dans un contexte d'après Mai 68 sans qu'elle soit directement impliquée dans le mouvement.

Plus généralement, les femmes sont très peu citées dans l'œuvre de Ross à tel point que dans son index, le mot 'women' nous demande de nous diriger vers le MLF (Mouvement de Libération des Femmes) qui dans le contexte de ce livre, semble rentrer dans le concept des « vies ultérieures » du mouvement.

Simone de Beauvoir est donc une des seules femmes dont on entend parler dans le contexte de Mai 68. On a ainsi une impression encore plus apparente de la carence de femmes dans le contexte de Mai 68 et cette absence est encore plus accentuée en relation aux photographies. Ceci est d'autant plus ironique que les femmes étaient bien là et qu'elles ont obtenu de grands changements au sein de la

société, seulement, elles ne sont jamais mentionnées, jamais reconnues et surtout, elles ne sont que très peu représentées. Elles qui participaient à un mouvement qui se disait en quête d'égalité sociale et d'abrogation du conservatisme imposé par le gouvernement de Charles de Gaulle. Mais malgré cela, tous les écrits ont tendance à nous informer que le féminisme, même s'il est né de Mai 68 est arrivé avec la création du MLF. Jane Jenson soutient qu'

[e]n 1970, la presse parisienne annonçait la naissance du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) qui avait surgi là où des groupes de femmes aspiraient à discuter de leur expérience de 1968. Elles cherchaient d'abord à comprendre les bases sociales, politiques et psychologiques du silence des femmes pendant les réunions politiques et les insultes des camarades mâles. (1989 : 56)

Le MLF serait donc, selon elle, né d'un besoin de débattre des expériences négatives et du mépris exprimé par les hommes avec qui elles partageaient des positions politiques.

Ce mépris de la part des hommes n'est pas visible dans les photographies mais on peut comprendre que ce type de sentiments explique une absence des femmes en premier plan des événements. Dans la pléthore d'images qui existent de Mai 68, on n'a pas d'image centrée et délibérée de la femme, elle est presque toujours là pour accompagner ou en fond. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire d'aborder la notion de 'genre', traduction littérale de 'gender' en anglais, un mot qui signifie les deux sexes et qui connote également une notion des différents rôles associés à chaque sexe et établis dans des conditions sociales, culturelles et historiques spécifiques<sup>18</sup>. Mai 68 est un événement qui pousse à

---

<sup>18</sup> La France est un pays réticent au niveau des études culturelles comme nous l'indique *Introduction aux Cultural Studies* : «[...]il faudra attendre une vingtaine d'années pour que surgisse, en France, à l'initiative de chercheurs comme Marc Augé, une 'anthropologie des mondes contemporains'(1994)[...]Ce qui n'était au départ qu'un foyer marginal de recherche, entre monde universitaire et réseaux de la nouvelle gauche britannique, connaîtra après 1980 une expansion considérable. Les

remettre en question la domination masculine des événements qui s'exprime en particulier dans les images. Nous sommes, en effet, confrontés à une hégémonie masculine dans les photographies de Mai 68 qui ne laisse qu'entrevoir une présence de figurante. Lorsqu'elles sont présentes dans un cliché, du moins dans la plupart des clichés publiés dans la presse, elles remplissent quelques fonctions stéréotypées ou deviennent des objets d'une façon ou d'une autre afin de servir la cause des hommes à côté de qui elles apparaissent. Elles peuvent être portées par les hommes (image 30) ou sont en train d'être secourues par eux (image 53). Dans *Grands Soirs, Petits Matins* de William Klein, documentaire sur Mai 68 sorti en 1978, on trouve un autre exemple parfait de la servitude perçue dans une scène d'entretien avec un protestataire (mâle), qui montre une jeune femme présente prenant des notes (image 54). Plutôt que de donner un entretien à cette jeune femme, elle est utilisée comme secrétaire. Sa participation est donc visible mais on ne cherche pas à découvrir ses opinions, mais celles de l'homme.

Cette priorité donnée à l'homme par les médias s'applique en outre autant aux protestataires qu'aux représentants de l'Etat tels que les forces de police. Je soutiendrai même que les deux images dominantes de Mai 68 sont celles de la police et des CRS, la force dénoncée puis finalement soutenue par la population, mais néanmoins toujours présente.

La représentation minimale des femmes dans les photographies reflète la marginalisation dont elles sont victimes au sein du mouvement lui-même et là où elles cèdent leur place aux hommes dans les débats, elles cèdent leur place aux

---

travaux s'étendent graduellement aux composantes culturelles liées au « genre », « l'ethnicité »[...] (Mattelart et Neveu 2008 :4-5)

hommes dans les clichés. La contradiction entre les témoignages et les photographies est également frappante et surtout en vue des demandes du mouvement qui sont basées autour d'un concept d'égalité.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai donc au rôle que jouent les genres dans la photographie de Mai 68 et également les rôles qui sont attribués à chaque genre. Il est important d'évoquer cette perspective des sexes puisque la mémoire culturelle française est basée depuis Mai 68 sur une perception unilatérale des faits qui rend LE révolutionnaire supérieur à LA révolutionnaire dans les photographies. J'évoquerai tout d'abord l'image de la femme que je considère femme-objet, sous trois angles différents, certains déjà évoqués par Khursheed Wadia dans *The May Events in France* et d'autres qui sont rendus tout aussi notables par une étude approfondie des publications photographiques dans les journaux et magazines que ce soit à l'époque ou au moment des anniversaires. La femme est tour à tour, la femme traditionnelle par excellence, une victime, et enfin un objet décoratif et parfois sexuel. Je montrerai par mon analyse que les femmes sont reléguées dans des rôles créés et propagés par les médias qui permettent de les montrer sous un jour inférieur aux acteurs mâles. Leur absence dans de nombreuses représentations contribue également par défaut à une représentation plus importante des hommes. Mai 68 est ainsi un événement visuel sans cesse encadré par une notion de genre, soulignant la présence masculine, principalement à cause de la présence de deux personnages : le révolutionnaire et le policier dans un grand nombre de

photographies publiées dans les médias, principalement dans les magazines d'actualités et les journaux.

### **I] La représentation des femmes dans la presse**

Lors de cette étude de la représentation de la femme, il est nécessaire de se pencher sur la façon dont leur rôle est perçu à l'anniversaire le plus récent, afin de montrer que la perception de son rôle reste établie dans le mythe de son absence et finalement également de sa servitude et de sa faiblesse. En avril 2008, *Le Nouvel Observateur* publie son numéro 2264 dans lequel le magazine fait le point sur Mai 68. Comme je l'ai débattu dans le chapitre II, l'un des angles de ce numéro spécial était une enquête auprès des Français à propos de la mémoire visuelle des événements. Cette enquête avait révélé que l'image de Daniel Cohn Bendit face à un CRS avait le plus marqué les Français. Parmi les autres images citées dans l'enquête, on trouvait également « Les fleurs en haut des barricades » ainsi que « Jean Luc Godard organisant un meeting lors du Festival de Cannes ». Jusqu'ici encore une fois, pas de nom ni d'image de femme. Bien que cette absence notoire soit reproduite par *Le Nouvel Observateur*, le magazine fait ce que peu d'autres journaux et magazines de l'époque et par la suite ont fait : il publie une photographie (image 2 haut de page), dans laquelle les femmes sont les seules en avant d'une manifestation et le magazine souligne par sa légende sa volonté d'inclure une représentation des femmes : « Mai 68, les femmes aussi descendent dans la rue » (*NO* no 2264, 14). Cette légende en dit long sur la perception générale des femmes en 1968. Le magazine nous soutient ainsi que les femmes participaient

aux événements mais l'importance de cette admission est tout de suite amoindrie par l'utilisation de l'adverbe « aussi ». Elles sont donc les protestataires secondaires de Mai 68 et le ton pourrait même démontrer un degré de surprise.

Toutefois, en dehors de cet élément de spéculation, le fait est que cette photographie est symbolique du fait que le *Nouvel Observateur* cherche à donner un rôle même symbolique aux femmes. Quarante ans après Mai 68, leur rôle commence à être reconnu mais seulement à travers une photographie, sur les quatre qui sont publiées dans ce numéro, dans lequel par ailleurs, la personne à qui on consacre le plus d'espace est Daniel Cohn-Bendit. La manifestation qui est photographiée ici, à la tête de laquelle on voit ces jeunes femmes, est d'autant plus intéressante que le sujet principal de Mai 68 est la plupart du temps perçu comme étant le mouvement étudiant alors qu'ici, c'est une manifestation ouvrière puisque la bannière indique que c'est une manifestation de la CGT (image 2).

Ceci pourrait indiquer comme le fait Khursheed Wadia, que les femmes étaient très présentes dans les comités d'entreprises. Toujours est-il que ces femmes sont en première ligne d'une manifestation, ce qui est rare dans les représentations de manifestations de Mai 68. Khursheed Wadia évoque les images et leur relation à la femme en 1968 :

[...] where images are concerned, it would appear that newspaper photographs, television cameras and poster art, through the subtle effects of ideology, focused mainly upon the male form : men at barricades, at meetings, at demonstrations made news, made history. When the female form was present it was, more often than not, unfocused, drowned in a sea of demonstrators or trivialised. The absence of women in images of 1968 is particularly glaring given that more than any other events, those of May 1968 were dominated by visuals (1993 : 149)

Cette citation nous informe de deux choses très importantes en relation à Mai 68 : tout d'abord, la prévalence des images de Mai 68 et leur influence indéniable sur la

mémoire culturelle française. Ensuite, l'absence notable des femmes pendant les moments représentés des événements, mises à part quelques photographies. Au constat de Khursheed Wadia vient s'ajouter celui de Kristin Ross qui fait remarquer qu'en termes de représentation visuelle ici, les posters, la femme est entièrement déconsidérée :

In the repertory of the approximately 350 posters produced by the Atelier Populaire des Beaux-Arts during May and June, only one bears a representation of a female figure –and it's Marianne, the Republic! (2002 : 155)

Il est difficile d'estimer le pourcentage de femmes qui apparaissent dans des photographies de Mai 68, cependant, dans un recueil entier de photographie, *Mai 68*, publié en 2008 chez Denoël, on trouve une seule photographie dont l'unique protagoniste soit une femme. Cette photographie seule ne reflète pas une absence totale des femmes mais reflète l'argument de Khursheed Wadia qui indique une présence de celles-ci en arrière-plan ou perdues dans la foule. De plus, cette invisibilité des femmes et la réduction de leur rôle à la figuration, confirmée par mon analyse du matériel à travers les décennies est une constante dans la représentation globale de May 68 depuis les événements eux-mêmes.

Selon des statistiques citées par Wadia, les femmes représentaient 53% des grévistes dans les milieux des textiles et des manufactures électrique et 51% des grévistes dans l'industrie alimentaire. Leur présence est donc majoritaire dans ces milieux et elles auraient donc pu avoir leur place mais cette place ne leur a pas été accordée. « On the whole, women were forced to be content with their role of second-class ground troops who could not expect to gain even the most modest of leadership position » (1993: 150). Elles auraient donc été délibérément exclues du mouvement par les hommes. Par conséquent, en dépit de leur présence confirmée,

le portrait photographique dont elles sont finalement victimes ne leur accorde pas de place dans l'action. Les chiffres cités par Kristin Ross ainsi que mes propres constats qu'ils soient dans mon analyse des recueils de photographies ou dans les magazines et journaux confirment cette tendance.

Le portrait des femmes qui est diffusé par les médias ne se préoccupe pas des opinions politiques de ces dernières mais plutôt du rôle décoratif qu'elles peuvent représenter. De plus, la déconsidération des femmes n'est pas simplement reflétée par leur portrait photographique, elle est également liée à la direction donnée au lecteur dans les légendes qui accompagnent les photographies et qui sont fortement teintées par l'idéologie conservatrice de l'époque et qui continue jusqu'en 2008 à transmettre le même message. D'autre part ceci s'applique aux recueils photographiques aussi bien qu'aux journaux et magazines, même ceux qui sont situés plus à gauche de l'échiquier politique, par exemple *Le Nouvel Observateur*. Dans l'idéologie conservatrice dominante de Mai 68, certains rôles féminins se détachent facilement et ceci est également le cas dans les photographies qui m'intéressent, notamment celles dont la circulation est importante.

Dans sa discussion du rôle des femmes, Kursheed Wadia met en avant que

Situations where women found themselves in the majority and therefore in control were few and most female participants of the events found that in addition to being considered second-class combatants they were unable to escape from certain traditional feminine roles ascribed to them: that of the mother-figure; the secretary; the sex-object. (1993 : 152)

Bien que je sois en grande partie d'accord avec l'analyse de Wadia, nous devons cependant prendre en considération le portrait global dressé par les photographies.

Certains des rôles qui apparaissent dans les photographies se rapprochent de

l'analyse de Wadia mais d'autres rôles en ressortent également. Je commencerai donc cette section en évoquant la femme que j'appellerai « traditionnelle » et en montrant les contrastes qui existent entre cette femme et celle qui est dépeinte comme la victime et enfin l'objet décoratif voire sexuel, et ce afin de montrer la dépolitisation flagrante du rôle de la femme dans les événements. Quel que soit son rôle la femme reste toutefois au service de l'homme et de son image.

### **La femme dite « traditionnelle »**

Lorsque j'évoque la femme « traditionnelle », je comprends par là une représentation de la femme qui est à la fois conservatrice et réductrice. Pour Claire Duchon : « The postwar ideal of femininity revolved around the home which was heavily promoted as the place where women could be happy and fulfilled. » (1994 : 2). Le point de départ pour la femme des années soixante est donc celle de cette mère au foyer. Cependant Duchon avance également qu'avec le temps,

[t]he ideal of the woman at home, 'la femme au foyer', was increasingly out of step with reality and, at least in the press, underwent a gradual transformation : from the mother at home [...] the ideal woman became superwoman, able to juggle responsibilities inside and outside the home [...]» (1994 : 5)

La femme passe donc d'un statut à un autre mais plutôt que d'un changement radical au niveau de ses tâches domestiques, la femme devient une spécialiste de tout. D'après Duchon, la femme est représentée ainsi peu à peu dans la presse. Or, pendant les événements de Mai 68 la quasi-invisibilité des femmes semble démontrer que l'on est retourné à l'ancien cliché de la femme. De plus, dans certains portraits que l'on retrouve dans la presse de l'époque, le rôle de ces

femmes est vraiment celui de la femme traditionnelle, celle qui sert ou complète l'homme : la mère d'un côté et la secrétaire de l'autre.

Le rôle maternel est très difficile à représenter mais une photographie se détache des autres : elle est frappante et on y voit quatre jeunes filles qui manifestent avec chacune une photographie de Gilles Tautin, le jeune homme mort pendant une manifestation (image 55). Le rôle de mère est, ici, simplement métaphorique puisque les jeunes filles que l'on voit sont beaucoup trop jeunes pour être mères. Néanmoins, la manière dont elles rendent hommage au jeune homme décédé en portant des photographies de lui semble leur donner un rôle de mères endeuillées. C'est une photographie similaire au type d'images qui surgira neuf ans plus tard au début du mouvement des mères de la Plaza de Mayo à Buenos Aires en Argentine et qui deviendra l'archétype des mères qui cherchent leurs enfants disparus. Noble explique que: « Alongside formal portraits and ID photographs, the family snapshot has acquired emblematic status in the context of human right activism in Argentina and indeed across a range of Latin American countries »(2008 : 44) « [The Madres de la Plaza de Mayo's] first formal protest march took place in April 1977» (2008 : 46). Dans l'image 55, ce qui est d'autant plus frappant est que bien que cette photographie représente un rang de femmes, il n'en demeure pas moins que le véritable sujet de la photographie est Gilles Tautin et sa mort tragique. Les jeunes femmes ici servent par conséquent de porte-photographie, elles symbolisent une cause qui est celle de la justice contre l'injustice de la mort du jeune homme. Elles ont donc un double rôle métaphorique. Toutefois, lorsqu'on pense au rôle de la mère, on n'a aucune photographie

représentative, seulement une trace écrite qui indique que les femmes organisaient des garderies dans les locaux universitaire : « In universities, too, crèches were set up and run by women – at the Sorbonne, for example » (Wadia 1993 : 152 ).

