



HAL
open science

Trajectoire(s) d'Eugeni Forcano : la vie au vol (1960-1996)

Coline Aubert

► **To cite this version:**

Coline Aubert. Trajectoire(s) d'Eugeni Forcano : la vie au vol (1960-1996). Linguistique. Université d'Angers, 2021. Français. NNT : 2021ANGE0093 . tel-04048100

HAL Id: tel-04048100

<https://theses.hal.science/tel-04048100>

Submitted on 27 Mar 2023

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

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

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE D'ANGERS

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Études romanes – civilisation*

Par

Coline AUBERT

Trajectoire(s) du photographe Eugeni Forcano : la vie au vol (1960-1996)

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 6 décembre 2021

Unité de recherche : EA 43 35

Thèse N° : 131257

Rapporteurs avant soutenance :

Emmanuel Le Vagueresse

PR – Université de Reims

Pascale Thibaudeau

PR – Université Paris 8 - Saint Denis

Composition du Jury :

Florence Belmonte

PR1 – Université Paul-Valéry - UM3 - Montpellier

Serge Buj

PU honoraire – Université de Rouen

Corinne Cristini

MCF – Sorbonne-Université (Faculté des Lettres)

Pascale Thibaudeau

PR – Université Paris 8

Emmanuel Le Vagueresse

PR – Université de Reims

Dir. de thèse : Manuelle Peloille

PR1 – Université d'Angers

Co-dir. de thèse : Serge Buj

PRH – Université de Rouen

Trajectoire(s) du photographe Eugeni Forcano : la vie au vol (1960-1996)

Malgré le talent du photographe Eugeni Forcano et la reconnaissance de la profession (Prix National de Photographie 2012), le rayonnement de son œuvre demeure assez limité, en Espagne et à l'étranger. À ce jour, aucun travail universitaire n'a été consacré à l'analyse de la trajectoire exhaustive de Eugeni Forcano, aux différentes étapes de sa vie professionnelle et artistique.

De manière chronologique et à l'aide d'un corpus assez dense, il convient d'aborder la photographie en noir et blanc mettant en lumière la vie quotidienne à Barcelone («La vida atrapada al vuelo»). Ce chapitre, qui constitue le cœur de la recherche, vise à mettre en relation les photographies et le contexte historique (1960). L'étude de la collaboration entre Forcano et *Destino*, revue catalane ayant défendu des postures libérales, nourrit notre réflexion quant à la visibilité actuelle du photographe.

Pendant les années 1960, il travaille également en couleur, ce qui le conduit vers la photographie de mode et de publicité. Ses collaborations (*Tilsa*, *Don*, *Du Pont*...) en Espagne et à l'étranger lui permettent de dévoiler sa vision de la femme, au sein de cette société en évolution.

Au fil de ses expériences, il chemine peu à peu vers la photographie créative et surréaliste. Il produit des photomontages oniriques («De la realidad al sueño») et travaille sur la lumière de façon abstraite («Provocar el azar a través de la luz»).

Quelle que soit l'étape photographique étudiée, la méthodologie adoptée vise à recréer le lien invisible entre une photographie et son époque, entre un artiste et son sujet.

Mots-clés : photographie, Espagne, Forcano, rayonnement, reportage, mode, publicité, surréalisme, photographie expérimentale.

Eugeni Forcano's Trajectory(ies): Life On The Fly (1960-1996)

Despite the talent of photographer Eugeni Forcano, and the recognition of the profession (National Photography Award 2012), the influence of his work remains quite limited, both in Spain and abroad. To date, no academic work has been devoted to the analysis of Eugeni Forcano's exhaustive trajectory, in the different stages of his professional and artistic life.

Chronologically, and with the help of a fairly dense corpus, it is appropriate to approach the black and white photography highlighting daily life in Barcelona ("La vida atrapada al vuelo"). This chapter, which constitutes the heart of the research, aims to relate the photographs to the historical context (1960). The study of the collaboration between Forcano and *Destino*, a Catalan magazine that defended liberal postures, feeds our reflection on the photographer's current visibility.

During the 1960s, he also worked in color, which led him to fashion and advertising photography. His collaborations (with Tilsa, Don, and Du Pont, to name a few) in Spain and abroad allow him to reveal his vision of the woman within this changing society.

Through his experiences, he gradually moves towards creative and surrealist photography. He produces dreamlike photomontages ("De la realidad al sueño") and abstractly works on light ("Provocar el azar a través de la luz").

Whatever the photographic stage studied, the methodology adopted aims to recreate the invisible link between a photograph, and its time, between an artist and his subject.

Keywords: photography, Spain, Forcano, radiation, reportage, fashion, advertising, surrealism, experimental photography.

Remerciements

La thèse de doctorat est le fruit des plusieurs années de travail, l'aboutissement d'une étape personnelle et professionnelle de la vie de son auteur, ponctuée de doutes et de difficultés. Afin de mener à bien ce projet universitaire, l'aide de certaines personnes a été considérable et je souhaiterais les remercier.

Je tiens à remercier chaleureusement Manuelle Peloille, ma directrice de thèse, qui m'a apporté son soutien et m'a guidée dans mes recherches en m'apportant de précieux conseils, tant sur le plan universitaire que personnel, afin de trouver les ressources pour commencer, poursuivre et finir ce travail.

Je remercie également l'historienne Laura Terré, les journalistes Javier Pérez Andújar et Ana Gaitero qui m'ont donné de leur temps et apporté leurs connaissances sur le sujet afin de répondre à mes questions lors de nos entretiens.

J'adresse également mes remerciements à Félix Terrier et à mon père, qui ont relu et corrigé mon manuscrit.

Enfin, mes remerciements s'adressent à ma famille qui m'a soutenue de la première à la dernière ligne, en me donnant la confiance et le courage dont j'ai pu manquer pendant les moments de doute. À mon père pour ses conseils, son goût pour la photographie et l'écriture, à ma mère, qui a participé moralement à ce projet dans chacune de ses étapes, et à mon frère pour ses mots justes et sa ténacité.

REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	12
I. FORCANO AVANT FORCANO (1936-1960).....	27
1. Le régime de Franco	28
1.1. Premier et deuxième franquisme Error! Bookmark not defined.	
1.1.1. Le Premier franquisme (1939-1945).....	28
1.1.2. Le moyen et deuxième franquisme (1945-1969).....	32
1.2. La presse après la guerre civile.....	39
1.2.1. Loi de la presse de 1938, propagande et censure.....	39
1.2.2. Panorama de la presse après la loi de 1938 : prensa del movimiento et autres publications	47
2. La photographie en Espagne (1890-1960)	51
2.1. Panorama de la photographie : usages et rôle (de son invention au premier franquisme).....	51
2.1.1. Les enjeux de la photographie au début du xxe siècle	51
2.1.2. Tendances esthétiques dans l'Espagne du premier franquisme et rôle de la photographie : légitimité et engagement des photographes ..	61
2.2. Le renouveau en photographie : naissance d'une nouvelle génération de photographes	69
2.2.1. 1920-1960 : Les Associations Photographiques : actions menées, rôle et limites. Étude précise de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC) pendant les années 1950 et 1960.	69
2.2.2. La révolution de l'Afal et de la position de Eugeni Forcano	79

2.2.3. L'amateur Eugeni Forcano et ses premiers pas en photographie .	
.....	94

II. EUGENI FORCANO : DE L'AMATEUR AU PROFESSIONNEL. ATRAPAR LA VIDA AL VUELO (1960-1972)100

1. Forcano et Destino100

1.1. Informations relatives à la revue <i>Destino</i>	100
1.1.1. Chronologie de la revue : création, personnalités influentes, ligne éditoriale	100
1.1.2. <i>Destino</i> et la photographie : quelle relation ?	108
1.1.3. Étude comparative : chiffres, politique d'illustration et photographie.....	121
1.2. La contribution de Forcano.....	130
1.2.1. Forcano et <i>Destino</i> : quelle collaboration ? Premières pages, reportages et livres photos	131
1.2.2. Forcano et <i>Destino</i> : les répercussions de cette collaboration	163

2. La signature Forcano170

2.1. La technique et la terminologie.....	170
2.1.1. L'appareil photographique : brève présentation du Rolleiflex	170
2.1.2. Quelques précisions lexicales	177
2.1.3. La photographie humaniste et Forcano	181
2.2. La démarche photographique de Forcano.....	196
2.2.1. La rue, les inconnus et l'émotion.....	196
2.2.2. L'humour et l'ironie comme moyen d'expression : composition et choix des titres.....	207

3. Analyse du corpus.....230

3.1. Analyse thématique.....	234
3.1.1. L'Espagne du développement et le maintien des formes de la dictature	234
a) La voiture, le tourisme et la ville en (re)construction	234
b) L'omniprésence de la religion et de l'ordre.....	245
3.1.2. L'innocence de l'enfance et de la sagesse de l'âge mûr.....	257
a) L'enfance, joies et fatalités	257
b) La vieillesse et la symbolique de la main	271
3.1.3. Les inégalités sociales et l'intérêt porté aux plus humbles....	277
a) Le logement en périphérie de Barcelone	278
b) Les portraits de «tipos con carácter» et les métiers de Barcelone ..	286
.....	286
3.2. Analyse des compositions et techniques de prédilection de Forcano...	308
.....	308
3.2.1. Le « cadre dans le cadre » : la fenêtre et le balcon	308
3.2.2. Le mouvement	323
3.3. Conclusions	334

III. FORCANO : DU PROFESSIONNEL A L'ARTISTE TECHNICIEN. LA FEMME, LE SURREALISME ET LES EXPERIMENTATIONS EN COULEUR (1965-1996).....344

1. Précisions historiques sur la situation en Espagne et dans le monde346

1.1.1. Brève étude de la loi Fraga de 1966	346
1.1.2. Les grands évènements mondiaux des années 1960/1970 : quelles répercussions en Espagne ?	356
a) Les <i>Sixties</i> : période « révolutionnaire » mondiale.....	357

b) Les répercussions des évènements mondiaux en Espagne..... 361

2. De l'illustration éditoriale à la publicité et aux couvertures de la revue *Don* : les premières collaborations de Forcano en couleur368

2.1. Nouvelles techniques pour une nouvelle spécialisation : l'essor de la photographie publicitaire et la couleur..... 369

2.1.1. La photographie industrielle et publicitaire des années 1960 369

2.1.2. Arrivée hasardeuse de Forcano vers d'autres sphères de la photographie professionnelle 376

2.1.3. Son studio photo et son style vestimentaire : reflet de son univers en évolution..... 381

2.2. Étude de ses principales collaborations..... 396

2.2.1. La commande de DuPont : l'art de la provocation subtile et le nu 398

2.2.2. *Don*, la revista para el hombre : publication novatrice et messages politiques 413

3. Forcano et la mode424

3.1. L'expansion de la photographie de mode à Barcelone & Tuset Street. 425

3.1.1. Les années 1950 et 1960 : photographes et nouvelles tendances 425

3.1.2. Tuset Street et Bocaccio : Forcano et les lieux d'avant-garde à Barcelone..... 432

3.2. La collaboration avec Tilsa (1968-1970) 445

3.2.1. Tilsa : une entreprise moderne pour un photographe décalé. Quelle collaboration ? 447

3.2.2. Étude du catalogue printemps/été 1968 : les femmes yé-yé et les lieux emblématiques de León	451
4. Forcano et la photographie « créative » et expérimentale	477
4.1. Les changements amenés par les années 1970. La <i>nueva fotografía</i> et la photographie conceptuelle	479
4.2. «De la realidad al sueño» : photomontages surréalistes et oniriques	489
4.3. L'appropriation d'un nouveau langage (1980-1987) : Forcano et la quête de la lumière	504
CONCLUSION	521
BIBLIOGRAPHIE	541
TABLE DES ILLUSTRATIONS	521

Introduction

Avant même d’obtenir l’image sur le papier, la photographie est un acte d’engagement de la part de celui qui immortalise l’instant. Photographe et membre de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Alfonso Sánchez Portela soulève l’ambivalence de la photographie : en une fraction de seconde, le photographe capture «[el] tiempo, [la] imagen, [el] lugar¹» pour l’éternité. Les points de vue sur la valeur, l’utilité et même la classification de la photographie font l’objet d’un débat infini. Alfonso Sánchez Portela, par exemple, considère que la photographie est le document historique par excellence². En 1979, Roland Barthes questionne sa nature et présente son raisonnement dans l’ouvrage *La chambre claire*, œuvre incontournable pour quiconque étudie le sujet. Ses réflexions lui permettent de distinguer trois éléments intervenant dans le processus photographique : l’*operator* (celui qui prend la photo), le *spectator* (celui qui la regarde) et le *spectrum* (celui qui en est le sujet, le référent)³. Nous mentionnons cet ouvrage puisque ce travail de recherche fait référence aux différents points que soulève son auteur.

Qu’on la considère comme une copie (plus ou moins fidèle) du réel, comme une œuvre d’art, comme une preuve irréfutable ou comme une manipulation, la photographie a considérablement bouleversé notre vision du monde, témoin et garant des premiers signes d’une époque où chacun peut laisser une trace. Nombreux sont ses styles, ses maîtres, ainsi que ses fonctions.

Bien que la photographie ne soit pas forcément la représentation fidèle de la réalité et que le spectateur n’en fasse pas une interprétation juste, elle atteste tout de même de l’existence du référent. Dans le cadre de ce travail de recherche, nous nous éloignerons du débat de la vérité photographique au profit des effets

¹ « [le] temps, [l’] image, [le] lieu ». (C’est Nous qui traduisons). Alfonso Sánchez Portela in Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa, 1999, p. 39.

² *Ibid.*

³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.

qu'il produit sur le spectateur, notamment celui de penser et de percevoir le monde qui l'entoure.

L'historien et théoricien de la photographie Michel Frizot écrit :

Elle cherche, à travers des difficultés de classement, une liberté de parole : on se demande alors en quoi, comment et pourquoi, elle peut être un langage. Avec une question annexe : où est l'homme dans cette technique érigée en langage⁴ ?

Nous empruntons les mots de Michel Frizot car, d'une part, cet extrait polarise des questionnements inhérents à la discipline ; d'autre part, il nous permet d'amener notre sujet de recherche. Trois mots nous ont interpellée : « langage », « liberté » et « homme ». En effet, l'un des objectifs de cette thèse est de mener une réflexion sur le(s) langage(s) adopté(s) par le photographe Barcelonais Eugeni Forcano, dans un contexte politique dictatorial où la liberté d'expression est mise à mal. Pendant le franquisme, la censure contrôle les médias. Toutefois, l'image jouit d'un statut particulier grâce à sa prétendue objectivité. En effet, dans ce contexte, elle a un fort pouvoir suggestif, grâce aux diverses interprétations qu'elle peut révéler. Ainsi, la photographie ouvre une brèche, pour les amateurs, professionnels et artistes souhaitant transmettre, éveiller, dénoncer et surprendre.