Le rôle de secrétaire quant à lui est principalement présent dans *Grands Soirs, Petits Matins* de William Klein dans la scène que j'ai mentionnée auparavant. C'est donc dans cette capacité que la femme est parfois dépeinte. L'argument de Wadia indiquant que les femmes sont souvent représentées comme « unfocused, drowned in a sea of demonstrators or trivialised » (1993 : 149) se confirme encore une fois ici puisque comme dans le documentaire de William Klein, les femmes finissent en arrière-plan. Leur rôle de secrétaire accentue la différence entre les genres à cette époque particulière.

Cependant, bien que ces deux cas montrent une inégalité entre les genres et pousse à la dépolitisation de la femme dans les événements, on les voit peu dans les représentations visuelles. Par ailleurs, on peut voir d'autres cas dans lesquels le rôle de la femme est toujours le même et largement représenté dans les clichés de Mai 68 : celui de la victime.

### **La victime**

Selon Khursheed Wadia, les femmes étaient non seulement impliquées dans les événements mais aussi dans les moments dangereux.

Women students and women workers were involved in direct confrontations with the security forces: from mounting and hurling paving-stones to launching raids upon the edifices of 'bourgeois power'. Together with the men, women were beaten and arrested – on 6 May *France-Soir* deplored the fact that '[les] jeunes filles soient sauvagement matraquées'. Some were raped in the back of riot police vans and at police stations. (Wadia 1993 : 150-151)

L'analyse de Wadia se confirme une fois encore mais dans les photographies des femmes, on ne voit que très rarement ces femmes qui se confrontent aux forces de l'ordre. En revanche, si on ne voit pas la combattante, on voit la victime dans un certain nombre de clichés. Les clichés de femmes blessées et emportées sur des civières priment sur ceux qui les représentent en train de lancer des pavés en direction des policiers. On trouve une seule photographie d'une jeune femme lançant un pavé (image 56) parmi toutes les autres qui s'occupent principalement de cataloguer les femmes dans leur rôle de victime impuissante. Les histoires d'horreur qu'évoque Wadia indiquent que certaines des jeunes femmes qui participèrent aux événements sont devenues des victimes mais cela montre également qu'elles n'avaient pas peur de manifester ou de commettre des infractions au nom de la cause qu'elles défendaient.

Lors de la parution de *Liaisons*, le magazine de la préfecture de police en Mai 2008, on trouve entre autres la lettre adressée par Maurice Grimaud aux forces de l'ordre (*Liaisons* hors-série 2008 : 6-7) et des rapports. Parmi les rapports l'un d'entre eux s'intitule 'Les blessés du service d'ordre'. Ces statistiques sont classifiées par catégorie mais pas en genre, on suppose que la raison pour cela est que les forces de police de l'époque ne sont constituées que d'hommes. *Paris Match*, dans son numéro 1510 de 1978 a recensé les blessés chez les policiers et chez les manifestants. De nouveau, ces statistiques ne précisent que le nombre de blessés dans chaque catégorie sans plus de précision ni d'âge, ni de genre. De plus, on ne trouve aucune statistique basée sur un quelconque rapport sur les viols et les sévices qu'auraient subis les femmes comme l'affirme Khurshed Wadia.

Donc tout comme dans les statistiques, où elles n'apparaissent absolument pas, dans les images, les femmes demeurent des figurantes d'arrière-plan dans l'anonymat complet. La place que prend la femme dans les photographies est donc souvent celle de la blessée, de la victime. Dans le *Paris Match* de 1978 qui compte une vingtaine de pages commémoratives (No 1510) on nous montre un jeune homme en train de porter une femme apparemment inconsciente (image 30). Le jeune homme porte une blouse blanche qui encourage la légende « Les 'anges blancs', toujours là, devaient parfois, sans civière, aller chercher les victimes au plus fort des mêlées. Ils le firent sans hésiter ». Le visage de la jeune fille n'est pas visible alors que celui du jeune homme est clairement visible. Par cette image, *Paris Match* transmet les messages suivant : le mouvement était violent, on comptait des blessés dont des jeunes femmes mais il y avait des instances de solidarité et plus que tout, des héros. Cette image et la légende ont presque des tons religieux, tout d'abord par l'utilisation du terme « ange », utilisé pour décrire le sauveteur. Son uniforme blanc va également dans ce sens et la photographie sous-entend que tous deux sont des êtres innocents, la jeune femme sans défense et le courageux sauveteur. Ces deux rôles sont prédéterminés par la perception des rôles des genres, la jeune femme est en position de faiblesse et permet à l'homme de s'illustrer en tant que héros. La politique et les raisons derrière les manifestations sont mises de côté et remplacées par une indication de la violence qui règne. Ces rôles sont ici clairement utilisés pour réveiller à la fois le dégoût de l'injustice et un sentiment d'attendrissement ou de pitié chez le lecteur.

Une autre photographie de ce type est publiée dans le numéro spécial de *Paris Match* en Mai 1988 (image 57). Cette fois-ci, la jeune femme est à la Sorbonne, d'après la légende. Allongée sur une table, elle est entourée de cinq hommes. La légende qui accompagne cette photographie nous indique que : « Les salles de cours se transforment en hôpital de campagne ». On touche ici à un autre aspect du mouvement. Cette photographie et sa légende montrent une organisation de la part des protestataires. Le lecteur comprend que certains jeunes utilisent leur université pour accueillir et soigner les blessés. Encore une fois, c'est une femme dont on ne voit pas le visage dont les jeunes s'occupent. Cette jeune femme anonyme symbolise donc toutes les victimes et comme dans la photographie précédente, elle sert à montrer que les hommes sont ceux qui organisent les secours, qui sauvent et qui soignent, confirmant ainsi l'existence de héros de Mai 68. On a de nouveau affaire à une femme que l'anonymat empêche d'avoir un rôle autre que celui de la femme sans défenses.

Dans les deux photographies que j'ai analysées, les femmes qui sont représentées le sont dans un contexte masculin qui les montre en position de faiblesse. Cependant, il existe d'autres (rares) photographies qui nous montrent des femmes qui sont seules : dans le *Paris Match* 997 du 18 Mai 1968, on voit l'image d'une jeune femme blessée (image 58) qui est étendue par terre. Sa main est devant son visage qui empêche son identification, ajoutant encore une jeune femme blessée anonyme aux deux précédentes. Le rôle de la jeune femme n'a donc changé que par un côté : elle ne sert pas à créer un héros, mais il est sous-entendu qu'elle l'attend. Un autre aspect intéressant de cette photographie est qu'elle est

placée en face de la photographie de CRS qui portent secours à l'un des leurs.

Aucune des photographies ne précise le lieu de ces deux événements, mais il est sous-entendu que ces deux choses se passent en même temps au même moment, démontrant une négligence des forces de polices qui ne lui portent pas secours. Elle devient donc symbolique de la vulnérabilité que l'on cherche à associer aux femmes. Il est apparent, grâce à cette photographie, qu'elles ont besoin d'être secourues puisqu'elles ne peuvent pas se défendre elles-mêmes et que par-là, elles n'ont pas un rôle important en Mai 68. Il n'en demeure pas moins que cette image est choquante, dans quelque contexte qu'elle puisse se trouver.

Le magazine essaye ici d'attirer l'attention du lecteur sur l'aspect scandaleux de cette situation, surtout à une époque aussi conservatrice que 1968. Le magazine étant assez orienté vers des lecteurs de droite, le scandale vient d'une part du fait que les jeunes femmes puissent être engagées dans ce genre d'activités. D'autre part, le scandale vient du fait que faisant partie de ces événements, elles soient proie à une telle violence. On peut voir de nombreuses lectures de ce cliché, néanmoins, *Paris Match* et son choix de publier une telle photographie dirige le lecteur vers les éléments suivants : les événements ont dégénéré, les jeunes femmes sont maltraitées et il semble régner une atmosphère de violence. La lecture privilégiée par *Paris Match* pousse le lecteur à penser que l'ordre et la paix doivent être rétablis malgré les étudiants, qui sont fondamentalement, semblerait-il, responsables de la situation et qui mettent même les femmes en danger. On peut donc voir une légère évolution des images utilisées, en 1968, la femme est seule sans secours, alors qu'en 1978 et en 1988, elle devient la femme secourue. De plus,

elle semble à l'origine d'une solidarité qui la met dans les bras ou sur la civière d'un héros. C'est toutefois cette image de victime qui contribue à une représentation erronée de la femme pendant Mai 68 car même si nous savons que les femmes étaient souvent reléguées en arrière-plan de la politique et du mouvement de Mai 68, elles avaient tout de même un certain rôle.

Nous avons pu voir dans ces trois exemples ce que Wadia décrit quand il parle du flou qui entoure les femmes dans toutes les représentations photographiques. Ici, elles ne sont pas de simples visages dans une foule. Les trois clichés sont même des clichés assez rapprochés, mais on ne voit aucun des visages parce qu'ils sont flous ou cachés.

### **La femme-objet**

La victime n'est pas la seule perception faussée qui est associée aux femmes de Mai 68. Certains clichés les dépeignent comme vulnérables mais également belles. Cette caractéristique fait de la femme un objet de plus grande valeur commerciale que la simple victime, elle devient dans certaines représentations un objet décoratif voir sexuel. La femme-objet représente une perception presque plus triviale que celle de la victime puisqu'elle est seulement définie par son genre et la relation qui peut être établie entre elle et l'homme dans une société qui se veut traditionnellement patriarcale. Lorsque j'évoque la femme-objet de Mai 68, je cherche à montrer le rôle que les médias, à travers les photographies qu'ils publient, cherche à imposer aux femmes de Mai 68. Il existe dans les photographies plusieurs types de femme-objet. On trouve tout d'abord le stéréotype de la femme comme objet de romance

et ensuite celui de l'objet symbolique comme je le démontrerai en relation à la photographie iconique de Caroline de Bendern. Ces deux types de femme-objet sont néanmoins une manière de dépolitiser et d'utiliser la femme pour transmettre un message plutôt que de la traiter comme révolutionnaire, militante à part entière.

On trouve dans les photographies publiées où figurent des femmes, la catégorie spécifique de celles qui sont aux côtés des hommes qui 'combattent' mais elles ne se font pas remarquer par elles-mêmes mais plutôt par le fait qu'elles sont photographiées avec un homme. L'image 26 (bas de page) est une image que j'ai évoquée précédemment dans le chapitre III dans le contexte des republications anniversaires. C'est l'image du jeune couple qui s'embrasse en haut d'une barricade. C'est une image qui est publiée en Mai 68 dans *Paris Match* et qui circule depuis cette première publication. On la retrouve même dans un article du 2 Septembre 2011 sur le site web de la BBC dans le contexte d'un projet de collecte de témoignages de l'année 1968<sup>19</sup> (image 59). Dans cet article, la légende qui accompagne la photographie utilise le même angle que ce que nous indiquait sa publication dans le numéro 1510 de *Paris Match* en 1978 : « Romance on the barricades : Students near the Gare de Lyon in Paris, May 1968 ». La légende de *Paris Match*, elle, était la suivante : « Les romances naissent à l'ombre des matraques » et appelait cette image « Le plus célèbre baiser de Mai » (*Paris Match* no 1510 1978 : 88). Au-delà de l'iconicité de cette photographie dans le contexte de Mai 68, elle est particulièrement frappante dans le rôle qu'elle cherche à donner à

---

<sup>19</sup> <http://www.bbc.co.uk/news/education-14277114> première consultation 02/09/11.

la femme : elle devient l'objet de la romance. La femme n'est donc en elle-même pas un symbole du combat mais une distraction pour le révolutionnaire. Khursheed Wadia dira que « Relations between middle-class women students and working-class men were particularly tense and many a female activist overcame social barriers and a sense of guilt relating to her privileged background by becoming involved in romantic and sexual relationships. » (1993 : 154). Or, ici, on a l'impression d'être confronté exactement à ce type de situation puisque la jeune femme ressemble à une étudiante de classe moyenne, à en juger par ses vêtements, et le jeune homme, lui, porte un casque, ce qui porte à croire qu'il est ouvrier.

Cette lecture de la photographie est certainement intéressante puisque le magazine cherche à révéler des situations à scandale. De nouveau, on peut voir la femme dans cette photographie de deux façons, elle est un personnage de l'histoire d'amour, mais elle est surtout une figurante triviale et apolitique des événements. Cette tendance semble se confirmer dans l'autre photographie de ce couple prise d'un autre angle et dans laquelle la jeune femme regarde son compagnon avec un air d'adoration (image 35). Cependant, ces deux clichés utilisent la femme comme objet mais comme un type d'objet spécifiquement relié à la romance. Il existe d'autres utilisations de la femme qui sont plus apparentes dans les photographies mais également plus symboliques.

Dans le chapitre III, j'ai déjà évoqué Caroline de Bendern dont la photographie apparaît constamment dans la presse au moment des anniversaires des événements. Cette présence constante de la photographie de Caroline de

Bendern montre que son image est devenue une icône dans la mémoire culturelle française de par cette circulation régulière de l'image depuis sa première publication dans le *Nouvel Observateur* de Mai 1968 du 24 Mai 1968. En outre, cette image est pertinente non seulement en relation à son iconicité mais également par le rôle de Caroline de Bendern dans la perception de la place de la femme au sein de la société de 1968. Dans cette photographie (image 1), la jeune femme apparaît sur les épaules d'un homme dans une photographie brandissant le drapeau Nord-Vietnamien Caroline de Bendern symbolise à elle seule un des grands problèmes de la perception des femmes au moment de Mai 68. Cette image la montre dans une position très similaire à *La Liberté guidant le peuple* (image 60), elle est comme une Marianne à cela près qu'elle est assise sur les épaules d'un homme et qu'elle est entièrement habillée. Cette différence n'empêche pas Caroline de Bendern d'apparaître comme une héroïne de l'époque. Elle brandit un drapeau et guide les manifestants vers l'avant comme dans un effort de résistance. Son expression dénote de la détermination.

Si Caroline de Bendern est une Marianne ou la liberté symbolique, elle est également mannequin. Elle est belle et par son emploi de mannequin, elle sait se prêter à un rôle. Dans l'interview qu'elle accorde au magazine *Paris Match* dans son édition anniversaire de mai 1998, elle déclare qu'après s'être rendu compte de la présence de photographes: « l'instinct du mannequin que j'étais s'est réveillé en moi. J'ai commencé à jouer un rôle. [...] J'ai même pensé à la Révolution Française. » Par la suite, elle ajoute également : « Je ne regrette rien. Mais être désignée comme l'égérie de Mai 68 est selon moi un peu exagéré » (No 2553 : 75).

C'est par cette remarque de Caroline de Bendern que l'on peut déduire deux éléments cruciaux qui entourent l'utilisation de la photographie et dont nous avons déjà parlé: d'une part, bien que sa dénotation reste la même, ses connotations peuvent varier. La photographie de cette jeune femme est à la fois le portrait d'une jeune femme impliquée dans une révolution et par les différents contextes et son témoignage, elle devient donc une femme dont la présence au sein d'une manifestation est un hasard. Cette photographie à elle seule est symbolique de ce que déclare Elizabeth Edwards : « Photographs are fluid, performing differently in different contexts, inflected through different cultural ways of seeing. » (2008 : 333). Dans tous les contextes dans lesquels apparaît la photographie de Caroline de Bendern, bien que la présence de cette jeune femme en Mai 68 soit fortuite, elle est symbolique des événements. C'est une des photographies les plus reproduites dans les magazines après 68, apparaissant dans *Le Nouvel Observateur*, *Paris-Match* et *L'Express* pendant les anniversaires qui ont suivi. C'est donc un visage connu associé à Mai 68 et qui plus est, celui d'une femme. Elle est donc l'une des rares à avoir marqué la mémoire culturelle. Cependant grâce à ses propres déclarations, sa position de femme politisée est contredite et elle transmet donc l'image d'une femme dont les seuls intérêts sont relatifs à un métier superficiel. C'est son analyse du rôle politique qu'elle joue à l'époque qui contribue à sa propre dépolitisation et par association à la dépolitisation d'autres femmes et du mouvement en général.

Toutefois, si Caroline de Bendern est « l'égérie de Mai 68 », alors elle est en compétition, le temps de l'édition spéciale d'un magazine, avec des femmes qui sont utilisées par les gaullistes de l'époque. En effet, lorsque la photographie de De

Bendern (image 34 droite) est publiée en 1978, une autre photographie est publiée à la page précédente comme je l'évoque dans le chapitre II. Cette photographie (image 34 gauche) montre une partie de la contre-manifestation gaulliste du 30 mai 1968. Alors que la majorité des clichés de manifestations mettent largement en scène des hommes, dans ce cliché, on voit deux jeunes femmes qui sont, tout comme Caroline de Bendern, assises sur les épaules de deux hommes. Ces jeunes femmes tiennent un drapeau tricolore et chacune tient un côté de la première page du journal *France Soir*. A la une de ce journal on peut lire : « De Gaulle : 'Je reste. Je garde Pompidou.' ».

Il est évident que même si ces deux jeunes femmes sont effectivement de cette opinion, elles sont utilisées pour attirer l'attention sur la manifestation et sur ce que le reste des manifestants en majorité des hommes ont à dire. C'est un autre exemple de l'utilisation des femmes comme objet. On les voit ici comme une sorte de jolie décoration, elles sont toutes les deux jeunes et belles. Toutefois, dans ce cas, on ne sait rien sur elles et elles ne seront pas recherchées par les magazines pour des entretiens au contraire de Caroline de Bendern, ce qui montre l'iconicité de sa présence. Mais, que ce soit dans un camp ou dans l'autre, on se rend compte qu'une utilisation des femmes sert la cause du camp que la photographie représente. En vue de la position des femmes en Mai 68, le fait que chaque camp semble les utiliser pour représenter leurs idées rend non seulement les femmes triviales et dispensables mais aussi le mouvement lui-même et les différents camps politiques.

Les femmes occupent alors un rôle d'objet utile pour non seulement les différentes idéologies politiques mais également pour les magazines qui publient des photographies. Cependant puisque la participation des femmes est peu répandue, le fait qu'elles apparaissent à certains moments cruciaux des événements, par exemple celui de la manifestation gaulliste, et celui de la nuit des barricades, indique une utilisation de leur image par les médias en vue de vendre et non un respect ou une analyse de leurs opinions. Elles sont comme les figurantes de l'histoire de Mai 68 dont on n'explique jamais la présence. Dans le choix de ces deux photographies réside également une ironie qui montre deux femmes dans le camp gaulliste contre une femme dans le camp des étudiants. Ces photographies pourraient donc indiquer une présence plus réduite de femmes dans le camp des manifestants contre le gouvernement.

Cependant, ces femmes nous rappellent toutes Marianne, le symbole de la République, ce qui est d'autant plus frappant que d'après Kristin Ross, le seul poster représentant une femme, « it's Marianne, the Republic! » (2002 : 155). Marianne, ainsi que l'allégorie de la liberté dans *La Liberté guidant le Peuple* peinte par Eugène Delacroix (image 60) sont deux exemples de l'utilisation du corps féminin dans un but symbolique ou allégorique. Elles sont deux objets qui apparaissent sans cesse dans le contexte de la République française, mais ce sont également deux symboles très complexes comme nous le démontre Marina Warner dans son analyse des deux :

Liberty is not represented as a woman, from the colossus in New York to the ubiquitous Marianne, figure of the French Republic, because women were or are free. In the nineteenth century, when so many of these images were made and widely disseminated,

the opposite was conspicuously the case; indeed the French Republic was one of the last European countries to give its female citizens the vote. (1985 : xx)

D'après Warner, le fait que la femme soit utilisée comme allégorie ne montre ainsi en rien sa liberté ni l'égalité des femmes et des hommes en France. Les photographies de Mai 68 qui usent souvent des symboles traditionnels suivent cette mode puisque comme nous pourrions le voir, l'utilisation de la femme est métaphorique et non réaliste.

Marianne et la Liberté sont deux symboles abondamment présents dans les photographies, en effet, même la photographie du jeune couple en haut de la barricade rappelle le symbole de Marianne à travers la présence de la jeune femme qui surplombe les événements aux côtés des deux jeunes hommes révolutionnaires. Mai 68 dans les photographies qui le représente s'appuie en grande partie sur une iconographie révolutionnaire que j'ai évoquée dans le chapitre IV en analysant le rôle de la barricade, mais aussi sur une iconographie qui remonte au XIXe siècle (*La Liberté guidant le peuple* ayant été peinte par Delacroix en 1830). En outre, Marianne symbolise la République qui mit fin à la Monarchie, elle symbolise en quelque sorte la justice qui triomphe de l'oppression. Le mouvement de Mai 68 ou du moins la couverture des événements s'approprient le symbole de Marianne. Elle continue à symboliser la bataille pour la justice même si le gouvernement que les jeunes combattent n'est pas une monarchie. Le rôle de Marianne en 1968 est également ambivalent puisque chaque côté semble se l'approprier dans des photographies et les médias à leur tour utilisent cette appropriation en publiant ces photographies. L'image de la femme devient une

allégorie et non une présence sérieuse. Jack Hayward retrace l'histoire de Marianne en ces termes:

The personifying of the Republic in the female symbol of Marianne was an attempt to infuse emotional veneration into an abstraction. It began life in 1850 as a polemical, counter revolutionary sarcasm in the Languedoc region[...]The attractive feminine face of the Republic, 'Symbol of symbols...the effigy of Marianne, in plaster, marble and bronze began to proliferate without any official bust having been imposed upon local authorities'. So the Left's idolization of Marianne (a popular first name that was attached to the 'Goddess of Liberty' in a red Phrygian cap) became the secular substitute for the Right's idolization of the Virgin Mary. (2007 : 56).

La Marianne est donc un symbole ambivalent puisqu'au départ elle sert de symbole aux gouvernements français successifs puisqu'elle est l'emblème de la République, mais elle est également un symbole foncièrement gauchiste. La femme en tant qu'allégorie est ainsi utilisée de manière différente par la gauche et par la droite mais utilisée en général par les médias pour lui imposer un rôle dénué de sens politique et social et en fin de compte, la femme de Mai 68 est la Marianne des débuts de la République, c'est-à-dire, littéralement une femme-objet, telle un buste en plâtre.

Cette objectification de la femme est une des raisons pour lesquelles Mai 68 reste un événement dont les acteurs principaux restent les hommes, du moins par la représentation photographique des événements.

## **II] L'hégémonie masculine**

Dans une analyse de Mai 68 en relation au genre, Kristin Ross avance une idée pertinente :

In my own reading of the documents from May-June '68 specifically, women activists in the Comités d'Action, in the streets, or in the factories tend to self-identify as any number of things –as workers, as members of different groupuscules or political tendencies, as

German Jews, as the 'pègre,' as activists or citizens – rather than as women per se (2002 : 155).

Donc, selon Ross, les femmes de Mai 68 participent aux événements sans se démarquer par leur sexe mais en s'identifiant plutôt à des groupes auxquels elles tentent de s'intégrer. Elles ont plutôt tendance à s'identifier à des rôles et à des groupes masculins. Ceci n'empêche pas les femmes d'être des participantes objectifiées aux événements, ce qui nous ramène aux rôles symboliques et allégoriques des femmes. Selon Anne McClintock (dans un commentaire repris par Forth et Taithe): « Women are typically constructed as the symbolic bearers of the nation, but are denied any direct relation to national agency » (2007 : 1), et selon Forth et Taithe:

McClintock rightly shows that women participate in nation-building in important ways; yet, a look at the corporeal requirements for nationalism suggests that men have not always been securely located on the side of what she calls the 'forward thrusting, potent and historic' elements of national progress.(2007 : 1)

On comprend donc que le genre féminin n'est pas le seul qui doit s'imposer, on comprend en effet ici qu'il existe des problèmes en relation à l'identité des hommes. En Mai 68, la société française se trouve vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, une époque encore très controversée en France. Ainsi, toujours d'après Forth et Taithe,

The 1940 defeat and occupation at the hands of Germany humiliated French men in the very activities that anchored male identity: work, warfare, and the protection of women and children. [...]The fact that women often became more active in the economy as well as in the resistance movement represented further proof that French manhood was in disarray. (2007 : 9)

De plus, la nouvelle génération d'hommes au travail après 1950 est très loin de l'image de l'homme viril. En effet, ce sont de « *jeunes cadres who spent considerable leisure time engaged in a narcissistic cult of comfort and appearances that negated traditional notions of active and virile manhood* » (Forth et Taithe 2007 : 9-10)

Cet état des lieux de la masculinité en France semble indiquer une quasi-destruction de cette dernière pendant la guerre et que même après la guerre, ces hommes ne peuvent pas atteindre ou n'ont pas besoin de reconquérir leur masculinité à cause des changements de la société dans laquelle ils vivent, une société en pleine croissance économique qui semble avoir plus besoin de cadres que d'ouvriers pendant les *Trente Glorieuses*. Dans les images de Mai 68, les hommes qui apparaissent le plus sont soit les révolutionnaires, soit la police. Chacune de ces catégories est associée à la virilité et au combat : les sources mêmes de la virilité étant très souvent basée sur la puissance militaire. Luc Capdevila argumente que:

Until the beginning of the twentieth century, war was perceived as the masculine activity *par excellence*, the thing which would endow men with the specific identity they needed, the complementary mirror image of motherhood. (2001 : 423)

Il est donc possible que Mai 68 ait donné lieu à une résurgence des anciens mythes et idéaux de virilité, associés aux combats et à l'activité militaire en général. Le rôle de l'homme traditionnel en contraste avec la femme traditionnelle. Les révolutionnaires ainsi que les policiers sont donc des hommes qui rentrent parfaitement dans cette catégorie. Je montrerai que l'hégémonie masculine de Mai

68 comme symbolisée par le révolutionnaire et la police est une hégémonie ambivalente puisque l'impression dominante qui est reflétée dans les médias est celle d'une révolution ratée.

### **Le révolutionnaire et la police**

Pour parler du révolutionnaire, j'évoquerai trois angles différents de ce personnage tel qu'il apparaît dans les photographies publiées. Bien sûr, l'image marquante du révolutionnaire de Mai 68 est Daniel Cohn-Bendit. C'est celui qui est considéré comme le leader étudiant et je lui consacre le prochain chapitre dans lequel j'analyse l'iconicité de la photographie de Gilles Caron entre autres, en montrant que par sa représentation photographique, Daniel Cohn-Bendit devient à la fois un mythe et une icône de l'époque. Dans ce contexte, Cohn-Bendit est d'autant plus important parce qu'il est la personnification de la masculinité ambivalente que j'évoque dans la section précédente : il est le révolutionnaire qui échoue.

Une des photographies dont j'ai déjà parlé dans ce chapitre donne également une bonne notion du révolutionnaire comme on le perçoit. La photographie du couple sur la barricade (image 26) peut donc nous servir dans le contexte de la perception de l'homme dans les images. Le jeune homme de cette photographie est lui aussi, comme Daniel Cohn-Bendit, un révolutionnaire dont la circulation photographique n'a pas cessé que ce soit dans *Paris Match* ainsi que dans d'autres médias (comme je l'ai indiqué auparavant, cette photographie est reproduite en 2011 dans un article de la BBC).

Le fait que cette photographie réapparaisse constamment dans les articles en relation à 68 montre que son statut est iconique. L'image la plus reproduite ne laisse pas entrevoir beaucoup du jeune couple mais on voit que le jeune homme est un protestataire et qu'il participe aux événements depuis le haut d'une barricade. Le jeune homme peut être perçu comme un symbole de la révolution perché sur un autre symbole de la révolution que j'évoque longuement dans le chapitre précédant. Ce jeune homme symbolise lui-même la virilité dont parlent les citations, c'est une virilité symbolisée ici par le casque que porte le jeune homme et qui montre que c'est un ouvrier. Le fait qu'il brandisse un drapeau montre qu'il est engagé politiquement à gauche, et que ce soit le drapeau rouge ou le drapeau noir, il porte un drapeau symbolique de la révolution. Il peut être le révolutionnaire, le combattant et le protecteur de la femme qui l'accompagne.

Outre ces deux images iconiques qui sont étudiées dans d'autres contextes, le révolutionnaire est en fait une image collective des jeunes protestataires de Mai 68. De la même façon que les femmes sont perdues dans la foule de manifestants, les manifestants deviennent une métonymie du révolutionnaire. L'image 61 en est un parfait exemple puisque on y voit une foule de manifestants en arrière-plan et un groupe d'hommes en premier plan dont trois d'entre eux sont en train de lancer des objets. Cette photographie est latérale donc on ne voit pas sur qui les jeunes sont en train de lancer ces objets, cependant on suppose que c'est sur la police. Ces jeunes sont d'apparence ordinaire, ils ont tous les cheveux plus ou moins courts et sont habillés de manière ordinaire, ils sont loin de l'image du révolutionnaire typique de l'époque comme Che Guevara avec sa barbe et ses cheveux longs. La

légende de ce *Paris Match* du 30 avril au 6 mai 2008 s'interroge en ces termes : « Et si l'après-guerre s'achevait ici, ce 6 mai 1968, sur les premières barricades du boulevard Saint-Michel [...] » (p.66).

On pourrait arguer, au contraire du magazine que Mai 68 symbolise la fin de l'après-guerre par plusieurs côtés : par la fin du désaccord tacite des jeunes, ils veulent ne plus être ignorés et le lancer d'objets vers les forces de police montre cette détermination à s'opposer au pouvoir en place et à son agent, la police. La fin de l'après-guerre est l'avènement d'une révolution menée par « Les étudiants, aux cheveux courts et à l'allure si correcte » et qui « disent non » (p.66). Cette révolution est très ancrée dans un concept de changement politique, économique et social qui est ce que les jeunes protestataires veulent. Ils acquièrent également au passage une nouvelle masculinité même relative qui s'exprime par leurs actions en contradiction avec leur apparence. Ces étudiants ressemblent, en effet à une classe d'homme nouveau : le cadre. Selon Luc Boltanski, le cadre doit allier des caractéristiques jusque-là contradictoires (1981 : 34) :

Soit d'une part « l'efficacité », la « rationalisation », la « discipline » d'entreprise, le respect des « hiérarchies » que réclame l'« impératif » industriel et, d'autre part, l'« imagination », l'« intelligence », l'« initiative » et surtout la « souplesse », à la fois dans la relation aux supérieurs et aux subordonnés, une forme contrôlée de « permissivité » qui exclut aussi bien l'obéissance « aveugle » que le conflit ouvert et qui est associée plutôt, au moins dans les structures mentales, aux groupes « intellectuels » et « créateurs ». [...] La nouvelle psychologie doit ainsi rendre les « cadres » « heureux », ce qui est une façon comme une autre de reconnaître leur appartenance à la bourgeoisie et de les dissuader d'adhérer aux syndicats ouvriers. (1981 : 34-35)

Les jeunes étudiants qui sont réputés bourgeois se dirigent vers cette classe mais représentent une nouvelle génération d'hommes dont la virilité cherche à s'exprimer par cette révolte contre le système et qui vient d'une opposition à tout

ce qu'incarnent les générations précédentes surtout celle de leurs parents, encore assimilée à la Deuxième Guerre Mondiale et surtout à collaboration. Les jeunes s'opposent ainsi à une forme d'idéalisation de l'après-guerre, incarnée par la présence à la tête de l'Etat du chef de la résistance pendant la guerre.