Pour Forcano, le photographe est investi d'une mission, il est le « notaire de la vie⁵ », celui qui atteste de l'existence d'une chose, d'une personne et d'une situation. Bien loin de l'imagerie officielle qui travestit le quotidien de milliers d'Espagnols, les images de Forcano mettent la lumière sur la « vraie » vie des populations les plus humbles pendant les années 1960, son sujet de prédilection. Pour lui, l'histoire s'écrit en images et c'est à travers elles qu'il s'exprime.

La citation de Michel Frizot évoque également « l'homme », l'artisan de la photographie, et interroge ainsi la place qui lui revient dans le processus

⁴ Michel Frizot, Françoise Ducros, *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p. 5.

⁵ C'est ainsi qu'il définit le photographe, dans une interview donnée à José Ángel Montañés. José Ángel Montañés, «"La historia se escribe con imágenes"», *El País*, 20 décembre 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1355992585_757885.html]. Consulté le 25 mai 2021.

photographique. Considéré comme le père du surréalisme photographique en Espagne, le photographe Jorge Rueda a connu Eugeni Forcano, l'homme et l'œuvre. Il a écrit à son sujet :

Es uno de los fotógrafos más indivisiblemente unidos a su obra y más inevitablemente proyectados en ella que he conocido, y porque la estrechísima relación a que me refiero se produce de tal modo entre "el fotógrafo, su mundo y sus fotos", que es imposible referirme a uno sin mencionar el otro⁶.

Tout au long de ce travail, nous veillerons à apporter des éléments d'analyse permettant de comprendre le point de vue défendu par Jorge Rueda, dont nous partageons les conclusions. Pour ce faire, nous évoquerons conjointement le professionnel, l'artiste et l'homme et définirons sa personnalité, tant elle permet de comprendre son œuvre (et son positionnement par rapport aux autres).

La carrière d'Eugeni Forcano est prolifique, à l'image de ses productions et des langages photographiques qu'il adopte. Il est nécessaire de ne pas compartimenter l'utilisation de ceux-ci puisqu'ils se croisent et se répondent. À ses débuts (1960), il s'engage dans la voie de la photographie humaniste et documentaire, en noir et blanc. Puis, sa vie professionnelle le mène à la photographie publicitaire et de mode, qu'il réalise en couleur. À partir de 1970, il s'exprime dans un langage plus personnel qui révèle son univers surréaliste et onirique. Enfin, dans la dernière étape de sa carrière, en phase d'introspection, il travaille sur la lumière et la photographie expérimentale (1980). Loin d'être linéaire, son parcours (1960-1996) dévoile un professionnel et un artiste guidé par la passion, qui se réinvente perpétuellement pendant presque 35 ans⁷.

Son talent et sa contribution à la photographie espagnole sont fréquemment récompensés. Dès 1963, trois ans après avoir démarré sa carrière, il reçoit le Prix

⁶ « Il est l'un des photographes les plus indissociablement liés à son œuvre et les plus inévitablement projetés dans celle-ci que j'aie jamais rencontrés, et parce que la relation très étroite à laquelle je fais référence est telle entre "le photographe, son monde et ses images", qu'il est impossible de faire référence à l'un sans mentionner l'autre ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Rueda in *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona*, textes de Rosario Martínez Rochina et Daniel Giralte-Miracle, Barcelone, Lunwerg Editores, 2011, p. 183.

⁷ Forcano naît en 1926 et commence la photographie professionnelle à 34 ans, en 1960. Il met un terme à sa carrière en 1996, à l'aube de ses 70 ans.

de la ville de Barcelone pour son travail en noir et blanc⁸. En 1976, il est à nouveau le lauréat du même prix qui souligne cette fois la qualité de son travail en couleur. En 1971, il gagne le Prix Gardoqui de publicité et en 1974, la *Placa de Oro* de l'Agrupación Fotográfica de Cataluña (Association Photographique de Catalogne). Pendant douze ans (1960-1972), il collabore régulièrement avec la revue *Destino*, publication hebdomadaire d'actualité faisant la part belle à l'image et à la culture. Ses clichés sont ensuite publiés dans les livres photographiques dont le genre est en plein essor pendant les années 1960⁹. De plus, il travaille avec la maison d'édition Seix Barral (entre autres) pour illustrer certains ouvrages de la littérature espagnole.

Pendant les années 1960, il est appelé à adopter un nouveau langage, celui de la couleur. Des marques de cosmétique et de vêtements comme Tamburini, Myrurgia et Laboratorios Dr Esteve lui commandent des images publicitaires. Dans la ville de León (Castilla y León), il signe trois catalogues de mode (1968-70) afin de promouvoir les collections de Tilsa, entreprise moderne et décalée. Son style évolue et il produit alors des photomontages, dont certains intégreront les pages de revues comme *Don* (1965) et *Eikonos* (1977). Il en est de même pour ses photographies expérimentales, qu'il publie dans *Diorama* (1983) et *Arte Fotográfico* (1983).

À la lumière de ces divers éléments, il pourrait sembler logique que la simple évocation du nom de Forcano suffise à ce que se dessinent quelques photographies dans l'esprit des Espagnols, images ancrées dans l'imaginaire collectif. En France, Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau, par exemple, sont des noms qui éveillent des souvenirs, proches ou lointains, de cartes postales, d'expositions ou d'illustrations parcourues au hasard. Toutefois, Eugeni Forcano ne jouit pas de cette visibilité, ni à l'étranger, ni en Espagne, ni même dans toute la Catalogne. Ce constat est surprenant compte tenu de la longévité de sa carrière

⁸ Les Prix de la ville de Barcelone sont attribués chaque année afin de promouvoir la création, la recherche et la culture.

⁹ *Guía de Barcelona* (1964) et *Festa Major* (1969).

et de la diversité de son œuvre. Le texte de l'historien de l'art Daniel Giralt-Miracle appuie notre propos. Il écrit :

A pesar de ello y de un modo un tanto incomprensible, un artista de tanta personalidad como él, un hombre dedicado a la fotografía durante casi toda su vida, permaneció una larga época olvidado¹⁰.

Eugeni Forcano est longuement resté dans l'ombre, pendant une période s'étendant des années 1980 aux années 2000¹¹. Pour la première fois en 2001, la galerie d'art Kowasa de Barcelone organise une exposition sur son œuvre en noir et blanc puis quelques-unes de ses photographies voyagent au Louvre, à l'occasion du Paris Photo 2003. En 2005, la Virreina de Barcelone retrace pour la première fois sa trajectoire professionnelle et artistique dans son entièreté, de la photographie documentaire à la photographie créative. À cette occasion, il rencontre le public et s'émerveille de sa réaction. Ana Jiménez Muñoz, coordinatrice des expositions du lieu, nous communique le chiffre suivant : l'exposition reçoit en cinq mois plus de 26 000 visiteurs, montrant l'intérêt des Barcelonais pour ses photographies. En 2006, il participe à une exposition collective au Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)¹². Ses photographies se retrouvent au milieu de celles de ses pairs, fait assez rare pour être souligné.

Les journalistes et spécialistes découvrent une œuvre qu'ils ne connaissaient pas, mais qui les séduit. Le critique et photographe Juan Bufill évoque la dénonciation sociale et l'humour des images de Forcano¹³. Le critique d'art Abel Figueres, quant

¹⁰ « Malgré cela, et de manière quelque peu incompréhensible, un artiste avec une telle personnalité, un homme qui s'est consacré à la photographie pendant presque toute sa vie, est resté longtemps oublié ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Giralt-Miracle in *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona, op.cit.*, p. 13.

¹¹ À partir de 1995, quelques-unes de ses photographies trouvent leur place dans l'exposition *Retrato de Barcelona*, organisé au CCCB (Centre Culturel Contemporain Barcelone). En 1999, la ville de Banyoles, qu'il photographie en 1966 à l'occasion d'un reportage, organise à son tour une exposition.

Toutefois, ces exemples ponctuels ne permettent pas d'affirmer que son œuvre est valorisée par les institutions et les centres privés et que sa visibilité en tant que photographe est garantie.

¹² L'exposition s'intitule *Miradas paralelas – Fotografía realista en Italia y España*.

¹³ Eugeni Forcano, *La Meva Barcelona, op.cit.*, p. 219.

à lui, souligne la tendresse, l'humanité et la vitalité qui se dégagent des clichés¹⁴. Grâce aux expositions et aux livres édités, la réception de son œuvre est positive et lui confère une nouvelle notoriété qui se traduit en nouvelles distinctions¹⁵. Il reçoit la médaille d'or du mérite artistique de la part de la municipalité de Barcelone, puis, le Prix national de photographie en 2012¹⁶. Pour la première fois, la reconnaissance de son œuvre n'est pas limitée à sa ville natale mais à l'ensemble du pays.

Le photographe Gervasio Sánchez réagit à cette distinction en ces termes :

Quienes vimos su exposición antológica en el Palau de la Virreina en Barcelona en 2005 nos quedamos de piedra: qué fotógrafo más maravilloso y más olvidado. Qué fotógrafo más preciso y humilde. Qué talento, qué ojo. [...] Alguien lo denominó el Cartier-Bresson de la fotografía española y no se equivocó. Felicidades maestro y espero que disfrutes de este premio tan importante. A tus 86 años sigues siendo un niño¹⁷.

En 2018, au lendemain de la mort du photographe, la journaliste Natalia Farré écrit :

Fue uno de los fotógrafos más destacados de la Barcelona de los 60 y 70, pero fue también uno de los menos reconocidos, no profesionalmente (en el 2012 fue Premio Nacional de Fotografía) pero sí popularmente. ¿Por qué?¹⁸

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L'essayiste Susan Sontag considère que le livre est la façon la plus répandue de présenter les photographies et d'en assurer la longévité, l'immortalité, en touchant un plus vaste public. (Susan Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd 2008, p. 17).

¹⁶ Les photographes de sa génération à avoir reçu ce Prix sont les suivants : Gabriel Cualladó (1994), Joan Colom (2002), Carlos Pérez-Siquier (2003), Ramón Masats (2004), Alberto Schommer (2013) et Leopoldo Pomés (2018).

¹⁷ « Ceux d'entre nous qui ont vu son exposition anthologique au Palau de la Virreina à Barcelone en 2005 ont été stupéfaits : quel photographe merveilleux et oublié. Quel photographe précis et humble. Quel talent, quel œil. [...] Quelqu'un l'a appelé le Cartier-Bresson de la photographie espagnole et il n'avait pas tort. Félicitations maestro et j'espère que vous apprécierez cette importante récompense. À 86 ans, vous êtes toujours un enfant ». (C'est Nous qui traduisons). Gervasio Sánchez in Fernando Sánchez, «En memoria de Eugeni Forcano, Premio Nacional de Fotografía 2012», *Xatakafoto*, 24 avril 2018, [en ligne : <https://www.xatakafoto.com/actualidad/en-memoria-de-eugeni-forcano-premio-nacional-de-fotografia-2012>]. Consulté le 8 octobre 2021.

¹⁸ « Il a été l'un des photographes les plus remarquables de Barcelone dans les années 60 et 70, mais aussi l'un des moins reconnus, non pas professionnellement (en 2012, il a reçu le Prix national de la photographie) mais populairement. Pourquoi ? ». Natalia Farré, «Muere Eugeni Forcano, el fotógrafo al que le gustaba la gente», *El Periódico*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180423/muere-fotografo-eugeni-forcano-6777100>]. Consulté le 28 mai 2021.

En 2012, Julia Neugold, collaboratrice de la revue en ligne *Albedomedia*, consacre un article à Eugeni Forcano. Au lendemain de l'annonce du Prix national, elle s'interroge sur l'identité du photographe à qui le jury vient de décerner cette distinction. Le titre «Pero, ¿quién es Eugeni Forcano?¹⁹» est révélateur du reste du texte. Selon elle, tous les cercles photographiques du pays se sont certainement posé la question de l'identité du photographe primé. Non spécialiste, c'est précisément son point de vue extérieur à la profession qui nous a interpellée. Passionnée de photographie, elle écrit sur Francesc Català-Roca, Nicolás Muller ou encore Alberto Schommer et n'a jamais, au cours de ses lectures et recherches, aperçu le nom d'Eugeni Forcano.

Ces trois exemples de texte sont pertinents puisqu'ils permettent de déduire que, malgré le Prix national de photographie et les expositions que nous venons d'évoquer, il n'en demeure pas moins l'un des photographes les moins reconnus de sa génération. Alors que Gervasio Sánchez le définit comme le « Cartier-Bresson espagnol », sa visibilité est très limitée et ne lui offre pas le rayonnement de Joan Colom, Ramón Masats, Xavier Miserachs, Carlos Pérez-Siquier ou encore Oriol Maspons, tous membres de la génération des années 1960. Si certains noms sont gravés dans la mémoire collective, celui de Forcano n'en fait résolument pas partie.

Dans les livres consacrés à la photographie, le constat est similaire : son nom est souvent évincé. C'est le cas de *Variaciones en España, fotografía y arte 1900-1980*²⁰ de Horacio Fernández, *Diccionario-Fotografía*²¹ de Juan Miguel Sánchez Vigil, *Diccionario de historia de fotografía*²² de Marie-Loup Sougez et Helena Pérez Gallardo, entre autres. L'ouvrage *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*:

¹⁹ « Mais, qui est Eugeni Forcano ? ». (C'est Nous qui traduisons). Julia Neugold, «Pero, ¿quién es Eugeni Forcano?», *Albedomedia*, 4 décembre 2012, [en ligne : <https://www.albedomedia.com/cultura/estado-del-arte/pero-iquien-es-eugeni-forcano/>]. Consulté le 23 mai 2020.

²⁰ Horacio Fernández, *Variaciones en España, Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2004.

²¹ Juan Miguel Sánchez Vigil, *Diccionario-Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

²² Marie-Loup Sougez, Helena Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional répertorie des photographes de sa génération (Masats, Maspons, Ubiña, Pérez-Siquier...) mais Forcano n'y est pas intégré²³.

Les historiens ont préféré évoquer les photographes ayant intégré des groupes à ceux étant restés en marge du militantisme photographique, comme Forcano. Ainsi, il est absent des études consacrées à l'Afal, au groupe El Mussol et à la Palangana. Il en est de même pour les livres édités à la suite d'expositions comme *Tiempo de silencio, Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*²⁴. C'est précisément en nous basant sur ce constat que nous avons débuté nos recherches, dans le but d'en comprendre les raisons.

Il serait inexact de considérer qu'il est pour autant totalement absent des ouvrages spécialisés, dont le nombre augmente au fil des années. En 1978, Forcano est mentionné dans le livre de Petr Tausk intitulé *Historia de la fotografía en el siglo XX*²⁵. L'auteur, qui rédige des paragraphes entiers sur les photographes des années 1960, ne consacre toutefois qu'une seule ligne à Forcano.

Dans les années 1990, l'historien Publio López Mondéjar entreprend un travail de documentation et de vulgarisation de la photographie espagnole, de ses débuts (vers 1840) à la fin du XXe siècle²⁶. Il publie une collection d'ouvrages en vue de démocratiser la discipline²⁷. Publio López Mondéjar cite Forcano mais il apparaît moins que les photographes précédemment mentionnés. Dans le livre *Fotografía y sociedad en la España de Franco, las fuentes de la memoria III* de Publio López Mondéjar, Forcano n'est cité que sept fois alors que Xavier Miserachs et Oriol

²³ *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Gerardo F. Kurtz, Isabel Ortega (dir.), Madrid, Biblioteca Nacional, 1989.