Il est incertain si nous devons comprendre par-là que l'après-guerre et Mai 68 sont des étapes vers la re-masculinisation des hommes en France. Ces jeunes qui sont si bien habillés, si bien coiffés décident de construire des barricades et de se révolter contre l'ordre établi. Ce qui est certain est que les jeunes hommes qui sont dans la rue en train de manifester et de lancer des objets en direction de la police sont déterminés et que, dans cette image, cette détermination est visible dans leurs actions et dans leurs expressions.

L'image du révolutionnaire n'existe cependant pas en isolation puisque l'image du révolutionnaire est montée par un affrontement perpétuel dont tous les acteurs ne sont pas toujours présents ensemble et en même temps dans les images. L'affrontement a lieu entre les jeunes protestataires, les ouvriers et la police. Cet affrontement ne laisse presque pas de place à la distinction des genres. La femme ne semble donc pas incluse justement parce que sa place au sein de cet affrontement est inutile. En effet, une opposition entre les jeunes révolutionnaire et la police suppose une bataille qui recherche la domination entre deux groupes d'hommes, ceux qui sont les représentants de l'Etat, et ceux qui veulent un changement politique, culturel et sociétal.

Il existe également un autre conflit dans lequel les femmes ne semblent pas non plus trouver leur place, et celui-ci se situe à un niveau générationnel. La police ou les CRS, tous deux symboles de l'Etat que les jeunes considèrent un Etat policier, patriarcal, sont les produits d'une génération différente à celle des protestataires. En effet, bien qu'il y ait des jeunes policiers et CRS, la naissance des CRS vient de la génération qui a vécu la Seconde Guerre Mondiale et notamment de Maurice Papon, qui était préfet de police à une époque controversée et dont les ordres causèrent la mort de dizaines de personnes lors d'une manifestation d'Algériens à Paris. Les jeunes sont donc confrontés à la génération de la guerre qu'ils détestent, ce qui transparaît dans le slogan autour de Daniel Cohn-Bendit « Nous sommes tous des Juifs Allemands », qui, lié à « CRS SS », indique une haine des forces de police qui n'a pas de limites puisque ce type d'insultes est bien entendu chargé de connotations correspondant à la guerre. La construction de barricades relie Mai 68 à une pléthore d'autres conflits dont 1871 et 1944 auxquels je montre la ressemblance photographique dans le chapitre IV, dans lequel j'argue que Mai 68 n'est qu'une répétition spatiale de beaucoup d'autres cas de constructions de barricades et d'affrontements avec des représentants de l'Etat ou des forces militaires.

En outre, l'utilisation esthétique de la photographie autour de Mai 68 montre la barricade comme la frontière entre deux mondes et entre deux idéologies, celle de l'ordre et de l'obéissance d'un côté et celle de la révolution de l'autre. L'image 62 qui montre les CRS prenant d'assaut une barricade contient un aspect de guerre que les photographies d'étudiants ne contiennent pas. On a une

impression de rébellion lorsqu'il s'agit d'images d'étudiants puisqu'ils ne sont pas équipés. En effet, dans cette image, il existe une concentration, une gravité et des tons de violence symbolisés par l'équipement des CRS qui sont armés de boucliers et de matraques alors que les jeunes manifestants n'utilisent que des matériaux et objets qu'ils trouvent sur place, indiquant une spontanéité du mouvement. Dans cette image, ce que l'on voit aussi et surtout est une attaque par des hommes en uniforme qui sont d'apparence en opposition totale avec les étudiants, qui, eux, ressemblent d'une part à des jeunes de bonne famille, bien habillés, et d'autre part à des gens qui par leur manque d'organisation dans les événements cherchent à atteindre des buts par et pour le non-conformisme. Par ailleurs, les CRS sont symboliques de l'Etat français de l'époque alors qu'ils sont dirigés par Maurice Grimaud, mais leur réputation est entachée par l'ombre de la répression sanglante de la manifestation d'Algériens en octobre 1961 et de Charonne en 1962 (deux faits évoqués dans mon premier chapitre I). Durant ces événements, les CRS étaient sous l'autorité de Maurice Papon qui par les actions de répression violente dont il était le commanditaire, symbolise les CRS en général comme le confirme Kristin Ross à travers son analyse des CRS:

He [Maurice Grimaud] is now widely credited, even mythologized, for minimizing the number of deaths in '68, for not allowing his men, for example, to shoot into the crowd. But the forces under his command, unleashed against students and workers in '68, were the forces created by Papon and formed during the Algerian crisis. Powers put in place by de Gaulle and Papon were ready for use in '68. (2002 : 48-49)

Que cette réputation soit restée à l'esprit des Français pendant Mai 68 ou non, cette réputation ajoutée aux actions violentes que commettront les CRS ont poussé

beaucoup de Français de l'époque à se ranger du côté des étudiants, du moins au début du mouvement. Selon Kristin Ross :

As police violence accelerated throughout the first half of May, the tendency, particularly on the part of the CRS, to conduct 'blind attacks' which encompassed activists and passersby indiscriminately in a whirlwind of blows, had the effect of producing sympathy in middle-class observers and bystanders not initially well-disposed toward the demonstrators. (2002 : 30)

La représentation des CRS comme des combattants, prenant d'assaut les barricades et usant d'équipement militaire symbolise plus qu'une violence aveugle, cette représentation peut, chez les conservateurs, symboliser cette masculinité perdue par l'homme de l'époque dont le rôle de protecteur et de défenseur avait été perdue après la débâcle de 1940. C'est donc une image ambivalente que l'on peut envisager à travers cette représentation. Toutefois, la violence exercée et représentée est une violence perçue de manière généralement négative et répressive par la population, mais également une image de recherche de masculinité qui ne peut être appréciée par ceux pour qui l'ordre est plus important qu'un mouvement de jeunes. Cependant, cette masculinité exagérée et négative est en fort contraste avec l'image et le rôle de l'homme dans les années 60, le *cadre*, que j'ai déjà évoqué dans ce chapitre. Par ailleurs, cette image de violence qui entoure les CRS que ce soit dans les rapports et reportages mais également dans les photographies, n'est qu'un des aspects de la représentation de la police.

Il existe en effet une autre représentation de la police qui est celle d'un pathétique et encore une fois, c'est *Paris Match* qui possède et publie le plus de ces images. Dans son numéro spécial de 1988, on retrouve une seule image parmi les

quatre images de blessés qui met en scène un CRS. L'image 63 (également publiée dans le numéro 997 de Mai 68) nous montre ce CRS à l'air terrifié qui est appuyé contre un panneau de bois qui forme partie d'une barricade. Il est seul, ses lunettes sont autour de son coup et il semble s'effondrer. C'est une image assez choquante puisqu'elle montre l'étendue de l'utilisation des objets trouvés sur place, par les étudiants. Nous voyons ici que le gendarme s'appuie en fait contre le dessous d'une voiture qui a été retournée pour construire une barricade. Derrière cette dernière, on voit des manifestants et également des casques. L'image de cet agent de l'état qui s'effondre symbolise en un sens l'écroulement de l'Etat qu'il représente, et ce, même si la légende indique que c'est un « vétérans des guérillas urbaines [qui] essaie de récupérer », le magazine ajoute même que nous avons affaire à « l'ordre chancelant » (Numéro spécial 1988 : 34). Le symbole de l'ordre et de la répression est donc au même moment un symbole d'échec et de pathétique caché derrière une barricade.

Dans ses reportages de l'époque, le *Nouvel Observateur* ne met pas en avant les blessures chez les forces de l'ordre mais seulement celles des manifestants. *Paris Match* cherche donc à montrer un contraste à la fois entre la force et la faiblesse des forces de police et également prendre parti pour les deux côtés, montrant les blessures de chaque côté. Le pathétique du CRS que je mentionne précédemment (image 63) est également complété par une autre photographie qui se trouve en face d'une des photographies d'une jeune femme blessée (image 58) et qui montre deux CRS en train d'aider un camarade blessé (image 64). Le magazine cherche donc à montrer la violence de chaque côté et

indiquer que les CRS souffrent aussi, faisant par là une forme de propagande pro-gouvernementale.

Les hommes, qu'ils soient révolutionnaires ou policiers sont ceux qui ont une importance majeure dans la représentation des événements, même si les femmes y avaient un rôle presque aussi importants qu'eux. Ces hommes servent les utilisations de la propagande : les étudiants parfois comme ceux qui provoquent et parfois comme les victimes, les CRS parfois comme les héros et parfois comme les persécuteurs.

### **III] Conclusions**

La mémoire culturelle ainsi que la perception que nous avons de Mai 68 sont construites par l'interprétation des médias qui va de pair avec la circulation constante dans ces derniers, des photographies des participants au mouvement, qu'ils soient du côté de l'État ou du côté étudiant. Comme nous avons pu le voir dans ce chapitre, dans sa représentation photographique telle qu'elle apparaît dans la presse ainsi que dans les recueils photographiques, Mai 68 semble donc, exclure presque entièrement les femmes ou si elles sont présentes dans les photographies les laisser de côté ou les dépolitiser et les réduire à des rôles traditionnels et moindres. La femme est toutefois également la femme symbolique, celle qui n'existe pas réellement mais qui est utilisée comme allégorie de victoire, de la nation ainsi que de liberté.

Ainsi, dans sa représentation et par conséquent dans la mémoire culturelle des Français, Mai 68 est dominé par la présence des hommes sous la forme

d'étudiants ou de policiers / CRS. C'est par ailleurs pour continuer à analyser le rôle des hommes en Mai 68 que j'évoquerai dans mon dernière chapitre, celui qui personnifie le mythe de Mai 68, c'est-à-dire Daniel Cohn-Bendit. Le chapitre VI lui sera entièrement consacré puisque Daniel Cohn-Bendit ou, *Dany le Rouge* comme le surnommait entre autres *Paris Match* à l'époque des événements est constamment représenté à travers les anniversaires. Dans cette analyse de la représentation de Daniel Cohn-Bendit, j'étudierai la construction des mythes autour du personnage et son évolution, démontrant enfin que le Daniel Cohn-Bendit de Mai 68 est devenu et resté dans la mémoire culturelle française le seul leader étudiant de l'époque et qu'en dépit de son rôle politique actuel, on continue à percevoir le soixante-huitard certes vieilli mais pas l'homme politique écologiste.

## **CHAPITRE VI : Daniel Cohn-Bendit, l'icône de Mai 68**

Dans les chapitres précédents, nous avons su reconnaître la prédominance de la photographie dans nos sociétés. Pour Sturken et Cartwright :

The world we inhabit is filled with visual images [...] Over the course of the last two centuries, Western Culture has come to be dominated by visual rather than oral or textual media. Even the bastion of the printed word, the newspaper, has turned to images –and color images by the end of the twentieth century– to draw in its readers and add to the meaning of its stories. (Sturken et Cartwright 2001 : 1)

Ainsi, ce n'est pas étonnant que la question que pose le numéro du *Nouvel Observateur* du 27 Mars au 2 Avril 2008 à ses lecteurs soit « Lorsque vous pensez à Mai 68, quelles images vous viennent à l'esprit... ? », comme je le souligne dans le chapitre II. Question à laquelle 21% des Français interrogés ont répondu « Daniel Cohn-Bendit face à un CRS<sup>20</sup> » (16 et image 21). Cette question ainsi que les réponses des personnes interrogées mettent donc en valeur le lien entre la mémoire culturelle de l'événement et des images, et ici, en particulier une image de Daniel Cohn-Bendit.

Dans le hors-série du magazine *Télérama* 'Mai 68 : L'Héritage' on nous présente trois photographies de Gilles Caron dont l'image 3. Ces trois photographies sont accompagnées d'un commentaire de l'historien Patrick Rotman pour qui :

Ce sourire de Cohn-Bendit a fait le tour du monde. C'est l'icône de ce Mai 68 français. Dans cet œil narquois, dans cette joie insolente, se trouve tout le symbole de la jeunesse rebelle... plutôt bien peignée et bien mise. (2008 : 12)

---

<sup>20</sup> Ce n'est dans les faits, pas un CRS mais un policier. L'uniforme est celui d'un gardien de la paix en maintien de l'ordre <http://amicale-police-patrimoine.fr/catalogue%20uniformes.html>, un uniforme qui sera utilisé jusqu'en 1969.

Il existe bien sûr plusieurs clichés de Daniel Cohn-Bendit face à ce policier (dont la couverture du *Nouvel Observateur* en avril 2008, image 65) mais le plus connu est celui de Gilles Caron, et le sourire insolent de Cohn-Bendit demeure très reconnu et nous allons y revenir dans une analyse détaillée de la photographie. « Daniel Cohn-Bendit face à un CRS » n'est pas la seule réponse à la question posée par le *Nouvel Observateur*. On y trouve par exemple que 49% des personnes interrogées se souviennent de « Séries d'affrontements dans la rue » et que 29% ont à l'esprit l'image de « La Sorbonne occupée ». « La contre-manifestation sur les champs Élysées » a marqué 15% des Français alors que 16% d'entre eux pensent à « La grève chez Renault à Boulogne-Billancourt ». D'autre part, 4% seulement se souviennent de « Jean-Luc Godard organisant un meeting lors du festival de Cannes » alors que 19% songent aux « ...fleurs en haut des barricades ».

Les images qui sont proposées aux lecteurs sont des images typiques de révolution mais également typiquement romantiques puisque la grève à Boulogne-Billancourt est une image de travailleurs, le révolutionnaire au sens gauchiste du terme alors que le concept des fleurs en haut des barricades est une image mise en scène pour le peuple et non pas une réalité commune des événements. Ces images, prises une par une, peuvent donner des impressions diamétralement opposées de Mai 68 : l'image de la grève pour les gens de gauche, les fleurs en haut des barricades pour les romantiques, alors qu'ironiquement, on ne peut pas trouver de photographies représentant ces fameuses fleurs. Cependant, prises comme un tout, ces photographies montrent de petits clichés instantanés de ce qui existe dans la

mémoire culturelle des Français lorsqu'ils songent à Mai 68. Une mémoire qui n'est, comme nous le montre la diversité de photographies, pas unique mais multiple. Par ailleurs, tous ces clichés peuvent s'inscrire dans la dimension théâtrale et spectaculaire d'une révolte.

En outre, dans le contexte des photographies qui sont proposées, le lecteur se rend compte que toutes les images présentes sont plutôt générales : elles représentent des événements particuliers mais non des personnes spécifiques. La seule exception à cette règle est justement l'image de Daniel Cohn-Bendit, elle est claire et unique.

Ce cliché de Gilles Caron est mémorable puisqu'il montre l'étudiant considéré comme le meneur de l'extrême gauche, face à un agent de police, dans un affrontement silencieux et psychologique. Ce serait la parfaite image de la résistance des jeunes contre la police mais peut-être légèrement parodiée par le fait que Daniel Cohn-Bendit sourit effrontément. L'image de résistance sérieuse semble ainsi discréditée, le combat de David et Goliath ressemble plus à une caricature qu'à une réalité. Le jeune Cohn-Bendit n'a que son sourire comme défense alors que le policier est casqué et porte une matraque qu'on ne voit pas mais qui faisait partie de l'équipement. On observe ici un concept plutôt manichéen de la résistance, le résistant est dominé ou réprimé et la police est l'autorité qui domine la situation et qui est à l'origine de la répression. Or ici, celui qui paraît malgré tout dominer la situation est Daniel Cohn-Bendit qui ne semble en rien effrayé. Ceci est d'autant plus intéressant que l'on ne peut pas voir le visage du gardien de la paix. Le symbole d'autorité s'effondre ainsi face à la candeur du jeune

Cohn-Bendit. Cependant, la question cruciale qui se pose est donc, pourquoi est-ce une image marquante des événements et comment peut-on expliquer qu'en 2008 et même à l'heure actuelle, on se souvienne encore de cette image ?