²⁴ *Tiempo de silencio, Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*, Barcelone, Fundación Caixa de Catalunya, 1992.

²⁵ Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX, De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelone, Editorial Gustavo Gil, 1978.

²⁶ Il n'est pas le seul. Lee Fontanella et Bernardo Riego, par exemple, entreprennent ce même travail de mémoire. Toutefois, ils axent surtout leurs recherches aux prémices de la photographie.

²⁷ *Las fuentes de la memoria : fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* (1989), *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939: fuentes de la memoria II* (1992), *Fotografía y sociedad en la España de Franco, fuentes de la memoria III* (1996), *Historia de la fotografía en España* (1997), *150 años de fotografía en España* (1999), *Historia de la fotografía en España, Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (2005).

Maspons apparaissent 26 fois chacun²⁸. Toutefois, il explique : «A partir de 1959, inició su participación en concursos y salones, siendo uno de los fotógrafos más galardonados de su tiempo²⁹».

En affinant nos recherches, nous avons observé que, malgré une trajectoire très riche, il reste associé à son rôle de professionnel au sein de la revue *Destino*, en témoigne la citation de Carmelo Vega :

Una [de las publicaciones periódicas] más interesantes fue *Destino*, que logró consolidarse como uno de los baluartes de la estética del reportaje fotográfico, presentando los trabajos de autores tan representativos como Ramón Dimas, Antonio Campañá, Francesc Català-Roca o Eugeni Forcano³⁰.

Notons, néanmoins, qu'il n'est pas systématiquement cité dans les écrits sur le sujet, alors même qu'il est le photographe ayant travaillé le plus longuement et le plus fréquemment avec la revue. Par exemple, le livre *Historia del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976* consacre un chapitre à *Destino* mais ne mentionne Forcano qu'en quelques lignes³¹.

Ces quelques constats confirment que les incohérences autour de Forcano sont nombreuses. Il en est de même pour les commentaires sur sa carrière. Rosario Martínez Rochina et Daniel Giralt-Miracle écrivent régulièrement sur le photographe et entretiennent des rapports intimes avec lui. Les qualificatifs qu'ils utilisent pour décrire Forcano dans les catalogues d'exposition sont parfois excessivement positifs. À l'inverse, Rosa Olivares, éditrice et directrice de la publication d'*Exit*³², nous a confié que, selon elle, Forcano n'est pas un artiste qui se démarque et ne mérite pas particulièrement sa place dans son ouvrage *100*

²⁸ Publio López Mondéjar, *Fotografía y sociedad en la España de Franco, fuentes de la memoria III*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1996.

²⁹ « À partir de 1959, il a commencé à participer à des concours et des salons, il est l'un des photographes les plus récompensés de son époque ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *op.cit.*, p. 234.

³⁰ « *Destino* a été l'une [des publications périodiques] les plus intéressantes et a réussi à s'imposer comme l'un des bastions de l'esthétique du reportage photographique, présentant le travail d'auteurs aussi représentatifs que Ramón Dimas, Antonio Campañá, Francesc Català-Roca et Eugeni Forcano » (C'est Nous qui traduisons). Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Ediciones Catédra, 2017, p. 399.

³¹ Jaume Fabre, *Historia del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1990.

³² *Exit* est un magazine trimestriel spécialisé dans la photographie actuelle qui voit le jour en 1999.

*fotógrafos españoles*³³. Présente dans le jury du Prix national en 2012, elle n'avait pas non plus voté pour lui.

Spécialistes, photographes et écrivains s'accordent à dire qu'il est difficile de situer Forcano, de le comprendre et de commenter son œuvre. Les qualificatifs le définissant sont empreints de subjectivité et s'opposent. Le texte qu'écrit Publio López Mondéjar sur Forcano illustre la difficulté de le définir, personnalité ambiguë qui cultive les paradoxes et les mystères :

A medio camino entre el reporterismo puro y el preciosismo tecnicista de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, trabajó Eugeni Forcano, cuyo talento fotográfico le preservó de los excesos oficialistas y de los riesgos de su propia inspiración. Fotógrafo contradictorio y «ensimismado» y dueño de una innegable capacidad creadora y proteica, Forcano es un islote en el mundo de la renovación fotográfica catalana³⁴.

Il est fréquemment comparé aux autres photographes, comme si ce rapprochement était nécessaire pour valoriser ses images et lui accorder la crédibilité qu'il n'a toujours pas. Par exemple, en 2010, Jordi Martí, élu délégué à la culture de la ville de Barcelone, explique que Eugeni Forcano est au niveau de Xavier Miserachs et Francesc Català-Roca³⁵.

L'objectif de ce travail est multiple. La finalité première est de comprendre son positionnement ainsi que l'oubli dans lequel il est resté malgré ses distinctions. En gardant à l'esprit cette problématique, il nous sera nécessaire de répondre à des questions subsidiaires. Ainsi, il nous faudra analyser son rôle dans le renouveau de la discipline, impulsé par la photographie documentaire des années 1960. Dans le même temps, il nous faudra étudier l'éloignement qu'il instaure systématiquement avec les groupes artistiques, posant la question des rapports

³³ Rosa Olivares, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit Publicaciones, 2005.

³⁴ « À mi-chemin entre le journalisme pur et le technicisme précieux de la *Agrupación Fotográfica de Cataluña*, travaillait Eugeni Forcano, dont le talent photographique l'a préservé des excès officiels et des risques de sa propre inspiration. Photographe contradictoire et "égocentrique", doté d'une indéniable capacité créative protéiforme, Forcano est un îlot dans le monde de la rénovation photographique catalane ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 237.

³⁵ José Ángel Montañés, «Eugeni Forcano, el cazador de imágenes», *El País*, 29 juin 2010, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2010/06/29/actualidad/1277762404_850215.html]. Consulté le 27 juin 2020.

complexes qu'il entretient avec la profession³⁶. Puis, nous étudierons la transition du noir et blanc à la couleur, du professionnel à l'artiste. En mode et en publicité, nous déterminerons si les propositions de Forcano sont plutôt modernes ou avant-gardistes. En outre, nous mènerons également une réflexion sur les photomontages surréalistes et oniriques qu'il propose dans les années 1970, en analysant l'évolution esthétique et critique du discours photographique. Enfin, il sera question d'étudier la dernière étape de sa carrière, celle qu'il nomme fièrement «Provocar el azar a través de la luz³⁷». Très énigmatique sur la technique utilisée, il affirme avoir été le seul à proposer de tels clichés. L'une des finalités de cette recherche est de comprendre sa place au sein du panorama de la photographie espagnole, à toutes les périodes de sa carrière.

Nous analyserons également son lien avec l'Espagne (en dehors de la Catalogne) et avec l'étranger. Il nous faudra alors évoquer le statut de la photographie en Espagne et son évolution, à différents moments de son histoire. Nous y trouverons des éléments de réponse à notre problématique centrale. Dans le texte «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la Nueva España», Aleix Purcet Gregori et Juan Alonso Fernández exposent l'idée suivante :

En los grandes manuales, la fotografía sigue teniendo muy poca significación y buena parte de sus menciones están asociadas a fotógrafos extranjeros. Las investigaciones sobre los clásicos de la fotografía española son recientes y todavía queda mucho por estudiar y contrastar³⁸.

En France, Forcano « est encore peu connu » et son œuvre « est encore à étudier plus profondément », selon Jean-Marc Lacabe, directeur du pôle photographique du Château d'Eau de Toulouse³⁹. En 2017, l'exposition *La vida atrapada al vuelo*

³⁶ Pour cela, il faudra analyser les contradictions de son discours. Tantôt dans une posture d'humilité excessive, tantôt très sûr de lui, il n'est pas simple de le cerner.

³⁷ « Provoquer le hasard avec la lumière ». (C'est Nous qui traduisons).

³⁸ « Dans les grands manuels, la photographie continue à avoir très peu d'importance et une grande partie de ses mentions sont associées à des photographes étrangers. Les recherches sur les classiques de la photographie espagnole sont récentes et il reste encore beaucoup à étudier et à confronter ». (C'est Nous qui traduisons). Aleix Purcet Gregori, Juan Alonso Fernández, «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la Nueva España», *Girona 2014*, Iie conférence annuelle des archives, Gérone, 2014.

³⁹ Jean-Marc Lacabe, « Eugeni Forcano », *Galerie Château d'eau*, 19 juin 2017, [en ligne : <http://www.galeriechateaud'eau.org/wp/blog/2017/06/19/eugeni-forcano/>]. Consulté le 12 juin 2019.

(1960-1972) y est présentée pour un mois, dans le cadre du festival Cinespaña. Deux ans auparavant, le Centre d'Études Catalanes de Paris reçoit l'exposition *Eugeni Forcano à Paris : 62/15*. À titre d'exemple, le Barcelonais Joan Colom, dont la carrière photographique est nettement plus limitée dans le temps, expose ses photographies en 1984 au Centre d'Études Catalanes de Paris et en 1992 au Château d'Eau. Puis, dans les années 2000, son œuvre s'exporte à New-York (galerie Laurence Miller), à Amsterdam (musée de la photographie Foam), à Paris (Fondation Cartier-Bresson) et en Allemagne (Musée Folkwang à Essen).

À la lumière de ces premières recherches, nous avons dressé deux constats : un niveau de rayonnement inégal en fonction des zones géographiques (Barcelone, Espagne, étranger) et une méconnaissance totale de son travail en couleur. Ces éléments, ainsi que l'inexistence de recherches universitaires sur Eugeni Forcano ont motivé notre choix de sujet. C'est la contradiction entre le talent d'un photographe aux multiples langages (styles et techniques) et la faiblesse bibliographique qui nous a interpellée. De plus, en 2013, nous avons consacré notre mémoire de recherche au photographe catalan Agustí Centelles, ainsi, notre projet de thèse nous paraissait cohérent en termes de thématique.

L'inexistence de recherches scientifiques sur le sujet nous a amenée à constituer un corpus d'articles de presse sur Forcano⁴⁰. Toutefois, la superficialité des données ne nous a pas permis d'approfondir le sujet, ce qui a d'ailleurs été la

⁴⁰ D'autres photographes de sa génération sont plus visibles sur la toile et dans la presse pour diverses raisons : participation à l'Afal, expositions plus nombreuses, prix plus réguliers, collaborations actives dans des ouvrages collectifs,... Entre 1996 et 2020, Ramón Masats fait l'objet de 37 articles dans *El País*, tout comme Carlos Pérez-Siquier. Forcano lui, n'est mentionné que 7 fois et le premier article le concernant date de 2010. Contrairement à Pérez-Siquier et Masats, les écrits sont descriptifs mais ne donnent aucun détail sur son style, son œuvre, ses influences... La recherche que nous avons menée dans la presse nationale nous a permis de comprendre que Forcano est relativement peu visible et peu de journalistes spécialistes en photographie lui rendent hommage. Les articles sont descriptifs et le ton est neutre, le photographe semble plutôt méconnu ou insignifiant.

La presse catalane est nettement plus élogieuse vis-à-vis de Forcano. Par exemple, *La Vanguardia* lui consacre 35 articles. Le journaliste Josep Playà Maset présente une interview de l'artiste dans laquelle il lui donne l'occasion de revenir sur les grandes dates et périodes qui ont marqué sa carrière. Les articles évoquant la mort de Forcano le présentent comme étant l'un des plus grands photographes de la seconde moitié du XXe siècle.

Ces diverses explications nous amènent à percevoir la notoriété de Forcano de façon inégale en Catalogne et sur le reste du territoire espagnol.

première difficulté à laquelle nous avons dû faire face. Nous avons été confrontée à des limites bibliographiques liées aux difficultés d'acquisition de certains ouvrages de référence. Lorsque nous avons commencé nos recherches, le Sudoc ne disposait que de deux ouvrages sur Forcano (un des catalogues d'expositions et le livre *Festa Major*).

Lors de nos voyages de recherche à Barcelone, nos lectures à l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya et à la bibliothèque Centelles nous ont conféré une vision d'ensemble sur le sujet. Nous avons consulté les ouvrages s'intégrant dans le cadre délimité par notre étude : l'histoire de la photographie en Espagne, le photojournalisme, la photographie sociale et documentaire, la photographie des années 1960 et 1970, la photographie de mode et de publicité, la photographie expérimentale... Puis, la lecture des ouvrages de référence des théoriciens de la photographie comme Roland Barthes, Susan Sontag, Gisèle Freund, Pierre Bourdieu, Serge Tisseron, Michèle Frizot ou encore László Moholy-Nagy a étoffé notre réflexion. De même, il nous a été nécessaire d'étayer nos connaissances sur l'analyse photographique tant les commentaires d'images occupent une place importante au sein de nos chapitres.

Il a également été nécessaire de consulter les travaux photographiques des Espagnols de la génération des années 1960 et 1970 dans le but de mettre l'œuvre de Forcano en perspective avec celle de ses pairs. Il aurait d'ailleurs été préférable que nous organisions des séjours plus longs à Barcelone afin d'avoir accès à l'ensemble des livres et catalogues d'exposition.

Enfin, nous avons eu la chance de rencontrer le photographe à deux reprises, en 2015 et 2016. Les deux entretiens résultant de ces rencontres nous ont été d'une aide considérable pour comprendre l'artiste, le professionnel et la personne qu'il a été⁴¹. Au fil des recherches, nous sommes entrée en contact avec des spécialistes et journalistes ayant, de loin ou de près, contribué à affiner nos

⁴¹ Eugeni Forcano nous a offert cinq livres sans lesquels nous n'aurions pas pu travailler aussi facilement sur ses photographies : ses quatre catalogues d'exposition et le livre qu'il a réalisé sur l'écrivain Josep Pla.

conclusions⁴². La crise sanitaire de la Covid nous a empêchée de réaliser un dernier voyage de recherche, prévu en septembre 2020, pour une durée de trois semaines. Nous avons prévu de rencontrer Daniel Giralt-Miracle qui, depuis, n'a plus donné suite à nos sollicitations. Aussi, nous devons rencontrer le fils de Forcano, qui devait nous partager des informations inédites.

Les textes étant souvent rédigés par des amis proches et collaborateurs de Forcano, nous avons aussi dû faire face à un problème d'objectivité. Nous avons ainsi constaté des incohérences, concernant des dates ou des événements précis. Les informations que nous avons collectées dans les catalogues entraînent en contradiction avec d'autres sources⁴³. Trois catalogues d'exposition ont été indispensables à cette étude : *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*⁴⁴, *La meva Barcelona*⁴⁵ et *Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida*⁴⁶.

Les pages qui suivent présenteront tantôt l'amateur, tantôt le professionnel et l'artiste, en fonction de la période que nous aborderons. En effet, nos chapitres épousent les étapes de sa carrière de façon chronologique, en restant fidèle aux différents langages qu'il adopte. Ainsi, nous le considérerons amateur jusqu'en 1960, date clé à laquelle il commence à travailler pour la revue *Destino* (Forcano avant Forcano, chapitre I). L'objectif de ce premier chapitre est de dresser une contextualisation artistique et historique solide, afin de situer Forcano et de revenir sur l'héritage qu'il a reçu⁴⁷. À cette occasion, nous aborderons la question

⁴² Laura Terré, Ana Gaitero, Javier Pérez Andújar, Blanca Ripoll Sintes, Carlos Pérez-Siquier... Nous avons également obtenu des informations aux Archives photographiques de la ville de Barcelone et à l'Agupación Fotogràfics de Catalunya.

⁴³ Publio López Mondéjar écrit que Forcano ouvre son atelier photographique en 1956 alors qu'il l'acquiert en 1965. Il affirme également que Forcano a publié dans la revue *Afa* alors que ce n'est pas le cas.

⁴⁴ *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005.

⁴⁵ *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona*, Barcelone, Lunweg Editores, 2011.

Les photographies de ce catalogue ont été numérisées par les Archives photographiques de Barcelone et sont disponibles en ligne. Il est possible de les consulter au fil de la lecture de ce manuscrit afin que la lecture des images soit plus compréhensible et intéressante.

⁴⁶ *Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004.

⁴⁷ Des précisions historiques et/ou artistiques intégreront chacune de nos parties pour contextualiser les photographies dans un cadre précis, dans le but de mieux les révéler.

du positionnement du photographe par rapport à l'Afal, groupe militant pour la rénovation photographique.

Puis, nous évoquerons le photographe professionnel qu'il devient et qui parcourt les rues barcelonaises jusque dans les années 1970 (Eugeni Forcano : de l'amateur au professionnel, chapitre II). Cette partie sera la plus dense de notre manuscrit pour deux raisons : d'abord, cette période est la plus valorisée de son œuvre et, de ce fait, la plus documentée. Puis, les douze années pendant lesquelles il collabore avec *Destino*, ainsi que les livres qu'il illustre, donnent accès à un corpus complet qu'il conviendra de classer et de commenter. La photographie documentaire, humaniste et sociale est le moteur de sa démarche et il est nécessaire de rester fidèle à ses intentions photographiques en dégageant toutes les caractéristiques de son style et de son discours.

Enfin, la dernière partie de notre travail sera consacrée à Forcano l'artiste (Forcano : du professionnel à l'artiste, chapitre III), qui photographie en couleur et laisse davantage transparaître sa personnalité et ses choix. Toutefois, ce cadre temporel ne constitue pas l'unique catégorisation de son œuvre et comporte certaines limites que nous mentionnerons tout au long de nos chapitres. Les périodes se chevauchent puisqu'il publie toujours en couverture de *Destino* lorsqu'il commence la couleur. Nous analyserons alors ses clichés en mode et en publicité et veillerons à détacher la provocation de ses propositions, notamment sur l'évolution de la place de la femme au sein de la société.

I. Forcano avant Forcano (1936-1960)

Ce premier chapitre nous est indispensable pour replacer Forcano dans son époque. Ainsi, il a pour but de brosser un portrait de l'Espagne, depuis la guerre civile jusqu'à la fin des années 1960. Nous séparerons cette contextualisation en trois axes : la situation politique du pays, la presse et le rôle et la place de la photographie au lendemain de la guerre. Le développement de ces différents points nous offrira un panorama du contexte dans lequel intervient et évolue Forcano.

L'objectif sera de mettre en relation les événements politiques et sociaux avec les clichés de Eugeni Forcano. Il est indispensable de garder à l'esprit le contexte dans lequel il les a réalisés. C'est en mesurant ce carcan dictatorial, ses codes et ses règles que peuvent être évaluées l'audace, la pertinence et l'envergure du photographe. Nous en évoquons les grandes lignes à l'occasion de ce premier chapitre, avant d'y revenir lors des analyses photographiques.

Lors de la conception de notre plan, nous avons été confrontée à des difficultés quant aux dates et aux limites du sujet. En effet, Forcano commence son activité professionnelle au début des années 1960 et illustre ainsi deux périodes du franquisme. Ses clichés sont à la fois le reflet d'une Barcelone régie par les dogmes franquistes les plus identifiables de la première phase : Église, ordre militaire et inégalités sociales. Cependant, elles se font également le témoin des transformations sociétales représentatives de la deuxième période du franquisme : l'arrivée de l'automobile, l'évolution du tourisme et le développement industriel. En ce sens, elles témoignent de deux périodes qui s'entrecroisent et communiquent entre elles.

Au cours de ce premier chapitre, nous aborderons également la loi de la presse de 1938 puisque Forcano a collaboré avec la revue *Destino* alors que cette législation était toujours en vigueur⁴⁸. Nous en dessinerons les contours pour avoir

⁴⁸ Au cours de notre troisième chapitre, qui mettra en lumière la deuxième étape professionnelle de Forcano (publicité et mode), nous évoquerons la nouvelle loi de la presse (1966), le bouleversement des codes et les prémices de la Transition démocratique.

conscience des infimes possibilités d'expression qu'elle offrait aux journalistes, aux éditeurs et aux photographes.

1. Le régime de Franco

1.1. L'installation et le développement du modèle franquiste

1.1.1. 1939-1945

Pour comprendre le contexte dans lequel s'est formé et a évolué Forcano, nous aborderons les premières années du franquisme, essentielles pour discerner les fondements de ce régime. C'est d'ailleurs, en partie, cette Espagne qu'il photographiera, en s'efforçant de montrer sa face cachée. Le début de la guerre civile marque la scission du pays⁴⁹. Le camp nationaliste reçoit l'aide de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste. De son côté, le camp républicain est dépourvu de soutien de taille, à part l'URSS. Cependant, il gagne la sympathie des citoyens du monde grâce au considérable retentissement culturel de cette guerre⁵⁰.

Le 1er octobre 1936, Franco concentre tous les pouvoirs. Il explique à la Radio Castilla de Burgos, le même soir : « España se organizará dentro de un amplio concepto totalitario mediante aquellas instituciones nacionales que aseguren su

⁴⁹ Dans son ouvrage *La guerre d'Espagne, juillet 1936-mars 1939* (1961), Hugh Thomas expose les origines de la guerre puis documente l'insurrection et la révolution.

⁵⁰ Les artistes étrangers et espagnols se servent de l'art pour délivrer des messages de soutien, de lutte ou d'espoir. Dans le domaine de la littérature, nous pouvons citer André Malraux et son roman *L'Espoir* (1937), Ernest Hemingway et *Pour qui sonne le glas* (1940) ou encore *Hommage à la Catalogne* de George Orwell (1938). Du côté des arts graphiques, évoquons les peintures *Guernica* de Pablo Picasso ou *Le faucheur* de Joan Miró, toutes deux réalisées en 1937 pour dénoncer les horreurs de la guerre. La photographie n'est pas en reste puisqu'elle sera très utilisée par les deux camps pour montrer, influencer et même manipuler. Avant d'y revenir plus en détails, citons un cliché devenu universel et intemporel : celui de Robert Capa intitulé *Mort d'un soldat républicain* (1936).

totalidad, su unidad y su continuidad⁵¹ ». À partir de cette date, le « Nouvel État » est basé sur une idéologie s'inspirant de diverses doctrines comme le monarchisme, le catholicisme et le fascisme, le tout incarné par *le Caudillo*. Armée, Phalange et Église constituent les trois grandes bureaucraties dominantes. À partir de 1937, le *Movimiento* ou *Movimiento Nacional* désigne l'appareil d'État de l'Espagne franquiste. La finalité est celle de réunir tous les Espagnols dans un vaste groupe de pensée pour amoindrir les divergences d'opinions. Donner l'idée d'un groupe fort et uni lui permet également de rassurer son peuple pour mieux l'asservir. Les piliers du *Movimiento*, les rapports de soumission et de domination instaurés par le régime sont, nous le verrons, représentés dans la photographie de Forcano.

En 1939, les statuts de *La Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET et JONS) donnent à Franco l'autorité suprême : il cumule les rôles de chef d'État, du gouvernement, de la Phalange, de l'Armée et du pouvoir législatif. Pendant la première décennie qui a suivi la guerre civile, les lois promulguées ont été très nombreuses, avec pour but de consolider durablement la nature autoritaire du pouvoir. Dès la fin de la guerre, toutes les décisions se prennent à Madrid, les régions se voient perdre leur autonomie de gestion et de droit.

Franco consacre une attention particulière à Barcelone. La ville est le centre du catalanisme politique, considéré comme un ennemi de l'État. C'est également là que s'est constitué le noyau de création artistique le plus significatif et engagé au cours des quatre décennies du franquisme. Nous en expliquerons les raisons : l'esprit de lutte et de résistance est partagé par de nombreux artistes catalans, qu'ils soient écrivains, musiciens, peintres ou photographes.

En effet, les conflits ne se terminent pas en 1939 et c'est précisément la situation d'après-guerre que nous allons documenter afin de contextualiser l'œuvre de Eugeni Forcano. Après la guerre, Franco construit un État centralisé, militarisé, et

⁵¹ « L'Espagne s'organisera dans un vaste concept totalitaire par le biais d'institutions nationales qui assurent sa totalité, son unité et sa continuité ». (C'est Nous qui traduisons). Esperanza Yllán Calderón, *El franquismo (1939-1975)*, Madrid, Marenostrom, 2006, p. 9.

se sert de la propagande, de la censure et de la répression pour assurer le maintien de l'ordre. La conception et l'organisation des institutions sont intégralement bouleversées afin de rendre possible la création d'une nouvelle société, avec de nouveaux dogmes, codes et philosophie.

Franco met en place une politique de répression très active à partir des années 1940. Un bon nombre d'Espagnols se terrent alors dans le silence ou s'exilent alors que le pays vit ses heures les plus sombres. Esperanza Yllán Calderón évoque une « justice à l'envers » : ceux qui se sont soulevés en 1936 deviennent les nouveaux juges après la guerre. Ils condamneront sévèrement les Républicains, considérés comme des « rebelles⁵² ». Des dizaines de milliers⁵³ de prisonniers sont fusillés, souvent jetés dans des fosses communes, et on enferme leurs femmes et leurs enfants. Forcano cherche à dénoncer ce postulat franquiste en suscitant les plus vives émotions du spectateur. Il photographie par exemple deux enfants, allégories de l'innocence, qui se recueillent devant la croix d'une fosse commune, symbole tragique d'une mort brutale et injuste.

Cette répression omniprésente, qui se manifeste sous différentes formes, plonge donc les vaincus dans la peur, dans l'impossibilité de s'exprimer. L'État se construit à travers la terreur et l'épuration systématique. Aitzpea Leizaola, dans l'article « La mémoire de la Guerre Civile espagnole : le poids du silence » résume la situation ainsi :

[...] une réalité terrible apparaît : celle de la répression au quotidien, du silence forcé, des insultes, des coups et des humiliations continues qui se poursuivent bien après la guerre, pendant des décennies. Une face bien plus perverse apparaît alors, celle des familles, de

⁵² La loi de *Responsabilidades Políticas* vise à responsabiliser toute personne qui, entre le 1^{er} octobre 1934 et le 18 juillet 1936, aurait contribué à troubler l'ordre public ou qui, à partir du 18 juillet 1936, se serait opposé au Mouvement National par des actes passifs ou concrets. Cette loi plonge une importante partie de la population dans l'angoisse d'avoir un jour de sérieux problèmes avec la justice franquiste. Dans l'administration publique, l'enseignement supérieur et les entreprises privées, des milliers de personnes sont licenciées afin d'épurer tout stigmate de la République.

⁵³ Les chiffres avancés par Paul Preston dans son ouvrage *El holocausto español, odio y exterminio en la guerra civil y después* (Barcelona, Debolsillo, 2013), sont les suivants : 200 000 personnes tuées de 1936 à 1939 (en dehors des 300 000 personnes mortes sur le front) et au moins 20 000 Républicains après la guerre.

ces milliers de veuves et d'orphelins que les terreurs de la guerre condamnaient à une mort plus lente, une morte civile et sociale⁵⁴.

Les lois fondamentales donnent la conduite à respecter et confient à la police et à l'armée un plus grand champ d'action. La violence des actes menés, les lois, le silence dans lequel la population se tapit et la répression idéologique et policière plongent la société espagnole dans un huis clos effrayant et liberticide. À cela s'ajoutent les difficultés sanitaires, l'angoisse des maladies contagieuses, la famine et la pauvreté qui font partie du quotidien des années 1940⁵⁵. Josefina R. Aldecoa décrit l'Espagne de son adolescence en écrivant : «Había pueblos arrasados, poca comida, racionamientos, mercado negro, tristeza, preocupación por el futuro del mundo» et évoque aussi «la disciplina, la privación, la censura de todo lo que hacíamos⁵⁶». Parallèlement, une classe privilégiée émerge et creuse le fossé des inégalités sociales. Forcano en fera son sujet de prédilection ; les clichés mettant en exergue les disparités sociales constituent une part importante de son corpus.

Ces quelques pages nous ont permis d'évoquer brièvement les changements majeurs suite à l'arrivée de Franco au pouvoir. Nous voulions particulièrement insister sur la répression, le poids du silence et l'instauration de la peur comme outil de domination. Le général Mola s'exprimait en ces termes au début de la guerre : « Il faut semer la terreur... Il faut laisser une sensation de domination en éliminant sans scrupule ni vacillation tous ceux qui ne pensent pas comme nous⁵⁷ ».

⁵⁴ Leizaola Aitzpea, « La mémoire de la Guerre Civile espagnole : le poids du silence », *Ethnologie française*, vol. 37, n°3, 2007, p. 483-491.

⁵⁵ Il est nécessaire de rappeler que l'Espagne des années 1930 est un pays en retard par rapport à ses voisins industrialisés. La pauvreté, l'analphabétisme et les divisions sociales et idéologiques sont caractéristiques de cette décennie. La guerre que connaît le pays ne fait qu'accentuer ses difficultés économiques et sociales, déjà existantes auparavant. L'Espagne manquait déjà de nourriture, vivait des pénuries d'eau courante, de médicaments...

⁵⁶ « Il y avait des villages détruits, peu de nourriture, le rationnement, le marché noir, la tristesse et l'inquiétude quant à l'avenir du monde », « la discipline, la privation, la censure de tout ce que nous faisons ». (C'est Nous qui traduisons). Josefina R. Aldecoa, Prologue de *Los niños de la guerra*, Editions Anaya, 1983 in Esperanza Yllán Calderón, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁷ Aitzpea Leizaola, *op.cit.*

1.1.2. 1945-1969

Après 1945, une nouvelle configuration géopolitique internationale se met en place et Franco doit adapter sa politique extérieure⁵⁸. Il se fixe les objectifs suivants : mettre en avant le côté catholique et anticommuniste de son régime et minimiser les relations qu'il a entretenues avec l'Allemagne et l'Italie pour ne plus être qualifié de fasciste par les États-Unis. Dans cette logique, le *Fuero de los Españoles* est adopté. En théorie, cette loi permet de donner davantage de libertés aux citoyens mais la réalité est tout autre. L'article 12 stipule : «*Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado*⁵⁹» alors même que la censure et la répression sont encore omniprésentes. Cette loi illustre la stratégie ci-dessus mentionnée : montrer aux Espagnols et surtout aux étrangers un aspect moins autocratique du régime⁶⁰. Il faudra, cependant, attendre le milieu des années 1960 pour constater un réel changement.