Il convient alors de se pencher un peu plus longuement sur cette photographie. Gilles Caron réussit ici un cliché dans lequel on observe un affrontement des classes et des rôles dans la société, l'archétype du révolutionnaire contre les forces de l'ordre : le jeune étudiant Cohn-Bendit et l'agent de police qu'il regarde semblent être dans un espace-temps différent des autres protagonistes du cliché, comme si chaque partie de l'image était séparée des autres, l'effet produit étant celui de collage de plusieurs scènes. On a de nouveau l'impression d'une scène sortie d'une pièce de théâtre. Le regard et le dialogue silencieux de Cohn-Bendit et du policier les éloignent des autres personnes présentes.

Les vêtements de Daniel Cohn-Bendit présentent eux aussi un intérêt : il est habillé comme quelqu'un de plus âgé que lui : sa veste est une veste de costume assez élégante ou du moins correcte et ses cheveux sont coupés courts comme le seraient ceux de n'importe quel professeur de faculté. Sa tenue n'est pas typique de celle d'un étudiant protestataire, on pourrait voir une telle veste encore portée de nos jours. C'est une des raisons pour lesquelles cette image est marquante : son message semble, en effet, transcender le passage du temps. Si l'on compare l'apparence de Cohn-Bendit à celle des jeunes derrière lui, la différence est notable.

A l'époque des faits, les étudiants en arrière-plan se seraient fait beaucoup plus remarquer que Cohn-Bendit puisque certains portent des lunettes de soleil et

que leurs cheveux sont longs. L'un d'entre eux ressemble même légèrement à Che Guevara, la vision stéréotypée et romantique du rebelle révolutionnaire. Quant au policier en premier plan, dont le visage est caché, il devient un membre des forces de l'ordre anonyme et par là même, un représentant de toutes les autres forces de maintien de l'ordre présentes (et absentes) au moment de la prise de vue. Le visage de Daniel Cohn-Bendit est entièrement visible alors qu'on ne voit en entier aucun visage d'agent de police, même les deux qui sont en arrière-plan ne sont pas entièrement visibles de devant. Cette représentation sans visage de la police est commune. Il n'est pas rare de les voir de face, mais lorsque c'est le cas, on les voit souvent avec des lunettes protectrices comme dans une autre photographie de Gilles Caron qui représente des gardes mobiles (image 66). Par ailleurs, l'angle de la photographie (plongée) est crucial puisqu'il donne une impression de supériorité en taille du policier par rapport à Daniel Cohn-Bendit, ce qui, ajouté à l'anonymat permet à la photographie de montrer non seulement la dominance de la police et par association, de l'Etat, mais également leur rigidité conservatrice par rapport aux étudiants.

Cette image a atteint le statut d'icône à travers sa circulation et le génie de Caron à les montrer dans un stéréotype de sérieux, alors que dans d'autres photographies de sa série, ils sourient. Par ailleurs, cette image du garde mobile ou agent de police avec des lunettes protectrices est même devenue iconique dans les posters publiés à l'époque, spécialement un poster qui représente un agent de police sur le point de matraquer un jeune manifestant (image 67).

D'autre part, dans le cliché de Gilles Caron, il existe un double cadre, créé par l'encadrement du bâtiment derrière Cohn-Bendit, cadre dans lequel, ironiquement, on trouve une scène similaire à celle qui se joue entre Daniel Cohn-Bendit et le policier, on y voit en effet deux autres policiers, mais cette fois-ci, un jeune en arrière-plan. Cette présence d'un second cadre permet une sorte de répétition de la scène.

On voit ainsi comme une mise en abyme de l'affrontement entre les jeunes et les forces de police, comme si le double cadre indiquait que la situation se répète constamment. Le cadre en arrière-plan crée aussi un second effet qui est celui d'enfermement, d'oppression des étudiants par l'institution puisque le cadre est blanc à l'extérieur mais tout est sombre à l'intérieur.

En outre, le cliché montre les contrastes entre l'Etat et les étudiants et il dépeint un soulèvement des jeunes contre les autorités et leur rigidité, contre un Etat qui ne sait pas parler aux jeunes générations et ne sait que leur envoyer les 'gros bras' des forces de l'ordre. Ceci peut bien sûr être relié à mon argument pour une différente masculinité que je souligne dans le chapitre V. L'image peut cependant être lue comme l'effronterie de la jeunesse de l'époque symbolisée par le sourire de Daniel Cohn-Bendit.

Le sourire de Daniel Cohn-Bendit pourrait en effet être interprété d'une autre façon, plutôt comme un signe du manque de sérieux du mouvement, il n'y a en effet ici aucun affrontement physique visible ni un sentiment d'agression bien que ce sourire puisse être lu autrement, comme une provocation. Le sentiment

général est que Daniel Cohn-Bendit n'est pas un danger. Une lecture apolitique de l'événement et de cette image est souvent présentée et je reviendrai plus loin dans ce chapitre à certaines déclarations de Daniel Cohn-Bendit dans le magazine *Paris Match* qui vont dans ce sens.

Daniel Cohn-Bendit lui-même n'évoque pas toujours la dimension politique du mouvement lorsqu'il analyse cette photographie; il parle de son apparence ainsi:

... je regarde la coupure de mes cheveux et je me dis que je suis quand même un enfant bien sage, donc c'est ce mélange d'enfant bien sage et d'insolence que je trouve touchant (pendant l'émission *Les cent photos du siècle* diffusé par ARTE le 13/05/1998).

Daniel Cohn-Bendit participe donc à la dépolitisation non seulement des événements mais également de sa participation à ces derniers, sombrant dans une interprétation liée à la notion de spectacle qui entoure les événements de Mai 68.

Le cliché de Gilles Caron est donc un outil essentiel pour comprendre la mémoire culturelle de ces événements, il en devient une métonymie, représentant les événements dans leur totalité. Il joue un rôle à trois niveaux: celui de l'ancrage d'un événement dans cette même mémoire culturelle, celui de la création d'une icône de 68, et enfin celui de la fabrication de mythes autour de Mai 68.

### **1] L'ancrage de Mai 68 dans la mémoire culturelle**

Roland Barthes (1993) parle d'un effet d'ancrage idéologique de la photographie mais au-delà de cet ancrage opéré par les textes accompagnant les photographies, ces dernières elles-mêmes participent à une autre sorte d'ancrage au sein de la

mémoire culturelle. Comment une image ou un cliché réussissent-ils à ancrer l'événement dans la mémoire culturelle ? Et comment ce cliché en particulier agit-il en ce sens ? Lorsque l'on évoque l'ancrage d'un événement dans la mémoire culturelle, l'objet qui contribue à cet ancrage doit être hautement chargé en informations ou du moins en symboles. Si l'on observe ce cliché et sa circulation, on s'aperçoit que cette dernière est très importante et que le cliché réapparaît très régulièrement dans la presse et dans le cercle de la publication photographique et ceci entre 1968 et notre époque. On le retrouve dans bon nombre de recueils photographiques et magazines notamment le *Nouvel Observateur*, *Paris Match*, *Reporters sans Frontières*, ainsi que dans la collection posthume *Gilles Caron*. Il est aussi utilisé par Cohn-Bendit comme illustration de couverture de *Forget 68*. Le cliché est également le sujet d'une émission de la chaîne de télévision Arte : *Les Cent photos du siècle*. Sur le site web de l'éditeur du livre qui en dérive, on trouve une description utile de cette émission :

Les 100 photos du Siècle est une série de documents filmés sur le thème des grandes photographies, icônes mondialement connues qui ont marqué le 20ème siècle. La série, produite par l'agence Capa TV fut diffusée tout au long de l'année 1999 sur la chaîne franco-allemande ARTE<sup>21</sup>.

L'impact de cette image qui est ici-même désignée comme « icône » ne se cantonne pas seulement à la presse écrite, mais s'étend également comme nous pouvons le constater, à la télévision et cette photographie sera par la suite publiée dans le recueil du même nom. Cette circulation démontre l'incidence du cliché non seulement dans le monde de la photographie mais également dans la société en

---

<sup>21</sup> <http://www.sergemalik.com/web/index.php?rub=6&rub2=9> première consultation 14/12/11.

général. Cette incidence doit être analysée sous deux aspects cruciaux de Mai 68: la création de l'icône Cohn-Bendit et la création des mythes autour des événements.

## **II] L'icône Cohn-Bendit**

Continuons un moment avec la photographie de Gilles Caron: hautement chargée symboliquement puisqu'elle évoque la révolution ainsi que l'affrontement entre le révolutionnaire et les forces de l'ordre, le cliché nous apporte non seulement le portrait d'une icône mais il devient lui-même également un cliché iconique. Pour Elizabeth Edwards :

With their random inclusiveness in inscribing a reality of the past, recording details which eluded notice at one moment only to become key at another, photographs have the potential to elicit different readings, and to be recorded as document, given new meanings and new work to do. (2008 : 339)

Edwards indique ainsi que selon les lectures des photographies, on leur donne de nouvelles significations et de nouvelles tâches à accomplir et dans le cas du cliché de Gilles Caron, celui-ci par sa circulation fait de Cohn-Bendit une icône.

Cependant, avant de passer à la valeur iconique de ce cliché, nous devons nous tourner vers une définition des termes icône et iconicité. Dans *Photography : A Critical Introduction*, Liz Wells et Derek Price étudient le cas de la célèbre photographie intitulée *Migrant Mother* et en parlent en ces termes : « Part of the iconic power of the work derives from its multiple appearances over the years, in many contexts and forms. » (2004 : 47). Robert Hariman et John Louis Lucaites évoquent également *Migrant Mother* en ces termes :

The photograph activates the tension between individual worth and collective identity at a moment of severe economic crisis by representing a common fear that transcends class and gender and by defining the viewer as one who can marshal collective resources to combat fear localized by class, gender, and family relations. (2001 : 38).

Une photographie iconique trouve donc d'une part son impact dans le long terme et par sa circulation régulière dans des contextes différents mais elle fonctionne également en réunissant les observateurs en réveillant chez eux des sentiments qui leur font faire partie d'un collectif. Ces deux descriptions de la photographie iconique nous montrent son impact sur la société et tout particulièrement sur la mémoire culturelle.

De plus, dans le cas de *Migrant Mother*, la photographie évoque des sentiments de craintes reconnaissables par tous quels que soit leur âge et leur identité. De plus, activant des sentiments de crainte, la photographie pousse l'observateur à chercher une solution qui ne sera possible et effective que par un travail en collectivité. Une circulation accrue de la photographie ne fait que sceller le tout, incluant de plus en plus d'individus dans le système que je résume.

Tout comme *Migrant Mother*, la photographie de Gilles Caron est en circulation depuis 1968 et elle a acquis une signification culturelle marquante. Elle réveille des sentiments reconnaissables par tous, chez les jeunes ainsi que certains parents, un sentiment de solidarité avec Daniel Cohn-Bendit et chez d'autres observateurs, un sentiment de désapprobation de son rôle. Quel que soit le sentiment ressenti par l'observateur, il est suffisamment marquant pour que la photographie entre dans sa mémoire.

Contrairement à *Migrant Mother*, le cliché évoqué, n'intervient pas à une époque de problèmes économiques mais pendant la période d'affluence des Trente Glorieuses. Cependant, il est publié à un moment de crise culturelle, politique et sociale. L'image de Daniel Cohn-Bendit représente l'exemple même de la peur des Français de l'époque, une peur de la révolte, de l'insécurité, du désordre et de l'extrême gauche. On pourrait dire que certains craignent même encore ce type de mouvement de nos jours et que ceci est visible à travers les références négatives qui sont faites par Nicolas Sarkozy pendant la campagne pour les élections en 2007, des remarques que j'analyse dans le chapitre II.

Ce cliché est connu par sa parution constante et les commentaires que cette dernière engendre, cependant, le fait que ce cliché soit souvent choisi pour symboliser Mai 68 repose également sur la signature Caron. Dans mon introduction je définis ma notion d'icône en me basant sur Sturken et Cartwright (2001 : 357). L'icône est une image ou une personne qui symbolise une notion plus vaste, un événement, un moment de l'histoire et qui réveille des sentiments chez ceux qui la regardent. C'est une image qui peut par sa force affecter les émotions d'un groupe ou d'une nation entière par exemple. Adaptant ce concept à Mai 68, une icône de Mai 68 symbolise les événements dans leur totalité bien qu'étant au départ simplement une petite partie des événements. Le rôle métonymique de l'icône est donc prévalent lorsqu'il s'agit d'une question de mémoire culturelle.

La notion d'icône ci-dessus définit ici Cohn-Bendit lui-même, cependant, lorsqu'il s'agit de l'image de Caron, le terme icône semble tout englober, à la fois la personne, l'image et l'auteur. L'apparition même d'icônes dans la société

contemporaine n'est pas inhabituelle et doit en grande partie son existence à la photographie. L'exemple le plus marquant de la création d'une icône et de la grande circulation d'une image iconique est celui de Korda avec son portrait de Che. Korda est parvenu à créer le prototype du guerrier révolutionnaire et de sa représentation folklorique. Dans un contexte politique comme celui de Che Guevara, le portrait de Korda fait de Che l'icône politique du moment, même si son portrait est par la suite entièrement détourné de ce rôle et de cette lecture. Ce que Korda réussit avec le portrait de Che Guevara, Caron le réussit avec Daniel Cohn-Bendit puisque les deux images participent d'événements importants, tous deux passés dans l'histoire, dans le cas de Che Guevara, à un niveau international et dans le cas de Daniel Cohn Bendit, à un niveau national.

Contrairement au Che, Daniel Cohn-Bendit est, lui, une icône toujours en vie mais dont l'iconicité passe par des clichés de l'heure de sa célébrité, Mai 68, mais pas seulement. On trouve toujours une image double, celle de Mai 68 et celle d'époques plus récentes (auxquelles je m'intéresserai dans la troisième section de ce chapitre). Cependant, la vie de Daniel Cohn-Bendit dans l'opinion publique semble s'être arrêtée à cette époque, bien qu'il ne soit pas décédé comme Che Guevara. Ainsi, le cliché de Caron communique à deux niveaux avec l'observateur, dans la sphère de la mémoire ainsi que celle de l'actualité.

De plus, la circulation de ce cliché rend impossible pour les Français de ne pas le (re)connaître. Sans prendre en compte la perception des Français vers la fin des événements, leur perception des jeunes manifestants à leur début indique une compréhension bien que vague, de leur situation. L'infériorité visible du jeune face

à la police le rend sympathique aux yeux du Français moyen cependant, dans une des photographies prises de Daniel Cohn-Bendit au même moment que la photographie de Gilles Caron et sous cette photographie dans *Paris Match* la légende dit : « Il est 9h30. Cohn-Bendit (Dany le Rouge), le leader des enragés de Nanterre nargue la police devant la Sorbonne » (1997 : 63). Le vocabulaire choisi montre que Daniel Cohn-Bendit n'a pas peur de l'autorité et le mot narguer indique que le magazine cherche à donner un ton désapprobateur à l'image.

L'apparition de Cohn-Bendit dans nombre de journaux et de magazines après la première partie des événements ne fera que renforcer sa célébrité au sein de tous les foyers français de l'époque. L'image 68, la couverture du journal *France-Soir* du 7 Mai 1968, le montre dans un cortège de manifestants : il a le poing levé et la bouche ouverte, il ne regarde absolument pas le photographe mais est de nouveau près d'un cordon de CRS. Cette image est pertinente car elle confirme Cohn-Bendit comme révolutionnaire. La légende de l'image rend la caricature encore plus évidente puisque selon le journaliste « Cohn-Bendit chante l'internationale après avoir parlementé avec le service d'ordre pour obtenir le droit d'entrer à la Sorbonne où il devait comparaître devant la commission disciplinaire ». Cohn-Bendit est donc déjà connu des journaux et il devient par cette photographie ainsi que d'autres, le leader révolutionnaire de gauche des étudiants et spécialement puisqu'on le fait chanter l'internationale.

*France Soir* cherche à montrer à ses lecteurs les dangers que représente un tel leader étudiant mettant l'accent sur son appartenance gauchiste qui dérange. Il « parlemente » ce qui indique au lecteur qu'il cherche à causer des problèmes.

*France Soir* dresse ici le portrait de ce qui fait peur aux lecteurs de droite, la désobéissance publique d'origine révolutionnaire et le désordre qui en découle.

De plus, en dehors de la légende de la photographie, on peut observer qu'à droite de la photographie, le titre nous indique que « Cohn-Bendit et les six autres meneurs [seront] entendus par la commission de discipline de l'université ». Cohn-Bendit est donc étiqueté comme un des « meneurs » du mouvement. Par ailleurs, il est le seul dont le nom est cité parmi les jeunes invités à comparaître devant la commission. L'utilisation du mot meneur contribue encore à confirmer la peur qu'ont les lecteurs de *France Soir* des fauteurs de trouble.

En plus de ces photographies, il fera notamment son apparition dans le magazine que le Français moyen lit : je veux bien sûr parler de *Paris Match*<sup>22</sup>, et c'est justement dans ce contexte que Cohn-Bendit est non seulement l'icône de Mai 68 mais également, l'origine de nombreux mythes qui se forment autour de sa personne. On a donc pu voir que Daniel Cohn-Bendit devient une icône à travers la circulation d'images et à travers la présence des légendes qui accompagnent les photographies.

### **III] Les mythes**

Le mythe est un concept souvent exploré par Roland Barthes pour qui:

[...] *le mythe est une parole dépolitisée*[...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication mais celle du constat. (1957 : 230)

---

<sup>22</sup> D'après Alain Chenu : « De 1962 à 2005, la tendance est à un déclin régulier de la diffusion de *Paris Match*, qui touchait plus d'un Français sur cinq et est finalement lu par moins d'un sur dix. » (2008 : 17).

Roland Barthes souligne ici le pouvoir du mythe qui transmet un message, un constat comme il le dit. Le mythe fait usage d'événements réels mais les adapte. Il est donc fondé sur la réalité mais en supprime la profondeur, notamment la profondeur politique. Il ne détruit pas les événements en eux-mêmes et ne les cache pas du public non plus. Le mythe permet de donner une image à des événements qui soit claire et qui ne demande ni interprétation ni explication. Ceci sous-entend également que c'est une solution plus simple que d'expliquer aux gens ce qui s'est vraiment produit. Cette perception du mythe est abêtissante mais nous sommes souvent confrontés à des mythes, surtout en ce qui concerne ce qui entre dans la mémoire culturelle.

Ainsi, dans ce contexte, le mythe de Mai 68 connu du public, est une version politiquement correcte et sans profondeur des événements et ce mythe passe en partie par la photographie. Roland Barthes, lorsqu'il évoque le message linguistique de l'image nous explique que :

Dans tous ces cas d'ancrage, le langage a évidemment une fonction d'élucidation, mais cette élucidation est sélective ; il s'agit d'un méta-langage appliqué non à la totalité du message iconique, mais seulement à certains de ses signes ; le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message ; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur *répressive*, et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société. (1993 : 45)

L'image seule ne peut donc créer le mythe mais aidée du texte qui l'accompagne, elle crée une interprétation qui, bien qu'elle semble différente du constat dont parle Barthes est en fait un pas de plus vers la création du mythe.

Si le mythe est créé par la photographie et c'est certainement le cas dans ce contexte, son rôle est également important au niveau de la construction même de la perception d'un événement. Selon Elizabeth Edwards : « Through their visual incisions in space and time, photographs deliver 'little narratives' that both constitute and are constituted by the grander or at least 'larger' narratives » (2008: 334). Cependant, on ne peut pas simplement s'arrêter sur une photographie pour résumer un événement comme Mai 68, puisqu'elle ne peut à elle seule le symboliser en entier. Cette photographie peut néanmoins, comme nous l'indique Edwards, jouer son rôle dans un processus narratif beaucoup plus complexe et beaucoup plus vaste.

Le cliché de Gilles Caron met l'accent sur un événement particulier en le sortant de son contexte: à travers sa photographie, le conseil de discipline assemblé pour juger Daniel Cohn-Bendit et quelques-uns de ses camarades devient un événement charnière au sein de Mai 68. Néanmoins notre regard et notre lecture de la photographie peuvent nous mener à plusieurs conclusions comme nous l'indique Elizabeth Edwards : « Photographs are fluid, performing differently in different contexts, inflected through different cultural ways of seeing » (2008 : 333). Hariman et Lucaites se réfèrent aux idées préconçues qui existent autour de la photographie et expliquent que :

The belief that a photograph is a clear window on reality is itself an example of the natural attitude of ideology; by contrast, it becomes important to show how a photographic image fails to achieve a transparent representation of its perceptual object. (2003 : 37)

Pour Hariman et Lucaites, la photographie n'est pas la représentation transparente de la réalité ni de ce qu'elle représente. Alors dans quelle mesure la photographie est-elle le vecteur de la création et de la propagation de mythes et d'icônes ? Et par où doit-on commencer lorsqu'on évoque ces deux aspects en relation à la mémoire culturelle d'un pays ? Mai 68 et ses diverses représentations photographiques pris comme exemple, on peut s'apercevoir qu'il existe un nombre important de mythes qui circulent autour des faits et non des moindres autour de Daniel Cohn-Bendit.

On trouve Daniel Cohn-Bendit dans de nombreuses photographies. Il est très rapidement devenu la coqueluche des médias et spécialement de *Paris-Match*. En juin 1968, soit juste à la fin des événements, ce même magazine publie un portrait de Daniel Cohn-Bendit sur deux pages (Image 69, 70 et 71). Ce portrait est assez frappant puisqu'il ne montre pas Cohn-Bendit dans sa sphère politique habituelle mais le place au contraire dans une série d'images. Cette vision de Daniel Cohn-Bendit est différente des visions habituelles que l'on peut avoir de lui. Ce qui est particulièrement notable en ce qui concerne cette série de photographies est qu'elles le situent dans un contexte domestique et non plus dans la rue. Le magazine semble chercher par-là à souligner les origines bourgeoises de Daniel Cohn-Bendit. Pendant les événements, on l'appelait Dany le Rouge. Maintenant, le mois suivant, il est redevenu Daniel Cohn-Bendit, comme si son alter ego avait disparu avec les cendres de la révolte.

Le titre vient cependant encore une fois contredire les images puisque l'article s'intitule « Daniel Cohn-Bendit, 23 ans, sociologue, boufeu de la révolution ». Cette description est un contraste en soi puisque la description

sérieuse de Daniel Cohn-Bendit se transforme en jugement de ses actions pendant les événements de Mai 68. Si Daniel Cohn-Bendit est le « boute-feu » de la révolution, les premières indications de sa description ainsi que les photographies ne donnent aucun indice de son rôle de rebelle ni de ses opinions politiques. L'emploi du terme « révolution » et la réapparition de « Dany le Rouge » ont par contre des connotations très gauchistes et plus précisément communistes puisque c'est dans la doctrine communiste que l'on parle de la révolution du prolétariat et également que l'on brandit un drapeau rouge et par ailleurs, la lumière visible dans l'image 69 est rouge, encore un renchérissement au niveau de la théorie communiste. De nouveau, ces indices ne sont pas entièrement clairs ni réalistes puisque dans les faits, il était anarchiste et selon Laurent Joffrin « il refusait [...] l'embrigadement des sectes marxistes-léninistes. » (2008 : 14).

Ces nuances politiques ne sont bien sûr pas essentielles aux lecteurs de *Paris Match* puisqu'étant un magazine plutôt orienté à droite, l'amalgame est fait entre toutes les 'factions'. Selon Hewitt : « News, but also happiness ; objectivity, but with a certain French perspective ; current affairs, but also knowledge ; major historical works by conservative statesmen » (1991 : 126). Dans la description que nous donne Hewitt de *Paris Match* il existe une forme de contradiction entre les différents centres d'intérêt et une association à un nombre d'idéologies surtout conservatrices.

Dans le contexte de la photographie de Daniel Cohn-Bendit, on voit une contradiction entre le texte et les images, chaque image et chaque légende semble

avoir un rôle indépendant. Ceci est confirmé par Clive Scott, selon qui la légende de la photographie n'est pas sa vraie voix:

The voice of the caption is the voice of the newspaper, not of the news; it transforms a 'real' event into a newspaper event, anticipates, provides a pattern for, our voice, is the voice of news-digestion. The process of reporting, editing, composing a newspaper takes us progressively further from the news source. (1999 : 106)

Et en prenant cette citation comme base, on peut observer que les photographies publiées le sont afin d'illustrer une histoire, ce qui permet également de lier son concept à celui d'Elizabeth Edwards et des « little narratives » (2008 : 334). Les photographies incisent dans l'histoire et les légendes en créent une forme de narration, incluant ces photographies dans une plus grande histoire.

Nous voyons cinq photographies dans ce feuillet de *Paris Match* : quatre de ces photographies sont prises dans l'appartement de Cohn-Bendit. La première le représente en train de lire, la seconde en train de se raser dans sa salle de bain, la troisième assis sur son lit dans sa chambre et la quatrième, dans la cuisine. La cinquième photographie, elle, est prise dans l'appartement du frère de Daniel Cohn-Bendit. Ces cinq photographies cherchent comme nous allons le voir, à souligner deux choses : l'intellect de Daniel Cohn-Bendit et en même temps, son appartenance à la sphère bourgeoise à travers les arrière-plans de logements familiaux.

Cette appartenance à la bourgeoisie va automatiquement, pour *Paris Match*, contredire son affiliation politique. Je veux parler du paradoxe entre l'affiliation d'extrême-gauche qu'on lui associe et un portrait qui le montre dans une sphère typique de la bourgeoisie parisienne de l'époque indiquant qu'il n'est

en fait qu'un membre de ce qu'on appelle de nos jours la *gauche caviar*. Une gauche qui fait en quelque sorte la révolution depuis son point de vue petite bourgeoisie n'ayant en fait jamais connu ni difficultés économiques ni difficultés sociales.

On trouve donc dans la chambre de Daniel Cohn Bendit une atmosphère décontractée, comme de vacances plus que de trimestre universitaire ou d'examens. La photographie semble nous montrer un jeune homme bohème, mais toujours bien habillé en gilet gris. Cette apparence bohème corrélée à son apparence rend le portrait de Cohn-Bendit profondément complexe, rendant Cohn-Bendit lui-même complexe. Il regarde la caméra, se prêtant ainsi aux conventions traditionnelles de portraits montrant qu'il s'est donc prêté au jeu proposé par *Paris-Match*. Sa posture semble faire de lui quelqu'un d'ambivalent, aussi complexe que son portrait. Sérieux et bohème à la fois, étudiant moyen et étudiant favorisé. Le fait même que *Paris-Match* veuille lui accorder un feuillet complet indique qu'il est un personnage d'intérêt. Les symboles et les connotations de ce cliché sont donc nombreux et grâce à ce cliché, Cohn-Bendit devient un homme que tout le monde désire connaître et dont *Paris-Match* cherche à révéler la vraie nature.

En outre, la symbolique du cliché est très bien complétée par la légende qui l'accompagne (image 69): «Danny le Rouge dans son appartement de deux pièces d'un HLM du 15e, Cohn-Bendit a 23 ans. » Par ailleurs, sa crédibilité en tant qu'activiste politique de gauche est quelque peu brisée par sa volonté ou son acceptation d'être photographié par *Paris-Match*. On le voit dans trois lieux

différents de son appartement dans les images 70 et 71, et ces trois lieux cherchent à le rendre normal et ordinaire.

Daniel Cohn-Bendit possède donc une image double, celle de l'activiste et celle de l'homme ordinaire de classe moyenne. Lorsque l'on revient sur ses déclarations à propos de Gilles Caron, indiquant notamment que ce dernier est responsable de sa célébrité, on se rend compte également de l'habileté qu'a Cohn-Bendit pour se faire photographier et donc de se faire reconnaître non-seulement par la presse mais par la population française. La distinction entre la lutte des ouvriers et celle des étudiants est ici clarifiée puisque les ouvriers sont de vrais prolétaires au sens marxiste du terme alors qu'à travers le portrait de Cohn-Bendit, l'icône du mouvement étudiant est un représentant de la classe moyenne, symbolisant tous les étudiants qui manifestèrent avec lui et les entachant par association.

On trouve par la suite des déclarations de ce-dernier indiquant ses positions sur la politique : '« Le pouvoir corrompt. Je suis sans doute corrompu. Je ne suis pas nécessaire, dans deux mois, on ne me connaîtra plus. [»]'. L'ironie de cette dernière phrase est pertinente puisque plus de quarante ans plus tard, Daniel Cohn-Bendit est encore présent dans les médias, d'une part en rapport avec ses actions en Mai 68 mais d'autre part dans son rôle de député européen.

La stratégie de *Paris-Match* qui consiste à photographier les célébrités dans leur 'intérieur' est donc utilisée sur le personnage public de Cohn-Bendit<sup>23</sup>. On ne

---

<sup>23</sup> C'est le cas beaucoup plus contemporain du numéro 3232 d'avril 2011 est un numéro dans lequel Carla Bruni-Sarkozy accueille le magazine *Paris-Match* pour un entretien à l'Elysée. Carla Bruni-Sarkozy ne vit pas à l'Elysée et pourtant, elle y est

s'intéresse désormais plus nécessairement au rôle de la personne dans le monde mais à sa personnalité et à son attitude dans son domaine privé. Cette obsession de *Paris-Match* de montrer Cohn-Bendit dans la sphère privée semble aller de pair avec l'intérêt national que la France porte aux objets et à tout ce qui est matériel, une obsession qui est représentée dans la littérature de l'époque, dans *Les Choses* de Georges Perec par exemple. Perec évoque en effet, les rêves d'un couple de jeunes étudiants: « Leur appartement serait rarement en ordre mais son désordre même serait son plus grand charme. » (2006 : 15) Daniel Cohn-Bendit semble personnifier ces rêves. Son appartement est charmant puisque son désordre ajoute à une image bohème du jeune étudiant. En même temps, la présence d'objets tels que le tourne-disque et les livres dans cet appartement montre un aspect matérialiste de la société de l'époque. Comme les jeunes étudiants dans *Les Choses*, Daniel Cohn-Bendit fait partie des jeunes bourgeois dans les faits mais est également dans une situation qui ne correspond pas forcément aux connotations réservées aux jeunes bourgeois.

La tendance est en effet, à l'intérieur bourgeois et au confort que les gens ne pouvaient s'offrir juste après la guerre. Kristin Ross évoque notamment la rapidité avec laquelle cette modernisation des intérieurs a lieu en France citant en particulier l'exemple du réfrigérateur : « Before the war, it seemed, no one had a refrigerator, after the war, it seemed, everyone did. » (1996 : 4). *Paris Match*

---

photographiée. C'est une stratégie symbolique bien sûr puisque se faire photographier à l'Élysée montre bien qu'elle est la femme du président de la République (à l'époque), mais dans ce portrait, elle évoque sa lutte contre l'illettrisme. Le décor qui sert d'arrière-plan au portrait est bien entendu voulu et c'est dans les habitudes de *Paris Match* de faire ce type de portrait.

cherche à intégrer Daniel Cohn-Bendit à cette tendance puisqu'on le voit dans sa cuisine, certes sans réfrigérateur mais avec une cuisinière...

La situation économique favorable est telle que Paris connaît une surpopulation. Mais par sa situation économique prospère, Paris se transforme à l'époque de Mai 68 et en vient à symboliser un nouveau type de construction qui transformera non seulement le paysage mais la démographie parisienne : le Grand Ensemble.