Les États-Unis, qui condamnent la politique de Franco en 1947 en les excluant du Plan Marshall et de l'Alliance Atlantique, reviennent sur leur position initiale⁶¹. L'année 1950 est une date importante : celle de la fin de la condamnation par l'ONU et la communauté internationale et du rapprochement avec l'Amérique du

⁵⁸ Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne de Franco livre une bataille médiatique en faveur de l'Allemagne nazie dans la presse. Quand les Alliés gagnent la guerre, ils se déclarent contre le régime de Franco. Ils le condamnent en l'excluant de l'ONU et en fermant les ambassades ; la France ferme ses frontières en 1946. Les Espagnols se retrouvent isolés du reste du monde.

⁵⁹ « Chaque Espagnol pourra exprimer librement ses idées si elles ne portent pas atteinte aux principes fondamentaux de l'État ». (C'est Nous qui traduisons). «Fuero de los españoles», *Boletín Oficial del Estado*, n°199, 18 juillet 1945, p. 358.

⁶⁰ Dans ce contexte, il envisage la loi de Succession dans laquelle il fait le choix de la monarchie comme future forme d'État. Franco soumet cette loi à un référendum. La propagande est encore son meilleur allié pour marteler le message suivant au peuple : si tu es catholique, si tu refuses de voir ta patrie entre les mains des communistes, alors vote oui. La campagne de propagande est intense et évoque sans cesse la guerre civile et la stabilité offerte par Franco à la suite de sa victoire. Le droit de vote se transforme alors en devoir et chaque Espagnol doit prouver sa participation afin de toucher son salaire le mois suivant.

⁶¹ La fin de la Seconde Guerre mondiale marque le début d'un conflit idéologique entre les États-Unis et l'URSS. La guerre froide s'installe en 1947 et Franco soutient les États-Unis. Pour légitimer la guerre civile espagnole, il dira même avoir compris, avant le reste du monde, les risques du communisme.

Nord. C'est cette nouvelle image qui permet à l'Espagne de signer deux accords internationaux en 1953 : l'un avec le Vatican et l'autre avec les États-Unis⁶². En 1955, l'Espagne intègre l'ONU en tant que membre de droit.

À la lumière de ces événements, il serait cohérent de penser que la situation sociale et économique des Espagnols s'améliore. Les années 1950 se situent à mi-chemin entre l'autosuffisance des années 1940 et l'ouverture des années 1960. En effet, la production et la consommation sont en hausse. Le secteur agricole se stabilise et le secteur industriel se développe grâce à l'importation de matières premières.

Cependant, malgré les progrès menés sur le plan économique, la population subit toujours de plein fouet les inégalités sociales et la précarité. Le taux d'analphabétisation de l'Espagne est le plus important d'Europe mais il régresse peu à peu. Bien que le rationnement pour le pain prenne fin, la peur des maladies et de la famine reste intacte. Les restrictions font toujours partie du quotidien de milliers de personnes et la majeure partie de la population souffre encore de pénuries quotidiennes. La moitié de la population vit en zone rurale où beaucoup n'ont ni eau courante ni électricité. Nous le constaterons sur les clichés de Forcano pour qui le travail sur les zones rurales a été primordial. Les écarts se creusent entre des groupes sociaux dont les réalités sont opposées.

Pendant les années 1950 et 1960, la répression perdure même si elle ne s'exprime pas de la même façon que pendant les années 1940. Les victimes ne sont plus les mêmes : on cherche moins à diaboliser le camp républicain mais on fait preuve de violence avec les opposants au régime. En effet, la décennie voit le développement d'organisations qui s'opposent à Franco. Le mal-être accumulé pendant la décennie noire est à présent difficile à étouffer même s'il ne peut pas vraiment s'exprimer.

⁶² En échange d'une aide économique et d'une reconnaissance diplomatique, l'Espagne met à disposition des bases militaires pour les Américains. La compensation économique entre 1953 et 1963 s'élève à plus de 1 100 millions de dollars, sous forme de crédit pour acheter des produits nord-américains (aliments, coton, charbon). Le gouvernement permet la distribution de Coca-Cola et il est possible d'importer du tabac blond. Nous insistons sur la relation avec les États-Unis puisqu'elles auront des répercussions économiques et aussi culturelles.

Alors qu'elles sont interdites par la loi, les grèves et mobilisations sont de plus en plus fréquentes, surtout en Catalogne où l'esprit de « résistance » s'exprime encore avec ardeur. Les conditions de vie de la classe ouvrière durant l'après-guerre sont difficiles. Les salaires ont baissé depuis 1939 et, parallèlement, le coût de la vie a augmenté. Les travailleurs se déclarent en grève, non pas pour braver l'autorité mais parce que leurs conditions de travail et de vie sont si misérables qu'elles en deviennent insupportables. Ils commencent à exprimer leur mécontentement à partir de la fin des années 1940, en Catalogne⁶³. En 1951, à Barcelone, pour la première fois depuis 1939, la population manifeste contre la hausse du prix du billet de métro. Le régime franquiste est déstabilisé par ces rassemblements, en dépit du fait qu'il ait réussi à les contenir sans grande difficulté. La presse, qui ne peut pas étouffer les événements, tente de les minimiser, contrairement à la presse internationale.

Notons également que les premiers affrontements d'étudiants ont eu lieu pendant cette décennie⁶⁴, à Madrid puis à Barcelone. Ils réclament un syndicat démocratique et devant le refus qu'ils essuient, créent des organisations étudiantes clandestines. Manuel Redero San Román écrit qu'elles sont dirigées par des :

líderes que procedían en su mayoría de familias vencidas en la Guerra Civil pero a las que se incorporaron también hijos de los vencedores rompiendo el esquema de las dos Españas radicalmente separadas que tan machaconamente repetían los políticos del régimen⁶⁵.

⁶³ La première grève de grande ampleur a lieu en 1946 à Manresa, dans l'un des centres de l'industrie textile catalane. Les travailleurs de l'usine Bertrand y Serra, de la même ville, refusent de perdre une journée de salaire sous prétexte de la *Fiesta de la Liberación* qui célèbre l'entrée des troupes franquistes dans la ville.

⁶⁴ En 1955, à l'occasion de la préparation pour le Congrès de jeunes écrivains, des membres du *Sindicato Español Universitario* (SEU) s'opposent à la célébration de l'évènement. Ce refus marque le point de départ de la perte de contrôle. Il faut également mentionner la mort d'Ortega y Gasset la même année. Des funérailles laïques sont organisées par les étudiants qui viennent rendre hommage à cet intellectuel à la pensée libérale. Cette commémoration puis la répression qui s'ensuivent sont à l'origine du mouvement de protestation universitaire.

⁶⁵ « des leaders qui provenaient dans leur majorité de familles vaincues pendant la guerre civile mais auxquels se sont ajoutés des fils de vainqueurs renversant le schéma des deux Espagne radicalement opposées que les politiques du régime ressassaient sans cesse ». (C'est Nous qui traduisons). Manuel Redero San Román, «Origen y desarrollo de la universidad franquista», *Studia Zamorensia*, n°6, 2002, p. 337-352.

Comme l'indique la citation, la campagne de propagande de diabolisation des ennemis « rouges » et de leurs enfants ne convainc plus.

Certains responsables politiques souhaitent maintenir l'intransigeance idéologique tandis que d'autres sont favorables à une politique d'ouverture culturelle. Cependant, l'ouverture est difficile à gérer : permettre aux étudiants de s'exprimer tout en garantissant l'appareil d'État franquiste peut sembler paradoxal.

Le ministre Ruiz-Giménez présente des lois garantissant une qualité d'enseignement sensiblement supérieure et permettant d'ouvrir de nouvelles écoles. Bien qu'un nombre important d'enfants ne soit pas scolarisé, la situation s'améliore à partir de la fin des années 1950. Auparavant autarcique, l'éducation ne dépend plus exclusivement de la Phalange et l'Église. Les Phalangistes souhaitent augmenter leur prosélytisme idéologique⁶⁶. L'Église voit son rôle décroître mais l'atmosphère religieuse marque toujours la vie quotidienne et l'éducation des Espagnols, ce dont rendent compte les clichés de Forcano.

Dans l'enseignement supérieur, le nombre d'étudiants augmente même s'ils proviennent encore des classes les plus aisées de la population et que les femmes ne fréquentent toujours pas les bancs de l'Université⁶⁷. La ligne directrice reste la même jusque dans les années 1960 : antilibéralisme et anti-encyclopédisme. Esperanza Yllán Calderón écrit à ce propos :

Todos los esfuerzos se encaminaron desde el principio a propiciar un clima cultural inmerso en el dogmatismo católico, en valores como el nacionalismo patriótico, las virtudes de la raza y la tradición, y cerrado [...] a las influencias y corrientes extranjeras⁶⁸.

⁶⁶ Il faut dire que si le rôle de l'Église a toujours été prépondérant, la Phalange a perdu son pouvoir au sein de l'éducation assez rapidement. Son influence idéologique s'est surtout exercée par les organismes comme la *Vicesecretaría de Educación Popular*, la *Organización Sindical* pour les travailleurs, la *Sección Femenina* pour les femmes, le *Frente de Juventudes* pour les enfants et le *Sindicato Español Universitario*.

⁶⁷ La situation est la même du côté des enseignants. Selon les chiffres avancés par Manuel Redero San Román dans l'article précédemment cité, en 1959, sur 808 chaires, une seule était occupée par une femme.

⁶⁸ « Tous les efforts se sont dirigés, depuis le début, à instaurer un climat culturel immergé dans le dogmatisme catholique, dans des valeurs comme le nationalisme patriotique, dans les vertus de la race et de la tradition, fermé aux influences et courants étrangers ». (C'est Nous qui traduisons). Esperanza Yllán Calderón, *El franquismo (1939-1975)*, Madrid, Marenostrum, 2006, p. 70.

Ceux qui ne respectent pas ces principes incarnent « l'Anti-Espagne » qui s'exprime par l'esprit critique. L'exclusion du ministre Ruiz-Giménez du gouvernement prouve l'impossibilité de mener à bien des réformes progressistes au sein du régime⁶⁹. Ces différents éléments marquent la première crise du régime et le début d'une nouvelle phase du franquisme.

Nous décidons d'aborder brièvement les années 1960 puisque nous approfondirons certains sujets à l'occasion des analyses des photographies de Forcano. Cette décennie s'inscrit dans la continuité de la précédente, marquée par les débuts de la politique d'ouverture et par le redressement économique. L'Espagne sort enfin de l'autarcie dans laquelle elle vivait depuis 1939. Les technocrates ont remplacé la Phalange au sein du gouvernement et réfléchissent à la mise en place de réformes pour favoriser le développement économique. En 1959, le pays adopte le Plan de Stabilisation. Cette date est essentielle en ce qu'elle ouvre la voie à la période de croissance économique comprise entre 1959 et 1974.

Dans ce contexte d'ouverture, le décalage entre les positions économiques et politiques est de plus en plus problématique. Les manifestations étudiantes et ouvrières symbolisent l'apparition, plus ou moins dissimulée, de l'opposition antifranquiste⁷⁰. En 1965, une manifestation madrilène rassemble étudiants et professeurs mais le régime tente d'étouffer le mouvement, qui pourrait mettre à mal la stabilité franquiste. Certains professeurs sont expulsés ou suspendus. En 1968, les préoccupations sont les mêmes. En mai, influencés par leurs voisins français, les étudiants de Madrid organisent une nouvelle vague de protestations

⁶⁹ Pendant la deuxième phase du franquisme, l'école est considérée comme agent de développement et de promotion sociale mais les réformes sont nécessaires pour la faire évoluer. Ce n'est que pendant la dernière phase du franquisme que l'éducation sera repensée entièrement pour répondre aux attentes du pays.

⁷⁰ De la même manière, le Parti Communiste Espagnol commence à se réorganiser de façon clandestine à partir de 1953. Dix ans après, Julián Grimau (cadre du PCE clandestin) est exécuté malgré une campagne de presse internationale.

et un concert du chanteur Raimon (que Forcano photographie en 1967)⁷¹. À partir de 1969, les fermetures de facultés se multiplient, ainsi que les conflits, réprimés par la police. En 1963, afin de jouir d'une meilleure image en Europe et pour faire face à ces conflits sociaux, Franco crée le Tribunal de l'ordre public. La répression ne diminue pas mais les jugements ne sont plus dictés par les militaires. Il faut tout de même souligner qu'à partir de 1965, quelques lois orientent le régime vers un jour plus libéral : la loi sur le statut des associations de 1969 et la loi organique de l'État de 1967 en sont des exemples. Elles ouvrent la voie à la troisième période du franquisme.

Pendant les années 1960, l'exode rural est massif. Les familles se rendent dans les pôles urbains : en Catalogne, dans les Asturies, au Pays basque et à Madrid. L'Estrémadure et l'Andalousie sont désertées. Entre 1961 et 1965, 900 000 personnes migrent vers Barcelone, Madrid et Valence. Forcano documente cette migration et en révèle les difficultés en découlant.

Une autre vague migratoire est à prendre en compte, celle de milliers de personnes quittant l'Espagne pour l'étranger, notamment pour la France et l'Allemagne, attirées par l'essor économique des Trente Glorieuses et par le besoin de main-d'œuvre⁷². Selon l'article « La population active en Espagne dans les années 1960⁷³ » de Jacques Houdaille, les conditions de vie se sont améliorées dans les campagnes bien que les populations rurales n'aient pas accès aux mêmes services publics que dans les zones urbaines. Dans les villes, les femmes accèdent plus facilement à l'emploi. Le taux d'alphabétisation est en hausse grâce aux lois sur l'éducation secondaire.

⁷¹ Le film documentaire *Le silence des autres* (2019) d'Almudena Carracedo et de Robert Bahar propose le témoignage de certaines victimes de la répression franquiste. Un homme explique avoir été arrêté en 1968 pour avoir fondé un syndicat étudiant non-autorisé. Il raconte qu'un des membres de ce syndicat, Enrique Ruano, a été assassiné par la police qui a maquillé son crime en suicide. Cette anecdote parmi tant d'autres permet de comprendre que, même en 1968, la répression est omniprésente.

⁷² En 1958, l'Espagne intègre l'Organisme Européen de Coopération Économique et souhaite favoriser les mouvements de travailleurs, notamment avec son voisin français.

⁷³ Jacques Houdaille, « La population active en Espagne dans les années 1960 », *Population*, 32^e année, n°1, 1977, p. 201-206.

Le niveau de vie des Espagnols augmente, tout comme le pouvoir d'achat et la consommation des ménages. Pour la première fois, l'Espagne rivalise avec ses voisins et peut garantir à sa population de meilleures conditions de vie. La pauvreté est toujours visible mais apparaît une classe moyenne qui peut investir dans l'immobilier, s'acheter une voiture et vivre décentement. Les actions menées et les accords signés dans les années 1950 portent leurs fruits dans les années 1960 et l'Espagne se développe considérablement. Cette Espagne du changement est photographiée par Forcano : l'automobile, les transformations architecturales et le secteur de l'industrie feront l'objet d'une section que nous détaillerons au cours de notre deuxième chapitre.

Nous ne pouvons clore cette contextualisation sans évoquer le tourisme, évolution marquante que Forcano mettra également en lumière, avec humour et dérision. Selon Esther Sánchez, en dix ans (1958-1969), le nombre de touristes est passé de 4 à 20 millions⁷⁴. Ce secteur est l'un des moteurs de la croissance pendant les années 1960. C'est indéniable, le tourisme a permis l'essor de l'économie du pays mais dans le cadre de ce travail, nous nous attarderons davantage sur ses répercussions sociales et culturelles. Bien que le franquisme interdise toujours l'accès aux œuvres et aux publications qui pourraient alimenter le trouble et l'Anti-Espagne, l'ouverture des frontières va permettre la vente, sur le marché noir, de revues, livres et images jusqu'alors interdits. Nous l'évoquerons lorsque nous aborderons l'Afal et ses influences étrangères.

Peu à peu, les Espagnols sortent de leur enfermement à mesure qu'ils se rendent compte de l'écart entre leur culture et le mode de vie des Françaises, Allemandes ou Suissesses qui arborent bikinis et minijupes sur les plages. Ils prennent conscience de leurs différences et ouvrent les yeux sur le monde qui les entoure. Peu à peu, la perte de confiance à l'égard de la politique franquiste et dans les principes du Mouvement se fait ressentir.

⁷⁴ Esther Sánchez, « Le tourisme des années 1960 à destination de l'Espagne : le cas des Français », *Histoire, économie et société*, n°3, 2002, p. 413-430.

C'est cette Espagne paradoxale, en évolution, à mi-chemin entre l'autarcie et l'ouverture, avec de nouvelles manières de consommer, que Eugeni Forcano et les photographes de sa génération vont photographier.

1.2. La presse après la guerre civile

1.2.1. Loi de la presse de 1938, propagande et censure

Nous venons d'évoquer les changements véhiculés par les années 1950 et 1960. Le pays s'ouvre au monde, se modernise et offre une image plus souple. Cependant, il est nécessaire de nuancer ces propos. À l'intérieur, le franquisme maintient un contrôle ferme sur différents domaines. C'est d'ailleurs cette ambivalence que nous observerons lors de l'analyse de notre corpus de photographies.

Dans le cadre de cette sous-partie, nous allons revenir sur la loi de la presse de Serrano Súñer⁷⁵, en vigueur jusqu'en 1966, date à laquelle le ministre Manuel Fraga proposera un nouveau projet de loi plus progressiste. Forcano commence à publier ses photographies pour *Destino* alors que cette loi régit encore la presse. C'est donc dans un souci de cohérence que nous revenons en 1938.

Alors que la guerre n'est pas finie, Ramón Serrano Súñer soumet à Franco une loi pour refonder l'organisation et le contenu de la presse⁷⁶. Le but est de faire du « quatrième pouvoir » un instrument fidèle de l'idéologie nationaliste et rendre possible l'unicité de la pensée. Comme l'avance le sociologue Francis Balle dans son ouvrage *Les médias*⁷⁷, les totalitarismes reposent sur la manipulation de

⁷⁵ Ramón Serrano Súñer est l'une des personnalités clés du premier franquisme, ayant permis l'édification du régime. Travaillant pour différents ministères entre 1938 et 1942, il est également le beau-frère de Franco, ce qui lui vaut le surnom de *Cuñadísimo*.

⁷⁶ L'ouvrage de Jean-Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)* (1977), permet d'acquérir des connaissances pointues sur le sujet. Toutefois, afin de rester en lien avec les limites temporelles fixées, nous avons décidé de ne pas le mentionner en détail.

⁷⁷ Francis Balle, *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

l'information et sur le dysfonctionnement anticipé de l'information. Ils se servent des médias pour édifier le peuple, le rééduquer ou pour lui inculquer de nouvelles valeurs. Hitler, Mussolini, Mao ou encore Staline se sont appropriés les organes de communication et les médias afin d'assujettir et de manipuler leur peuple par le cinéma, la radio ou encore la presse. Franco s'inscrit dans la même politique.

Le livre *La libertad de prensa en España 1938-1971*⁷⁸ de Manuel Fernández Areal analyse en détail le contenu de cette loi, dont le préambule mérite une attention particulière. La presse telle qu'elle existait jusqu'alors est décrite comme sectaire, antinationale et comme un poison quotidien pour les lecteurs. Ainsi, le texte indique d'emblée que la presse devient un organe d'État servant à communiquer ses ordres et ses directives. Cependant, la presse ne touche pas toutes les tranches de la population. À ce moment (et même après), tout le monde n'y a pas accès : pour des raisons financières d'une part, le prix des journaux étant élevé par rapport au pouvoir d'achat des Espagnols au sortir de la guerre ; par analphabétisme d'autre part, un nombre considérable d'Espagnols ne sachant pas lire. La photographie de presse n'en revêt un rôle que plus important.

Le premier objectif de cette loi est de marquer une rupture totale avec l'organisation de la presse pendant la Seconde République. Dans le préambule de la loi, il est écrit :

[...] es hoy cuando [...] solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad [...] que ya nunca podrá desembocar en aquel libertinaje democrático, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos⁷⁹.

Cette citation permet de rendre compte de l'absence de liberté d'expression, de l'impossibilité d'exprimer une idée n'allant pas dans le sens de la politique de l'État, ou de toute critique à son encontre. Dans un premier temps, la presse sert

⁷⁸ Manuel Fernández Areal, *La libertad de prensa 1938-1971*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

⁷⁹ « [...] c'est aujourd'hui que la liberté de la presse peut solennellement être déclarée. Liberté qui ne pourra plus jamais conduire à ce libertinage démocratique, en vertu duquel la Patrie et l'État ont pu être discutés, attaqués et le droit au mensonge, à la dissidence et à la diffamation proclamé comme système méthodique de destruction de l'Espagne décidé par la rancoeur des pouvoirs cachés ». (C'est Nous qui traduisons). « Préambule de la Loi de la Presse », *Boletín Oficial del Estado*, 24 avril 1938, n°550, p. 6938.

à légitimer le pouvoir en place. L'article 2 de la loi ordonne que l'État décide de l'existence des journaux (ou de leur disparition), ainsi que de la fréquence de leur publication. Il nomme les journalistes et directeurs, censure le matériel, donne les consignes et les sanctions.

Pour assurer la pérennité du contrôle de la presse espagnole, il convient également d'en réformer les acteurs principaux. À partir de 1941, pour exercer les fonctions de directeur, rédacteur ou journaliste, il faut être passé par l'école officielle de journalisme et figurer sur le registre officiel. Le futur journaliste doit suivre une formation technique et idéologique pour maintenir vivant l'esprit fondateur de la Phalange⁸⁰. Il doit avoir conscience de son rôle social et de son engagement. Le journaliste devient donc l'apôtre de la pensée franquiste. À la fin de ses études, il doit prêter un serment de fidélité à Dieu, à l'Espagne et à son *Caudillo*.

La peur perpétuelle d'être sanctionnés amène journalistes et directeurs à s'autocensurer dans les textes proposés⁸¹. Bien que moins facilement identifiable, le photographe travaille également en se limitant, craignant de ne pas être publié ou de recevoir une sanction. Forcano avait évoqué ce point lors de notre première entrevue, en 2015. Nous reviendrons sur ses propos tout au long de ce travail et analyserons sa posture par rapport à la censure.

À partir de 1938, le Service National de la Presse est l'organisation centrale qui se charge de concevoir les consignes nationales et de donner les orientations aux Délégations régionales. Deux procédés efficaces sont alors mis en place : les consignes de presse et la censure préalable. Nous allons expliquer ces deux points afin de comprendre le fonctionnement de la presse de 1938 à 1966.

Le directeur général de la presse envoie des ordres précis sur le contenu des articles, le point de vue et également sur la forme : publication obligatoire

⁸⁰ Il est intéressant de souligner que, pour pouvoir s'inscrire, il faut présenter un certificat d'adhésion à FET y JONS.

⁸¹ La politique est la même concernant le recrutement des directeurs de journaux. Ils sont confrontés au risque de recevoir des sanctions (article 20). Elles peuvent être appliquées en cas de résistance passive, désobéissance ou non-respect des normes imposées par les services de Presse (article 19). Elles vont de la simple amende à la destitution du directeur, l'annulation de son droit d'exercer son métier ou la confiscation du journal.

d'évènements politiques ou de déclarations publiques mais aussi mises en garde et interdictions de traiter certains sujets, de mentionner certains noms ou institutions.

Manuel Fernández Areal donne un exemple de ces consignes appliquées au domaine du football. En 1956, Juan Aparicio, directeur général de la presse, envoie l'ordre suivant à toute la presse espagnole : «Queda prohibido [...] todo aquello que pueda enconar o exacerbar las pasiones entre las distintas regiones españolas⁸²». Plus de vingt ans se sont écoulés depuis l'adoption de la loi de la Presse et les consignes n'en demeurent pas moins rigides, même lorsqu'il s'agit d'un sujet comme le football⁸³.

À titre anecdotique, nous pouvons aussi évoquer la réaction de la presse face à la mort de Ortega y Gasset⁸⁴. Ses positions libérales ne correspondent pas aux idéaux du franquisme et les consignes données suite à son décès sont strictes. Nous sommes en 1956 et une fois de plus, le constat concernant la rigidité de la presse reste le même. La règle à laquelle doivent se plier les journaux est la suivante : «Cada periódico podía publicar tres artículos sobre el finado (una biografía y dos comentarios), pero todos ellos habían de poner de relieve sus errores en materia religiosa⁸⁵».

Ces exemples prouvent que l'œil aiguisé du directeur général est omniprésent. Jusqu'en 1966, le contrôle de la presse est constant et rigide. Malgré la politique d'ouverture des années 1950 et 1960, la position du régime sur la gestion de l'information reste la même. C'est la posture officielle et unique du régime qui

⁸² « Tout ce qui pourrait attiser ou exacerber les passions entre les différentes régions espagnoles est interdit ». (C'est Nous qui traduisons). Manuel Fernández Areal, *op.cit.*, p. 47.

⁸³ Ce n'est qu'en 1965, un an avant la nouvelle loi de la presse, que le directeur général de la presse, Manuel Giménez Quílez, modifie la rigidité des consignes de 1956.

⁸⁴ Philosophe et essayiste, il s'exile au début de la guerre et s'emploie, pendant les années 1940, à contester la légitimité des dictatures militaires. Il revient en Espagne en 1946 mais ne trouve pas d'alliés, certains lui reprochant son non-catholicisme, d'autres son passé républicain. Nous l'avions évoqué ci-dessus : sa mort secoue les étudiants et l'hommage qui lui est rendu marque le point de départ des manifestations de 1956.

⁸⁵ « Chaque journal pouvait publier trois articles sur le défunt (une biographie et deux commentaires) mais tous devaient souligner ses erreurs en matière religieuse ». (C'est Nous qui traduisons). Esperanza Yllán Calderón, *op.cit.*, p. 62.

s'exprime grâce à un système demeurant au service de l'État. La presse franquiste est, en ce sens, un système dénué de tout intérêt et de liberté qui ne laisse pas la moindre place au pluralisme idéologique⁸⁶.

Jusqu'en 1966, les articles sont systématiquement relus avant publication et sont censurés au besoin. L'écrit en question doit respecter le dogme et la morale, ne doit pas contenir de diffamation ou d'insulte envers le régime et ne pas troubler l'ordre public. Si la totalité ou une partie de ce qui est relu ne convient pas aux censeurs, elle est barrée au stylo rouge et refusée⁸⁷. Il en va de même pour les illustrations et les photographies, elles aussi passées à la loupe. Le censeur illustrateur doit retoucher les images : il est intransigeant sur le corps féminin qui ne doit pas être dévoilé, ni sexualisé. Dans ce cas, c'est un exemple de censure morale, en lien avec la sexualité et la sensualité. Les corps des actrices sont revêtus, les décolletés gommés et les jambes couvertes de tissu. Évidemment, si le corps de la femme interpelle, il va sans dire que le rapprochement entre un homme et une femme est inacceptable. La femme doit se cantonner au rôle qu'on lui a attribué : celui de l'épouse aimante, de la mère qui éduque convenablement ses enfants et de la femme au foyer. Toute illustration qui éloignerait la femme de ce carcan serait mal perçue par les censeurs et détournerait la femme du chemin qu'elle doit suivre.

Aucun élément n'est laissé au hasard et la mission du censeur est de veiller à ce que rien ne vienne perturber l'ordre moral. Ce cadre moral est intimement lié à la religion. Il est formellement interdit d'exprimer une opposition ou une remise en question de l'Église. Ainsi, la femme ne doit pas éveiller les sens de l'homme et ne doit pas le pervertir. Ces consignes sont en adéquation avec la fermeté de la première phase du franquisme mais, dès les années 1950 et surtout 1960, un véritable décalage apparaît entre ces règles strictes liées à la vision de la femme

⁸⁶ Afin que notre recherche sur le sujet soit exhaustive, il aurait fallu étudier les archives de la censure à l'AGA (*Archivo General de la Administración*). Malheureusement, nous n'avons pas pu réaliser notre voyage de recherche prévu pour septembre 2020 à cause de la crise sanitaire de la Covid-19.

⁸⁷ Il est fréquent de rencontrer dans les ouvrages spécialisés cette allusion au stylo rouge que les services de propagande utilisent pour refuser la publication d'un paragraphe ou article dérangeant.

et l'évolution de la société rendue possible par l'arrivée des touristes étrangères. Nous constaterons cette ambivalence sur les clichés de Forcano.

Enfin, la censure la plus fréquente est de nature politique. Il faut garder à l'esprit que cette loi permet au régime de se présenter de façon élogieuse en utilisant superlatifs et hyperboles à sa convenance, en se valorisant par des récits héroïques et en méprisant ses anciens opposants. Pendant la guerre, la censure minimise les victoires des Alliés et valorise les forces allemandes et italiennes. Après 1950, pour se rapprocher des États-Unis, la stratégie se veut différente et la position officielle est de nouveau orientée selon le bon vouloir de la diplomatie franquiste.

Les règles de censure s'appliquent à tous les domaines : littérature, peinture, cinéma, théâtre, photographie, publicité... La photographie est encore plus visée quand elle est introduite dans les pages d'un journal ou d'une revue puisque sa diffusion est plus massive comme c'est le cas de Forcano avec *Destino*⁸⁸.

Ce rapide exposé des différentes formes de censure nous permet de comprendre qu'il est impensable de s'exprimer impunément. De la même façon, il est nécessaire de prendre conscience du courage qu'il a fallu aux artistes et aux professionnels de la presse pour produire du contenu significatif pendant la dictature. Les équipes doivent jongler entre ce qu'elles peuvent écrire et ce qu'elles doivent écrire.

Parallèlement à la censure dont nous venons d'évoquer les contours, Franco exerce une propagande centrée sur sa personne. À la manière d'Hitler ou de Mussolini, il s'autoqualifie de sauveur et met en place un culte à sa personnalité. L'illustration que nous proposons ci-dessous en est un exemple⁸⁹.