Dans *Fast Cars, Clean Bodies*, Kristin Ross évoque les grands travaux parisiens qui ont eu lieu entre 1952 et 1974 (1996 : 151) et indique qu'ils ressemblent à ceux qui eurent lieu au XIXe siècle et qui propulsèrent les ouvriers dans les banlieues pour ainsi libérer le centre-ville et ainsi le distribuer aux classes moyennes et aisées. Au contraire, les ouvriers et les immigrés se retrouvaient dans les banlieues et plus exactement dans les grands ensembles.

By 1969, one in six inhabitants of the greater Paris region lived in a *grand ensemble*. Paris *intramuros*, peopled by the mostly upper and middle classes, became in those years what we now know it to be: a power site at the centre of an archipelago of *banlieues* inhabited mostly by working class people, a large percentage of them immigrants. (Ross 1996 : 152)

*Paris-Match* nous indique dans une des légendes accompagnant la photographie de Daniel Cohn-Bendit lisant son livre, que ce que nous voyons est son appartement deux pièces dans un HLM du 15<sup>e</sup>. On peut donc en déduire que le jeune homme a quitté Nanterre (un lieu où, nous le savons, à l'époque vivaient principalement des immigrés et ouvriers dans des conditions insalubres) pour le quinzième arrondissement de Paris. Il vit donc au centre de Paris, et même s'il est en HLM,

cette proximité à la ville et au centre même de Paris continue de faire de lui un bourgeois, ce qui est exactement ce que *Paris-Match* cherche à montrer.

Daniel Cohn-Bendit apparaît dans différents styles de photographies, comme nous l'avons vu. Il est d'un côté le rebelle au poing levé qui n'a pas peur d'affronter les CRS et d'un autre côté, il est le jeune bourgeois qui se laisse photographier par *Paris Match*. Or ni l'une ni l'autre de ces représentations ne peut être cent pour cent correcte. Si l'on suit la logique de l'argument de Hariman et Lucaites, on peut voir que chaque image a tendance à être lue comme une représentation transparente de la réalité alors que ceci ne peut être le cas. Comme je l'ai affirmé auparavant, toutes les photographies qui figurent dans le feuillet de *Paris Match* sont des images organisées. Il n'en reste pas moins que grâce aux photographies de Daniel Cohn-Bendit que nous avons pu voir, on peut déduire qu'il a un statut iconique et que malgré les efforts de *Paris Match* pour le discréditer en tant que leader étudiant de gauche, l'image de Cohn-Bendit qui domine et encore maintenant, est celle de l'activiste, leader étudiant.

#### **IV] L' image qui demeure**

Que reste-t-il de l'ensemble de photographies de Daniel Cohn-Bendit et comment sont-elles transmises de nos jours ? Lorsque l'on compare les images de Daniel Cohn-Bendit qui sont publiées en 1968 et celles qui sont publiées au XXI<sup>e</sup> siècle, on se rend compte à quel point la citation de Susan Sontag peut s'y appliquer. D'un côté, on voit un Cohn-Bendit actif, porte-parole des étudiants, tout d'abord de

Nanterre puis de Paris, dominant, puis remplaçant Jacques Sauvageot le leader de l'UNEF en 68 et par la suite, il évolue dans son intérieur bourgeois avec sa famille. Un tel mélange de représentations de Cohn-Bendit rend l'histoire des événements très opaque. Pour Susan Sontag :

A new sense of the notion of information has been constructed around the photographic image. The photograph is a thin slice of space as well as time. In a world ruled by photographic images, all borders (framing) seem arbitrary [...] Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable and opaque. (1974 : 22-23)

L'intérêt de la citation de Sontag réside dans le fait qu'effectivement, l'opacité des événements et la variété de représentations donnent une chance au public de comprendre les événements petit à petit, assimilant Cohn-Bendit à un jeune qui cause des problèmes par certaines photographies et ensuite à un jeune ordinaire qui a vécu un changement d'attitude temporaire et qui a maintenant retrouvé sa tranquillité studieuse, et tout ceci malgré les citations qui sont incluses dans le reportage de *Paris Match*. Cependant, l'opacité des événements ne s'arrête pas en 1968, elle continue au fil des anniversaires comme on a pu le voir dans les chapitres II et III et jusqu'à maintenant.

En 1978, comme je l'ai évoqué dans le chapitre III, *Paris Match* publie deux numéros spéciaux intitulés: 'Dix ans après, des photos pour l'histoire'. Dans ces vingt-et-une pages, la seule photographie d'un leader étudiant que l'on y retrouve est celle de Cohn-Bendit par Gilles Caron et avec comme légende : « Le grand jour

de Daniel Cohn-Bendit. Le matin du 10 mai, devant la Sorbonne, il défie un C.r.s.<sup>24</sup> Ce soir, son nom sera scandé sur les barricades. » En avril 98, *Paris Match* publie de nouveau un numéro spécial avec un feuillet dédié à Daniel Cohn-Bendit et ici on voit une autre photographie qui le représente face au même policier que dans la photographie de Caron, mais cette fois, on voit un gros plan du visage de Cohn-Bendit qui sourit. Jacques Sauvageot est mentionné et il donne un entretien mais on ne voit aucune photographie de lui, c'est encore Cohn-Bendit qui fait la une, surtout en termes de représentation visuelle. En 2008, *Paris Match* publie un numéro de son magazine avec une partie dédiée à Mai 68. Le numéro publie en particulier une photographie de la même série que celle que le magazine publié 40 ans auparavant. Cette image de la série montre Daniel Cohn-Bendit assis par terre dans son appartement (image 72). C'est le même appartement que l'on voit en juin 1968 mais dans ce cas précis, on le montre plus désordonné, avec des papiers jetés au sol et Daniel Cohn-Bendit qui lit mais regarde l'appareil-photo de la même manière que dans le portrait en gros plan publié en 1968. Le paragraphe qui accompagne la photographie du côté droit est très intéressant puisqu'il résume l'histoire révolutionnaire de Cohn-Bendit en citant ce que lui-même disait en 68 : « Dans deux mois on ne me reconnaîtra plus ».

Le magazine nous indique également que « Quarante ans après, il est une des figures les plus actives de la gauche européenne ». La réputation de Cohn-Bendit a donc perduré mais il n'apparaît plus dans le même rôle, ce rôle que les médias tentent encore de lui attribuer : celui de jeune révolutionnaire romantique.

---

<sup>24</sup> Comme je le précise auparavant, c'est un policier auquel fait face Daniel Cohn-Bendit, ici la référence de *Paris Match* est erronée.

Cependant, la remarque la plus frappante de *Paris Match* est « [Cohn-Bendit a l'époque est] [r]évolutionnaire certes, mais déjà *people* quand il reçoit Match chez lui ». Le mot *people* est écrit en jaune pour être en contraste avec le reste qui est simplement écrit en blanc. D'après la définition du *Petit Robert* le mot *people* est entré dans les dictionnaires en 1988 et signifie d'une part : « *Presse, magazine people, qui traite des vedettes, des personnalités (notamment de leur vie privée) »* et le deuxième sens : « Célébrités recherchées par ce type de presse ». Ainsi, on peut tout de suite classer *Paris Match* dans ce type de presse et d'autre part Daniel Cohn-Bendit dans la deuxième catégorie.

Mis à part le mot *people*, on retrouve également sur la page de gauche « Dany, le héros qui faisait voir rouge ». Le vocabulaire employé dans cette expression est très parlant puisqu'on insère « héros qui faisait » entre les différents éléments du surnom de Daniel Cohn-Bendit. On comprend donc qu'il y a une certaine évolution entre Dany le rouge et le Daniel Cohn-Bendit du XXI<sup>e</sup> siècle. Le mot « héros » employé ici est également très révélateur puisque Cohn-Bendit est connu comme activiste de gauche et l'emploi de ce terme nous pousse à nous demander de qui Daniel Cohn-Bendit est-il le héros ? Celui des jeunes de l'époque ? Celui des soixante-huitards ? Celui des gauchistes tout autour du monde ? Ou tout simplement celui de *Paris Match* parce qu'il leur permet de faire une rétrospective sur son rôle à travers les décennies...

Ce que l'on remarque également est que dans le numéro de Juin 68, l'image de Cohn-Bendit est beaucoup plus ordonnée que celle de la rétrospective puisque l'appartement est celui d'un étudiant beaucoup moins jeune garçon bien rangé que

celui que *Paris Match* avait essayé de vendre à ses lecteurs en 1968. Ceci démontre encore plus que la photographie peut se lire de manière très différente selon son contexte et selon le texte qui l'accompagne.

Fin juin 1968, *Paris Match* publie ces clichés de Daniel Cohn-Bendit pris dans son deux-pièces d'une HLM du XVe arrondissement de Paris. Dany au milieu de son désordre étudiant avec ses livres et l'indispensable tourne-disques.

Cette description est assez curieuse puisqu'elle démontre que le magazine manipule ses lecteurs de manière à leur faire croire que ce cliché avait été publié à l'époque, ce qui n'était pas le cas. Confronté à ce fait accompli, on peut se référer à ce que Clive Scott nous dit à propos des légendes accompagnant les photographies :

The function of the caption is not to elucidate news on news's own terms, but to transform the opaque of the news into another kind of transparency, the transparency of encapsulating judgement, expressed in summarizing shorthand, or as a summarizing pun, or both [...] (1999 : 106-107)

Ce que nous indique ici Clive Scott est que ce qui se cache derrière l'utilisation de la légende est l'idéologie, traduit ici par le jugement. La légende de *Paris Match* juge en effet que le désordre que l'on voit dans la chambre de Daniel Cohn-Bendit est typique des étudiants, indiquant que ceci est une phase normale de la vie de quelqu'un et le magazine indique ensuite que le tourne-disque est indispensable pour un étudiant de l'époque ce qui insinue par association au tourne-disque, que la musique qu'écoutent les jeunes n'est pas convenable. Le travail de *Paris Match* en 2008 est par conséquent d'une certaine façon de défaire certaines des idées que le magazine cherchait à faire croire au lecteur en 1968, notamment que Daniel Cohn-Bendit n'était qu'un jeune homme sérieux de famille bourgeoise qui avait eu une phase révolutionnaire. En résumé, on voulait montrer que Cohn-Bendit ne représentait pas de danger.

En 2008, *Paris Match* nous montre une photographie similaire à celle publiées en 1968 mais en mettant non seulement l'accent sur le désordre de son appartement, mais en montrant aussi qu'il écoutait également de la musique comme tout étudiant rebelle. Les allusions directes à son désordre et à son goût musical, sans doute en plus la musique classique, auraient probablement suffi à lui donner une image plus négative auprès des lecteurs de classe moyenne de Juin 1968. On se rend ainsi compte que la sélection des photographies est ciblée pour dresser un portrait spécifique de Cohn-Bendit, faisant de lui un personnage romancé et un mélange de rebelle et de bourgeois. Il existe donc d'autres photographies dans la série qui n'ont pas été publiées parce qu'elles ne montrent pas ce que le commentaire cherche à prouver. On peut également remarquer que *Paris Match* souhaite avoir un rôle dans l'histoire de Daniel Cohn-Bendit et en particulier dans sa célébrité puisque l'on nous informe que Cohn-Bendit était 'déjà people' à l'époque. *Paris Match* prend donc sa part dans la célébrité de Cohn-Bendit tout en utilisant un concept complètement anachronique pour l'époque à laquelle les photographies ont été prises.

En outre, le choix d'une photographie différente de celles publiées à l'époque permet de choisir un autre angle de l'histoire. La différence entre la lecture de Cohn-Bendit en 1968 et en 2008 reste relativement minimale mais on pourrait dire que la photographie de 2008 montre Cohn-Bendit dans un tout, avec son livre et dans sa chambre. Cette image rentre dans le portrait photographique par le fait que Cohn-Bendit regarde l'appareil-photo, mais l'image ressemble plus à un portrait peint. Il a un livre à la main, comme un homme en contemplation mais

ne le regarde pas. L'étudiant est dans son environnement propre, mais cette fois-ci, *Paris Match* ne montre ni sa famille, ni le reste de son appartement. Dans ce cas précis, on ne le montre pas dans la rue, dans un environnement où la photographie puisse être plus spontanée et générale, mais au contraire dans l'environnement qu'il avait accepté pour sa session photographique la première fois qu'il avait laissé *Paris Match* le photographe et écrire un article complet sur lui.

On a donc pu voir que l'image de Daniel Cohn-Bendit demeure ambivalente à travers les anniversaires : il est d'une part dépolitisé mais reste d'autre part l'icône du leader de Mai 68 dans la presse.

#### **V] L'évolution de Daniel Cohn-Bendit comme icône et comme mythe de Mai 68**

Lorsque j'ai tenté de contacter Monsieur Cohn-Bendit en expliquant le sujet de ma thèse, son attachée de presse m'a gentiment indiqué que ce dernier me remerciait de mon intérêt mais ne voulait en aucun cas témoigner de son passé. Malgré ce manque d'intérêt exprimé par Cohn-Bendit lui-même il y a de cela 4 ans, la population s'intéresse encore à lui, mais presque exclusivement à son passé de soixante-huitard, celui duquel il voudrait lui-même se détacher. Il a cependant lui-même publié un livre sur Mai 68 que j'évoque dans le chapitre II. La vie de Daniel Cohn-Bendit dans l'opinion publique semble donc s'être arrêtée à cette époque, bien qu'il ne soit pas décédé comme Gilles Caron ou Che Guevara. Il est une icône française vivante, adorée ou haïe par différentes parties de la population. En effet, grâce au discours de campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy, Mai 68 est revenu au-devant de la scène mais de manière négative puisque Sarkozy accuse l'aspect

libéral de Mai 68 d'être à l'origine de la plupart des problèmes sociétaux en France. Cohn-Bendit ne réussit donc pas à éviter la pression médiatique toujours présente quand il s'agit de Mai 68.

En outre, au niveau de la représentation de Cohn-Bendit que font circuler les médias, à part le portrait dressé par *Paris Match*, l'image de Daniel Cohn-Bendit est habituellement celle de quelqu'un impliqué dans les événements, au milieu d'une manifestation ou peut-être en train de faire un discours. Cependant, parce qu'il est devenu un homme politique connu que cela soit en Allemagne ou en France, on le voit régulièrement dans la presse.

De plus, la circulation de la photographie de Gilles Caron est également encore d'actualité. On retrouve donc Daniel Cohn-Bendit dans deux sphères, celle de la nostalgie et celle de l'actualité. Si l'on observe par exemple les photographies que publient les magazines et journaux dans leurs éditions spéciales sur Mai 68, on voit pour la plupart des photographies d'époque mais parfois aussi, une photographie d'actualité montrant Cohn-Bendit dans son rôle de député européen. Si l'on observe par exemple l'image 73, la couverture du magazine *Télérama* du 15 au 21 Mai 2010, on voit Jean-Luc Godard au centre de la photographie, le regard en direction du sol avec un cigare dans la main droite. A sa droite, du côté gauche de la photographie, on trouve Daniel Cohn-Bendit, de profil. Il regarde Godard avec un grand sourire aux lèvres. C'est un sourire franc, les deux hommes semblent avoir une certaine complicité bien que Godard ne regarde pas Cohn-Bendit. L'apparence de Cohn-Bendit est semblable à celle de son apparence dans beaucoup de photographies en 68, cependant il semble plus négligé que lorsqu'il était plus jeune.

Il y a une ressemblance entre l'apparence des deux hommes, même s'ils sont d'âges différents et même s'ils ont vécu dans des sphères différentes. Cette couverture de *Télérama* semble montrer que bien que plus de quarante ans soient passés entre mai 68 et Mai 2010, il reste encore des liens.