⁸⁸ C'est la *Sección Fotográfica* qui contrôle et censure les photographes. Quand la loi de la presse est adoptée en 1938, les photographes doivent porter un uniforme pour être facilement identifiables.

⁸⁹ Illustration Barcelonés: hace tres años, Franco te liberó, Paris, Musée de l'armée.



Photo 1 : Illustration «Barcelonés: hace tres años, Franco te liberó»

Nous reviendrons dans une prochaine sous-partie sur l'imagerie officielle de Franco mais, le plus souvent, il se présente aux Espagnols seul et au centre (dans une posture signifiant l'omnipotence), en uniforme militaire (avec ses décorations au col et à la poitrine), avec une attitude patriarcale. Bien que ne regardant pas l'objectif, son regard se veut rassurant, serein et victorieux. Ici, son but est de rassembler et non de menacer. Il se représente comme un guide spirituel pour son peuple, garant de sa liberté. Barcelone n'est pas choisie au hasard puisque cette ville a été le berceau de la résistance contre les troupes nationalistes. Un autre détail est à souligner : le texte «Barcelonés: hace tres años, Franco te liberó⁹⁰» est écrit en castillan et non en catalan, dans le but de construire une unité nationale et ne pas laisser s'exprimer les indépendantismes.

Le référendum de 1947 est un exemple probant de propagande et de censure. Le journal *Ya* souhaite influencer les citoyens pour les amener aux urnes. Le 27 juillet, on peut y lire :

⁹⁰ « Barcelonais : il y a trois ans, Franco t'a libéré ». (C'est Nous qui traduisons).

Aristócrata: la revolución comunista te lo quitó todo. Son innumerables los parientes y amigos que los rojos te asesinaron. Franco te lo ha devuelto todo. Ahora te devuelve incluso la Monarquía. Piensa que una imprudencia política, un salto en el vacío, podría, el día de mañana, ser trágico para ti y, sobre todo, para España: vota la ley de Sucesión sometida a referéndum⁹¹.

Ces deux exemples nous permettent d'avoir une vision globale de la presse sous le franquisme et d'en comprendre son fonctionnement, entre censure et propagande. En 1946, un ordre ministériel donne la possibilité d'alléger les procédés de censure. Ce texte rend possible une amélioration considérable de la liberté d'expression mais la réalité est toute autre puisque le contrôle reste sensiblement le même. Il faudra attendre les années 1960 et l'adoption de la loi Fraga pour constater un réel changement. À mi-chemin entre l'austérité de la loi de 1938 et la politique démocratique des pays voisins, cette loi aura pour objectif de maintenir intactes les valeurs de la nation en conférant davantage de flexibilité aux professionnels de la presse.

En guise de conclusion, évoquons les propos de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo. En juillet 1962, il est invité à la télévision française pour évoquer son ouvrage *Pour vivre ici* qui dépeint la société espagnole, son cloisonnement et son régime autoritaire. Il explique au présentateur Pierre Dumayet : « On n'apprend rien en lisant les journaux sur l'Espagne, du moins les journaux qui paraissent en Espagne⁹² ».

Goytisolo, lors de cet entretien, évoque la censure qu'il considère comme un mal profond. Il considère que la presse espagnole est grise, sans intérêt et triste. Dans ce contexte, il repense le rôle de l'écrivain : le journaliste étant forcé au silence, l'écrivain doit prendre le relais pour informer les Espagnols et leur donner

⁹¹ « Aristocrate : la révolution communiste vous a tout pris. Les parents et amis que les rouges ont assassinés sont innombrables. Franco vous a tout rendu. À présent, il vous rend même la monarchie. Considérez qu'une imprudence politique, un saut dans le vide, pourrait, demain, être tragique pour vous et surtout pour l'Espagne : votez la loi de Succession soumise au référendum ». (C'est Nous qui traduisons). Extrait du journal *Ya*, 27 juillet 1947 in Manuel Fernández Areal, *op.cit.*, p. 57.

⁹² Pierre Dumayet, « Juan Goytisolo et l'Espagne de Franco », *Archives INA*, 25 juillet 1962, [en ligne : <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00019/juan-goytisolo-et-l-espagne-de-franco>]. Consulté le 19 juillet 2019.

la possibilité de lever le voile sur de nombreuses réalités qu'on leur dissimule. Il est forcé à l'autocensure mais le domaine artistique lui offre parfois d'infimes ouvertures et d'espaces d'expression. C'est également le cas pour la photographie ou la musique. Goytisoló donne à l'artiste un rôle essentiel puisqu'il dit : « Nous essayons de dire la vérité et nous essayons de montrer ce que nous voyons⁹³ ». Forcano tiendra sensiblement le même discours lors des entretiens qu'il nous donnera.

L'acteur de la culture, qu'il soit auteur ou photographe, doit essayer de transmettre une information interdite par les institutions officielles, d'éveiller l'esprit critique, de nuancer et de remettre en question le point de vue défendu par le régime. Les différentes formes d'art, faisant appel à l'imagination du lecteur ou du spectateur, offrent la possibilité de jouer sur les sens cachés.

Goytisoló nous permet de rebondir sur deux points. Tout d'abord, malgré l'assouplissement que suppose l'arrivée des années 1960, la libération de la parole, de la presse et de l'art n'est pas engagée. La loi de 1938 est toujours en vigueur et la censure fait toujours partie du quotidien des acteurs de la presse (journalistes, directeurs, photographes). C'est dans ce contexte que Eugeni Forcano commence à vendre ses photographies en noir et blanc à *Destino*.

Goytisoló évoque également le rôle de l'artiste et nous permet d'amener un autre questionnement auquel nous répondrons ci-dessous : Forcano est-il un professionnel qui décrit de manière objective ou un artiste engagé qui prend position ?

1.2.2. Panorama de la presse après la loi de 1938 : prensa del movimiento et autres publications

Dans la plupart des pays, la presse se veut impartiale mais son objectivité ne peut être qu'une posture, les productions écrites ou photographiques étant

⁹³ *Ibid.*

généralement marquées par la subjectivité de leurs auteurs. Albert Camus considère que « le journaliste est l'historien de l'instant⁹⁴ ».

Après avoir dessiné les contours de la loi de la presse, nous allons expliquer le fonctionnement concret de cette dernière. La loi du 13 juillet 1940 permet la création de la *Cadena de Prensa del Movimiento*. Ce groupe de presse appartenant au parti unique devient responsable d'une grande partie des publications, des imprimeries et du matériel. À partir de cette date, il existe donc deux groupes de périodiques en Espagne : celui constitué par la presse du Mouvement et l'autre, « indépendant » détenu par des particuliers. Le 1er juillet 1941, un ordre ministériel annule la censure préalable pour les journaux de la Presse du Mouvement. Les censeurs peuvent, de ce fait, concentrer leur attention sur la presse non officielle. En 1945, près de la moitié des journaux édités appartiennent au groupe de presse du Mouvement. Pour que le contrôle soit total, le régime repense l'organisation des agences de presse. Tout le contenu provient d'EFE, fondée en 1939, et Pyresa, créée en 1945, qui fonctionnent en cercle fermé.

La presse des années 1940 est uniforme, vide et monotone. Les lecteurs ont perdu le lien avec l'actualité. Les articles se résument à de la propagande et la situation perdure pendant des années, réduisant à néant la confiance des Espagnols en la presse. En 1953, l'agence privée Europa Press est fondée et elle apporte dynamisme, modernité et compétitivité au moment où l'Espagne doit s'ouvrir sur le monde. Des photographes comme Peromingo et Ontañón collaborent à ce projet.

Pendant cette décennie, les lecteurs renouent avec la presse « indépendante ». À partir de 1955, la presse du Mouvement ne peut plus maintenir la même image qu'avant la politique d'ouverture. Peu à peu, la tendance s'inverse et les journaux émanant de l'État ne sont plus aussi nombreux⁹⁵.

⁹⁴ Albert Camus in Yves Lavoine, « Le journaliste, l'histoire et l'historien. Les avatars d'une identité professionnelle (1935-1991) », *Réseaux*, vol. 10, n°51, 1992, p. 39-53.

⁹⁵ En 1940, près de la moitié des titres de presse sont entre les mains du parti ; en 1956, 32% et en 1970, 26%.

Quelques directeurs, journalistes et photographes tentent de déjouer la censure et la propagande pour délivrer des informations significatives⁹⁶. Certains rédacteurs cherchent à éveiller subtilement les esprits. C'est le cas de la revue *La Codorniz*. Selon Félix de Azúa⁹⁷, elle représente la lumière humoristique dans la nuit du franquisme. Elle s'adresse à un public « éveillé » et entraîné qui sait lire entre les lignes et capter les messages dissimulés. Les sanctions sont cependant régulières, elles servent d'avertissement et entendent remettre les journalistes et directeurs à la place à laquelle souhaite les cantonner le régime⁹⁸.

D'autres publications voient le jour et suscitent l'intérêt de plus en plus de lecteurs. Le décalage est déstabilisant : la société change, les lecteurs sont de plus en plus conscients mais la législation reste la même depuis plus de quinze ans et les censeurs continuent de distribuer des sanctions. La presse étrangère, quant à elle, arrive difficilement en Espagne avant les années 1960. Selon Carlos Pérez Siquier, à Almería, les seules publications internationales qui passent les frontières sont quelques exemplaires de *Life* et un catalogue du MOMA de New York. Notons toutefois que, dans les plus grandes villes comme Barcelone et Madrid, l'accès aux œuvres étrangères est plus simple.

Le régime souhaite éviter que les artistes et intellectuels s'inspirent des mouvements libertaires de l'étranger en plaçant d'éventuels artistes dissidents sous contrôle. Citons à ce propos l'exemple du reportage d'Eugene Smith pour *Life*. Il se rend en Estrémadure, à Deleitosa, en 1950, pour mettre en évidence les disparités entre l'image que donne Franco à l'étranger et la réalité du pays⁹⁹. Son témoignage graphique est politisé, il souhaite montrer les difficultés d'une population évoluant sous la pression de la dictature mais pose sur les habitants

⁹⁶ Dans leur majorité, ils souhaitent suivre une ligne éditoriale plus souple, non pas pour faire passer des messages politisés mais pour exercer leur métier et redonner du sens au journalisme.

⁹⁷ Félix de Azúa, « "La Codorniz", según Félix de Azúa », *El País*, 26 janvier 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/01/26/actualidad/1327610303_655739.html]. Consulté le 12 mars 2020.

⁹⁸ En 1973 puis en 1975, *La Codorniz* doit à nouveau fermer pour plusieurs mois. Avec la loi de la presse de 1966 en vigueur, la liberté d'expression n'est toujours qu'une illusion.

⁹⁹ Javier Ortiz-Echagüe documente le sujet dans l'article « *Mundo Hispánico* versus *Life*: 'Spanish Village' by Eugene Smith and the Debate over Spain in *Illustrated Magazines (1949-1952)* », *Communication & Society*, Vol. 27, n°1, 2014, p. 23-57.

un regard compatissant et bienveillant. Franco interdit la publication de ce reportage en Espagne.

Cependant, quelques événements mettent à mal la rigidité de l'État pendant les années 1960 : les manifestations, l'ouverture des frontières, le tourisme et l'arrivée de la télévision. Pendant les années 1950, Franco ne souhaite pas faire la promotion de cette dernière, considérant que le rôle de ce nouveau média peut-être à la fois fascinant et dangereux pour son image. Il l'évoquera lors d'un discours en employant du vocabulaire marquant («libertinaje»), le même que l'on trouve en parcourant la loi de 1938 :

Hoy tengo que preveniros de un peligro: con la facilidad de los medios de comunicación, el poder de las ondas, el cine y la televisión se han dilatado las ventanas de nuestra fortaleza. El libertinaje de las ondas y de la letra impresa vuela por los espacios y los aires de fuera penetran por nuestras ventanas viciando la pureza de nuestro ambiente¹⁰⁰.

Les ventes de téléviseurs augmentent considérablement dans les années 1960. À la fin de la décennie, 40 % des foyers sont équipés d'un téléviseur. Les programmes arrivent des États-Unis, dont les séries et feuilletons établissent des records d'audience. Le régime qui a, depuis 1938, censuré les films américains, ne voit pas d'un bon œil l'adhésion de son peuple à ces programmes qui mettent en péril ses codes. Effectivement, c'est un nouveau modèle, style de vie et de comportement que laissent à voir les programmes américains, diamétralement opposés à ceux qu'imposent l'Église et le régime.

Pour ne pas franchir les limites imposées par notre sujet, nous n'évoquerons pas le cinéma et la radio, médias qui servent également les intérêts du régime et contribuent à la consolidation de la propagande. Ces éléments nous permettent de comprendre l'étendue du pouvoir exercé par et sur les médias. Franco et ses équipes comprennent que pour consolider une idéologie, ils doivent afficher

¹⁰⁰ « Aujourd'hui, je dois vous avertir d'un danger : avec la facilité des médias, le pouvoir des ondes, le cinéma et la télévision, les meurtrières de notre forteresse ont été élargies. Le libertinage des ondes et la parole imprimée vole à travers les espaces et les airs extérieurs pénètrent par nos fenêtres, pervertissant la pureté de notre environnement ». (C'est Nous qui traduisons). Manuel Palacio, « Para entender la televisión del franquismo » in Fatima Gil Gascón, Javier Mateos Pérez, *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p. 85.

l'image d'un pays uni, quand bien même cela ne refléterait pas la réalité. En établissant un lien direct entre la presse, la radio, la télévision, le cinéma et le régime, Franco assure sa suprématie sur les consciences. Rien n'est laissé au hasard et dès 1938, les différents services s'appliquent à mettre en place une censure ne laissant aucune place à la liberté d'expression et à l'opposition. Dans les années 1960, Franco est cependant dans l'obligation d'assouplir sa politique médiatique mais il reste vigilant et continue d'imposer aux Espagnols le culte de sa personnalité, de façon plus ou moins directe.

2. *La photographie en Espagne (1890-1960)*

Après avoir situé Forcano dans une époque et dans un contexte qu'il nous semblait important de restituer, nous allons nous concentrer sur les tendances esthétiques. Évoquer les courants qui ont marqué l'histoire de la photographie depuis ses débuts nous permettra de déterminer ceux desquels Forcano se rapproche ou s'éloigne.

Ce chapitre nous permet également d'aborder les photographes espagnols du XXe siècle et leur renommée, limitée ou inexistante. Ainsi, il nous sera possible de traiter la question de la place et du rayonnement de la photographie dans le pays. Il nous semble essentiel d'étudier ces éléments puisqu'ils feront écho à nos propres réflexions sur la reconnaissance tardive de Forcano.

2.1. Panorama de la photographie : usages et rôle (de son invention au premier franquisme)

2.1.1. Les enjeux de la photographie au début du XXe siècle

En France et en Angleterre, l'engouement pour la photographie est presque immédiat. Aux commencements, l'art photographique ne suscite cependant pas

l'intérêt des institutions espagnoles¹⁰¹. Au début du XXe siècle, la photographie est ignorée par le milieu artistique. Ce dernier est pourtant bel et bien existant, notamment en matière de littérature, peinture et musique.