Lorsque l'on voit cette photographie, on peut se rendre compte qu'en fait, Cohn-Bendit ressemble plus à un révolutionnaire maintenant qu'à l'époque. Son association à Jean-Luc Godard joue un double rôle. Tout comme le feuillet de *Paris-Match* en Juin 68, on essaye de donner un aspect différent à Cohn-Bendit, on le rapproche du monde du cinéma, l'éloignant donc du monde de la politique. D'autre part, on le représente beaucoup moins comme un danger en prenant une photographie de lui avec un cinéaste très reconnu et respecté (bien qu'il ne l'ait pas toujours été). Il devient donc un homme politique qui sait s'intéresser à d'autres choses que simplement à la politique. Le titre du magazine 'Cannes : Cohn-Bendit et Godard remontent le film' est également intéressant puisque le nom de Cohn-Bendit est cité avant celui de Godard, et que dans le contexte de Cannes, le personnage le plus important devrait être Godard et non Cohn-Bendit. D'autre part, 'remontent le film' joue sur le concept de remonter le temps. Cette photographie a donc beaucoup de connotations et le message qui l'accompagne également. Les mythes autour de Daniel Cohn-Bendit tels que ceux que l'on a pu évoquer tout au long de ce chapitre existent-ils donc encore dans la presse contemporaine ?

## **VI] Conclusions**

A partir de 2009, Daniel Cohn-Bendit réapparaît dans les médias dans le cadre des élections européennes. Il est, en effet, tête de liste pour le parti Europe Ecologie. Ce parti écologiste qui devance le PS aux élections européennes avec 16,28% a continué à remettre Cohn-Bendit au devant de la scène politique contemporaine. Avant 2009, le portrait de Daniel Cohn-Bendit se cantonnait à ses images de Mai 1968, après son succès de 2009 aux élections, Daniel Cohn-Bendit est en train de se reconstruire une image politique bien différente de celle que voulait nous faire voir son portrait dans *Paris Match* en juin 1968. Sa dépolitisation à l'extrême autour des événements de Mai 68 est en train de se retourner puisque lorsque l'on fait une recherche « google images » de Daniel Cohn-Bendit, on trouve autant de photographies de lui maintenant que de lui en 1968 et les photographies de lui sont en grande majorité des portraits dans l'arène politique et en plein discours. L'image de Daniel Cohn-Bendit semble donc aussi double que sa présence, une présence à la fois actuelle et politique et nostalgique et dépolitisée.

Toutefois, à l'instar de *Gala* qui publie en juin 2009 un portrait de lui et dont le titre dit : « Daniel Cohn Bendit : il a fait de 'jouir sans entraves', son slogan. Dany le rouge a séduit les Français ». Cet article, dans la presse people indique que bien que l'image de Daniel Cohn-Bendit soit en train de changer dans la mémoire culturelle française mais également dans l'opinion publique française actuelle, il demeure associé à Mai 68. En outre, il est toujours associé aux mythes qui entourent les événements.

L'un des mythes qui ressort du traitement des événements par la presse est celui de l'unique leader étudiant. En effet, pendant les événements, on voyait

beaucoup de clichés de Daniel Cohn-Bendit, mais en général il avait deux compagnons : Jacques Sauvageot, le président de l'UNEF (Union Nationale des Étudiants Français) ainsi que Alain Geismar qui était à la tête du syndicat national de l'enseignement supérieur. Les trois leaders du mouvement ont beaucoup été photographiés ensemble lors de conférences de presse.

Or, dans les photographies qui sont republiées plus récemment, l'impression que donnent les clichés est que Daniel Cohn-Bendit était le seul leader à l'époque. Lorsque l'on voit des clichés de lui, il est seul face aux policiers comme dans la photographie de Gilles Caron ou en tête de manifestation près des services de sécurité et c'est là que seulement très occasionnellement on le voit en compagnie de Sauvageot et de Geismar. C'est ainsi que pour la population française contemporaine, le seul acteur reconnaissable de Mai 68 est Cohn-Bendit

Comme on a pu le voir, Daniel Cohn-Bendit est une présence, si ce n'est constante, du moins régulière dans les médias français de par ses entretiens mais surtout à travers les photographies publiées, dont nous avons pu observer un échantillon. Cohn-Bendit est un nom et une image qui représentent des concepts différents selon qui le lit ou le voit. Il n'en reste pas moins qu'après une analyse de la circulation des photographies le représentant, on peut noter qu'autour de lui persistent bien des mythes que nous avons évoqués, dont celui de seul leader étudiant, celui de la dépolitisation du mouvement et celui du jeune bourgeois. Certains de ces mythes semblent être construits autour de contradictions et

finissent par se neutraliser entre eux. Le mythe du bourgeois et de la dépolitisation de son rôle sont en effet largement opposés au mythe de Daniel Cohn-Bendit comme seul leader étudiant. Ce concept d'un seul leader étudiant est difficilement soutenable bien sûr puisque l'ampleur du mouvement en serait diminuée. Un seul homme n'aurait pas pu diriger un tel mouvement, non seulement étudiant mais également ouvrier.

Cependant, Cohn-Bendit demeure encore de nos jours l'icône prédominante de Mai 68, celle que tous les Français reconnaissent que ce soit pour l'identifier de manière positive ou négative. La dépolitisation de Cohn-Bendit en devient presque impossible justement à cause du fait qu'il est encore homme politique, il est député européen et qui plus est, député écologiste, c'est donc un homme qui même s'il a changé de parti politique, n'a pas entièrement changé de « bord » : c'est encore un homme de gauche.

Son iconicité reste cependant, d'après ce que j'ai pu observer dans la presse, entièrement rattachée à son rôle en Mai 68 et non à son rôle de député à l'heure actuelle, ce qui montre donc bien que les médias ont contribué à son statut d'icône en publiant et en promouvant la circulation des clichés de l'époque qui ont servi à non seulement créer mais également à propager son image d'icône de Mai.

Ce chapitre a donc continué à démontrer le rôle crucial de la photographie dans la création et la propagation d'icônes et de mythes qui sont inscrits dans la mémoire culturelle. Nous avons également pu voir qu'un nombre d'aspects de la photographie contribue à son rôle. La photographie associée aux textes et légendes

permet une lecture et interprétation multiple de son message. Ce message varie selon le contexte et la régularité de publication de l'image comme l'indique Elizabeth Edwards. L'interaction entre le texte et l'image guide le lecteur et ainsi on trouve une multiplicité de significations à une même image, ce qui ajoute de la complexité au rôle de la photographie. Néanmoins, que l'image de Daniel Cohn-Bendit comme celle de Mai 68 en général soit floue sert également à nous indiquer que la mémoire culturelle elle-même possède de multiples facettes. Celle de Mai 68 n'est pas une exception, sa mémoire culturelle ne cesse d'évoluer et de réinterpréter les événements grâce à la place des photographies.

## **Conclusion**

Mai 68 est un événement complexe dont la mémoire culturelle est aussi complexe que l'événement même et cette mémoire culturelle passe comme nous l'avons exploré dans les six chapitres de cette thèse, de manière dominante par la circulation des photographies de l'événement et notamment par la reproduction d'un certain nombre d'entre elles depuis l'événement et régulièrement à chaque anniversaire.

Dans l'étude de la dimension chronologique des anniversaires de Mai 68, je me suis basée d'une part sur le concept de Kristin Ross (2002) de l'appropriation de l'histoire des événements par les gouvernements successifs de Valéry Giscard d'Estaing et de François Mitterrand. Ainsi, on a pu voir qu'entre Mai 68 et son trentième anniversaire, la mémoire de Mai 68 est présentée comme dépolitisée et triviale, mettant l'accent sur le spectaculaire et l'aspect festif du mouvement. Même si dans les écrits, les acteurs de Mai 68 tentent de se réappropriier la mémoire de Mai 68 (tels Bensaïd et Krivine et même Cohn-Bendit par exemple), l'image visuelle que l'on a pu en tirer, à travers notamment une étude de *Paris Match* au fil des anniversaires, est une image qui évite le politique et le sérieux pour souligner des caractéristiques que les gouvernements ont mises en avant pour discréditer les jeunes ainsi que les ouvriers. Au-delà de la discréditation de ces derniers, nous avons également pu observer que l'élimination de l'ouvrier s'est mise en place progressivement, dépolitisant le personnage tout d'abord et enfin, limitant entièrement sa présence sous couvert d'une utopie de nouveau monde étudiant.

Dans ces chapitres, un des aspects frappants était également la présence de la violence, à la fois visible dans les images puis contredite et ignorée dans les textes, ce qui met en avant l'importance des interactions entre les images et les textes qui les accompagnent. On remarque cependant que vers 1998, la tendance au déni de la violence commence à disparaître et qu'il semblerait qu'avec la distance qui existe entre l'époque des événements et ses anniversaires, on puisse enfin se diriger vers une admission des bavures. Cette admission est également sous-entendue par un effort visible de l'Etat et les forces de l'ordre elles-mêmes de défendre leur position à l'époque. Et c'est à travers la publication de *Liaisons* (le magazine de la préfecture de police) que des images d'archives accompagnées de rapports détaillés, de témoignages et de lettres officielles qui circulaient à l'époque servent d'appui à l'Etat. Tous ces documents servent de preuves de la supposée innocence de l'Etat et en particulier des forces de l'ordre et ce également à travers la tentative de faire un héros de Maurice Grimaud, le préfet à l'époque.

A travers ces deux premiers chapitres, la tendance à une évolution de l'image de Mai 68 est soulignée, une évolution à la dépolitisation qui se remarque à travers les âges mais une légère évolution au niveau du partage des responsabilités. Ces deux chapitres ont également permis de mettre en exergue les mythes récurrents dans la mémoire culturelle de Mai 68 afin d'y consacrer les chapitres suivants.

Par la suite, dans l'analyse thématique de Mai 68 on a pu s'intéresser à l'utilisation de l'espace et à sa représentation ce qui nous a mené à percevoir Mai 68 comme un

motif de révolte basé sur d'autres dans Paris et dont les représentations se ressemblent d'un côté mais ont également changé grâce à l'évolution de la photographie comme moyen de représentation. La similitude de représentation et d'utilisation de l'espace, j'ai argumenté, vient donc d'une conscience trans-générationnelle de l'existence de révoltes dans la capitale. Bien que les contextes aient été différents dans chaque cas, Mai 68 devient un spectacle révolutionnaire basé sur d'autres dont les représentations circulent aussi.

La dimension spectaculaire de la révolution met également en avant des rôles génériques et c'est un des autres thèmes marquants qui ressort de l'étude des représentations de Mai 68. La représentation du mouvement met, en effet, en évidence une hégémonie masculine engendrée d'une part par une tentative de reconquête de la masculinité perdue par la société à travers les guerres, la colonisation, la décolonisation ainsi que la transformation du monde du travail en France. La place de l'homme comme révolutionnaire et combattant contredit en effet la nouvelle génération de cadres qui sont coincés entre un rôle associé à un nombre de responsabilités et un rôle de soumission à l'ordre hiérarchique. Le rôle de la femme dans le mouvement est frappant par sa suppression, on voit en effet une présence de femmes, certes réduite cependant pas entièrement absente. Les femmes sont, en effet, présentes mais leur image est utilisée pour transmettre certains messages sans toutefois leur accorder un impact sur la politique et le déroulement des événements. Dans les représentations, tout mène à les classer dans des catégories inférieures aux hommes. Utilisées comme objets, cantonnées à un rôle de femme traditionnelle, les jeunes étudiantes de 68 sont réprimées autant

que par le régime politique de l'époque. Cette hégémonie masculine est bien entendu transmise par les images qui dominent la représentation de la mémoire culturelle de Mai 68.

Dans cet esprit d'hégémonie masculine, comme nous l'avons vu, le leader étudiant qui domine la couverture médiatique est Daniel Cohn-Bendit. Mai 68 et les représentations visuelles de lui en font une icône. Ce statut d'icône est maintenu et transmis au fur et à mesure des anniversaires. Le personnage de Daniel Cohn-Bendit est un personnage à facettes multiples qui est à la fois politisé et dépolitisé par la presse et en particulier par *Paris Match*. Son image est donc contradictoire et ambivalente, cependant, ce qui ressort de sa représentation fait de lui le héros de Mai 68 pour certains et pour d'autres, le fauteur de trouble par excellence dont la carrière politique actuelle au niveau européen ne peut être prise au sérieux à cause de son passé.

Daniel Cohn-Bendit peut en venir à symboliser Mai 68 et sa mémoire en général puisque son opinion des événements a changé (il finit lui-même par les dépolitiser) et il tente d'oublier afin de pouvoir mener à bien sa carrière politique actuelle. L'image qu'il projette ressemble à celle de Mai 68, elle est loin d'être uniforme.

Nous avons donc pu voir que la représentation de Mai 68 dans les recueils photographiques ainsi que dans les magazines et les journaux de l'époque est une représentation mythifiée et dont les mythes ont été créés pendant et après les événements et circulent régulièrement depuis leur fin. Ces mythes ne sont pas

stables, tout comme les photographies qui sont selon Hariman et Lucaites des entités instables (2003 : 37-38), les mythes suivent également ce schéma. Ces mythes créés par la représentation photographique qui circule font que la perception de Mai 68 dans la mémoire culturelle varie. La dépolitisation de Mai 68 commence dès la fin des événements et continue à circuler ainsi qu'à évoluer au fil du temps. De plus, nous assistons comme nous le rappelle Kristin Ross (2002), à une disparition progressive de plusieurs éléments qui ont précédé Mai 68 : la guerre d'Algérie dont l'actualité et la mémoire à la fois ont été réprimées jusqu'à très récemment et d'autre part, la guerre du Vietnam, un événement qui avait eu un impact fort sur l'état d'esprit des jeunes manifestants qui protestaient contre l'impérialisme démontré non seulement par la France mais d'autres pays à cette époque. Tout comme la disparition de l'ouvrier, la disparition ou répression de certains événements dans le passé récent ou contemporains de Mai ont eu un impact sur la perception de la mémoire de Mai 68 ainsi que sur son exploitation comme mémoire écran servant à dissimuler certains événements beaucoup plus gênants pour l'Etat français.

D'autre part, la perception de Mai 68 est dépendante de cet Etat et des partis qui se succèdent à la tête du pays. Il est essentiel, en effet, de noter que la commémoration de Mai 68 a toujours été une contre-commémoration fossoyée par les médias et non une commémoration officielle et donc d'état. En dépit de cette tradition, l'histoire qui domine au moment des anniversaires a tendance à être une vision qui s'aligne avec celle de l'Etat. Comme nous avons également pu le noter, la recrudescence de la mémoire culturelle de Mai 68 coïncide avec une

recrudescence ou même un boom des études de la mémoire comme le nomme Andreas Huyssen (1995). A partir des années 80, donc, la mémoire de cet événement reprend le chemin des maisons de publications et s'ensuit une commercialisation du sujet.

Il est néanmoins également inévitable de souligner le rôle crucial de la photographie comme moyen de communication et comme vecteur privilégié de mémoire ou comme l'exprime Pierre Nora, lieu de mémoire ou objet de mémoire et d'indiquer également que c'est un moyen en constante évolution depuis son invention. L'image de Mai 68 à travers la circulation de photographies est donc aussi complexe que les événements eux-mêmes et par sa complexité elle est également ambivalente et hétérogène. On peut néanmoins interpréter cette hétérogénéité comme une réflexion de la mémoire culturelle elle-même qui fluctue selon les groupes et leur affiliation et avec le passage du temps. Si l'on recherche une image globale de Mai 68 à travers ses photographies, il est nécessaire d'indiquer qu'elle n'existe pas et qu'il en est de même pour Mai 68 lui-même. La mémoire culturelle de Mai 68 est constituée de petites narrations, de mythes et d'icônes dont l'évolution future est impossible à prédire. Une chose est certaine cependant, Mai 68 est un événement dont la mémoire culturelle ne pourra disparaître aussi mythifiée qu'elle soit.