Alors que les auteurs, peintres et musiciens de la génération de 98¹⁰² sont déterminés à revitaliser la vie culturelle du pays qui traverse une crise économique, identitaire et politique, la photographie est relayée au second plan et n'a pas encore accédé au statut d'œuvre artistique¹⁰³.

Toutefois, il serait inexact de penser que cette discipline n'intéresse pas les Espagnols.

Ouvrons une parenthèse sur Antonio Cánovas del Castillo (Káulak). Portraitiste de renom au début du XXe siècle, il est surnommé le « Nadar espagnol » et est considéré comme un avant-gardiste du portrait. Il photographie les responsables politiques, la famille royale et les artistes du moment. La discipline n'intéresse alors que l'aristocratie et la haute bourgeoisie. Il est sollicité pour le soin qu'il apporte à ses compositions : la posture, le regard, la lumière, l'expression différent en fonction de la personnalité du client. Il contribue à l'acceptation et à la démocratisation de la photographie puisqu'il est l'un des fondateurs de la Sociedad Fotográfica de Madrid¹⁰⁴.

Káulak s'illustre également comme théoricien et penseur de la photographie. Il crée la revue *La fotografía* en 1901 et publie entre autres, en 1912, *La fotografía moderna*. Il participe également à de nombreux concours internationaux au cours desquels il remporte des prix. L'historienne de l'art María de los Santos García Felguera le considère comme l'un des photographes les plus talentueux du début du siècle. Les éléments que nous venons d'apporter nous permettent aisément

¹⁰¹ Isabelle II démocratise la photographie auprès de l'aristocratie et la bourgeoisie et elle est la première femme monarque espagnole à montrer son engouement pour cette nouvelle façon de se faire tirer le portrait.

¹⁰² Citons Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado en littérature et Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja ou Enrique Granados en peinture et en musique.

¹⁰³ Ce questionnement autour de la place de la photographie existe également dans le reste de l'Europe et en Amérique du Nord, depuis son invention.

¹⁰⁴ Nous aborderons les associations photographiques au cours de notre prochaine sous-partie mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'elles sont considérées comme les premières écoles de photographie et permettent d'organiser concours, expositions et salons internationaux.

de le considérer comme un photographe émérite du début du XXe siècle et, pourtant, il est relativement difficile d'accéder à son œuvre et d'obtenir facilement des informations le concernant.

L'explication qui nous vient à l'esprit nous ouvre des pistes de réflexion pour la suite de ce travail. La photographie espagnole rayonne relativement peu, sur son territoire comme et à l'extérieur, et peine à offrir à ses artistes la visibilité et la notoriété qu'ils méritent. Dans les ouvrages spécialisés aussi bien que sur la toile, historiens de l'art et professionnels ne mentionnent pas ou très peu les photographes espagnols. Nous reviendrons sur les raisons qui peuvent expliquer ce phénomène. En ce sens et à la lumière de ces éléments, nous pouvons cerner plus facilement l'atmosphère dans laquelle se développe la photographie en Espagne et commencer à soulever les questionnements qui nous intéresseront lors de l'analyse de l'œuvre de Eugeni Forcano.

Centré sur la production de portraits qu'il souhaite délicats, Káulak s'illustre dans le courant pictorialiste dont nous allons dessiner les contours. Nous pouvons faire mention de la photographie d'Alphonse XIII et de la reine Victoire-Eugénie dont la composition est surprenante pour l'époque¹⁰⁵. La force du cliché réside dans l'atmosphère poétique et presque onirique qui s'en dégage grâce à la posture des souverains, à leur regard et à la délicatesse des profils qui paraissent nets mais floutés, presque tracés au fusain¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Superposition des profils, lignes horizontales et point de fuite.

¹⁰⁶ Káulak, «Retrato de Alfonso XIII y Victoria Eugenia», 1911, *TodoColección*, [en ligne : <https://fr.todocoleccion.net/militaria-fotografia/gran-retrato-kaulak-alfonso-xiii-victoria-eugenia-firmado-dedicado-por-reyes-1911~x50793627>]. Consulté le 10 janvier 2020.



Photo 2 : Káulak, «Retrato de Alfonso XIII y Victoria Eugenia» (1911)

Le pictorialisme occupe une place charnière dans l'histoire de la photographie¹⁰⁷. Ce courant surgit en Europe aux alentours de 1890 et perdure jusqu'aux années 1910-1920. L'idée pour laquelle militent les pictorialistes est de faire accepter la photographie parmi les Beaux-Arts, démarche contraire à la photographie commerciale dont la diffusion est plus importante depuis la commercialisation des premiers appareils Kodak. Le photographe crée un univers mettant en avant sa sensibilité artistique. Il utilise le flou ou la retouche au tirage pour rendre la main de l'artiste perceptible. Il explore les genres artistiques traditionnels comme le portrait, le paysage et la vue architecturale.

Forcano naît en 1926 et il pourrait sembler inutile d'aborder le pictorialisme tant il s'éloigne des limites chronologiques de notre sujet. En réalité, la photographie espagnole reste longtemps ancrée dans ce courant qui retrouve sa place après la guerre civile. Forcano s'en éloigne et pratique une photographie aux antipodes de la tradition pictorialiste. Il se retrouve davantage dans une vision moderne de la discipline et fera le choix de la photographie réaliste, à la frontière du militantisme.

¹⁰⁷ Les œuvres de l'Américain Edward Steichen s'incrivent dans la pure tradition pictorialiste, il en est l'une des figures de proue. Pour lui, un cliché doit s'apparenter à une peinture dans sa recherche de la beauté, sa force poétique et s'éloigne en cela du procédé commercial de la discipline. Ce mouvement international verra émerger des artistes majeurs comme Robert Demachy, Heinrich Kühn et bien sûr Alfred Stieglitz.

Nous allons à présent évoquer l'essor du reportage graphique. Quelques pages y seront consacrées puisque Forcano s'inspire de cet héritage pour construire son identité de photographe. Nous dresserons une courte contextualisation de l'utilisation de la photographie dans la presse illustrée puis nous aborderons le rôle de la photographie pendant la guerre civile.

L'article de Jean-François Tétu intitulé « L'illustration de la presse au XIXe siècle¹⁰⁸ » est un support dont il est nécessaire de s'inspirer pour construire une réflexion sur ce sujet. Tétu met en avant l'idée suivante : avant le XIXe siècle, la démarche d'illustration était loin d'être animée par une recherche de fidélité à la réalité. Les éditeurs se contentaient de placer à leur bon vouloir quelques gravures ou dessins disponibles pour illustrer leurs propos. L'absence de connexion entre le texte et l'illustration permet de comprendre que, jusqu'au début du XIXe siècle, les lecteurs se concentraient sur le propos et considéraient le support illustré comme secondaire voire dénué de sens¹⁰⁹. Ce n'est que plus tard que l'illustration prend une dimension informative et que se démocratise son insertion dans les pages des journaux.

En effet, en 1848, « le reportage illustré » est inventé par Jean-Baptiste-Alexandre Paulin, précurseur de l'édition illustrée à bon marché. Il comprend la valeur inestimable que possède une illustration, celle de représentation (plus ou moins fidèle) du réel. La création de *The Illustrated London News*, de *L'illustration* et de *Die Illustrierte Zeitung* influence leur voisin ibérique et la version espagnole *La Ilustración* est fondée en 1849. Ces publications vont marquer le début d'un nouveau style journalistique, celui du reportage d'actualité illustrée.

Établissons à présent le lien entre l'actualité illustrée et la photographie. Cette dernière va peu à peu occuper les espaces auparavant consacrés à la gravure dans la presse. Elle convertit l'image en un phénomène socialement massif et ce changement (même s'il est long à se mettre en place) est déterminant pour le

¹⁰⁸ Jean-François Tétu, « L'illustration de la presse au XIXe siècle », *Semen*, n°25, 2008, p. 49-72.

¹⁰⁹ Afin d'en expliquer les raisons, il faut rappeler qu'initialement, l'utilisation des illustrations n'était pas destinée aux publications périodiques mais plutôt aux ouvrages encyclopédiques et avait, de ce fait, un intérêt éducatif.

domaine de la presse¹¹⁰. Elle devient rapidement la technique privilégiée de la représentation du réel. En Espagne, les deux premières revues à faire la part belle à la photographie sont *Blanco y Negro* (1891) et *Mundo Gráfico* (1911). Quant à la presse quotidienne, *ABC* (1903) est le premier journal à intégrer des pages illustrées. Le prix des journaux et des revues est élevé par rapport aux possibilités financières de la majorité des familles et une partie de la population est analphabète. Cependant, ce taux tend à baisser et la presse se développe à la suite d'une surproduction de papier dans les années 1910 et 1920.

Grâce à la photographie, l'information se démocratise et n'est plus contrôlée exclusivement par les élites sociales et économiques. Par extension, c'est aussi la presse qui a permis l'expansion de la photographie et l'a libérée de sa vision exclusivement artistique. Le photographe José Demaría López, plus connu sous le pseudonyme de Campúa, est considéré comme l'un des initiateurs du reportage graphique en Espagne. Bien que ne disposant que de peu d'informations, nous pouvons affirmer que son travail a démocratisé la photographie de presse en Espagne. L'article de José Altabella de janvier 1976 le place parmi les photographes espagnols les plus influents mais, une fois de plus, l'accès aux informations le concernant s'avère compliqué, nous laissant penser que la valorisation de son œuvre n'est pas accomplie¹¹¹.

À partir de 1915, le nombre de photographes croît, tout comme celui des associations photographiques et des publications de revues¹¹². Cependant, alors que l'Europe des années 1920 connaît une période d'entre-deux-guerres propice au renouveau artistique, la photographie espagnole reste ancrée dans une certaine forme d'immobilisme. Publio López Mondéjar résume la situation en ces termes :

¹¹⁰ Il est souvent considéré que le point de départ de la photographie moderne et du reportage graphique se situe aux alentours de 1850, pendant la guerre de Crimée (1853-1855), au moment où Roger Fenton photographie le conflit.

¹¹¹ José Altabella, « Campúa », *ABC*, 25 janvier 1976, [en ligne : <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/01/25/128.html>]. Consulté le 12 janvier 2020.

¹¹² *Lux, El Progreso Fotográfico, Criterium, La Revista Fotográfica, Arte Fotográfico...* La revue catalane *Art de la Llum* se fait le lien entre les nouvelles tendances européennes et les photographes espagnols.

[...] la fotografía española sólo confiaba en lo arcaico, en las obsoletas, ampulosas y ridículas composiciones alegóricas propias del pictorialismo victoriano, ya definitivamente sepultadas por los movimientos secesionistas de la fotografía americana y europea¹¹³.

À partir des années 1930, Barcelone devient peu à peu le centre de la photographie espagnole d'avant-garde et c'est dans cette ville que la discipline connaît le plus de diversification et le plus grand essor. Certains artistes et professionnels ont contribué à ce que la photographie moderne, artistique et documentaire y trouve une place et apporte une autre esthétique que celle du pictorialisme.

Alfonso Sánchez García (Alfonso) est un photographe essentiel du panorama espagnol : il excelle dans le portrait comme dans le reportage d'actualité et il est l'un des premiers à considérer la photographie comme un témoin social privilégié de son époque. À la recherche d'une émotion inédite, d'une situation singulière, il se passionne pour la photographie de rue et peut être perçu, en ce sens, comme un précurseur du genre. À Barcelone et ailleurs, certains photographes s'illustrent dans le même registre : Joaquim Pla Janini, Agustí Centelles, Brangulí, Luis Escobar ou encore Jaime Pacheco¹¹⁴. Ils sortent des ateliers pour photographier l'Espagne et ses citoyens, exaltant tantôt l'humour des situations de vie, la condition sociale ou les préoccupations quotidiennes des différentes classes sociales ou corps de métier. Nous pouvons donc affirmer qu'ils ouvrent la voie à la photographie réaliste des années 1960. Bien qu'il ne l'évoque pas ouvertement, c'est en partie leur héritage qui s'exprime sur les clichés de Forcano : une photographie mettant en lumière la rue et ses inconnus, qui cherche avant tout

¹¹³ « [...] la photographie espagnole ne faisait confiance qu'à ce qui était archaïque, qu'aux compositions allégoriques obsolètes, ampoulées et ridicules propres au pictorialisme victorien, déjà définitivement enterrées par les mouvements sécessionnistes de la photographie américaine et européenne ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 106.

¹¹⁴ Ils sont autodidactes et accèdent aux bases techniques seuls ou au sein des associations photographiques qui fleurissent dans les plus grandes villes espagnoles. Dans une prochaine sous-partie, nous en évoquerons le rôle et les limites.

à véhiculer un message. Capturer le quotidien et en faire éclater les secrets sera la finalité de la démarche des photographes de la génération des années 1960. Pendant plusieurs années, les noms ci-dessus mentionnés sont régulièrement cités dans les journaux illustrés, chacun choisissant son domaine de prédilection dans le reportage graphique comme le sport, la corrida ou la politique. Le documentaire d'Ana Pérez de la Fuente et de Marta Arribas intitulé *Héroes sin armas, fotógrafos en la Guerra Civil*¹¹⁵ met en lumière le travail de Campúa, Marín ou Centelles. Ces derniers commencent à photographier l'actualité politique et sociale dans les années 1930 : la proclamation de la République, les grèves des Asturies en 1934 et les élections de 1936. Malgré un rayonnement plutôt faible dans leur pays et à l'international, les photographes de cette période ont laissé à l'Espagne un témoignage graphique exceptionnel. La photographie capture l'histoire et, en ce sens, participe à son écriture. Les professionnels profitent de l'esprit de liberté et de modernité insufflé pour développer la photographie documentaire qui pose les bases de la photographie sociale.

Les années passent et la photographie est toujours peu valorisée : elle n'est visible que dans la presse spécialisée et illustrée et elle n'est récompensée qu'à l'occasion de concours organisés pendant les salons. Publio López Mondéjar évoque cette période ainsi : «Mientras tanto, la fotografía española [...] continuaba anclada en la estética folclorista y pintoresquista propia del regeneracionismo burgués de principios de siglo¹¹⁶».

La guerre civile marque le point de départ d'une nouvelle utilisation de la photographie. La Première Guerre mondiale est, sans hésitation, une guerre illustrée et photographiée mais la guerre d'Espagne marque un nouveau palier dans la médiatisation d'un conflit¹¹⁷. Par exemple, la photographie de Robert Capa,

¹¹⁵ Ana Pérez de la Fuente, Marta Arribas, *Héroes sin armas, fotógrafos en la Guerra Civil*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2010.

¹¹⁶ « Pendant ce temps, la photographie espagnole [...] était toujours ancrée dans l'esthétique folkloriste et pittoresque propre au régénérationnisme bourgeois du début du siècle ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *op.cit.*, p. 154.

¹¹⁷ La guerre en Espagne a ouvert le champ à la mondialisation de l'information et le pays est devenu le terrain d'expérimentation et de consolidation du photojournalisme. L'impact

représentant un républicain tombant touché par une balle fait partie des clichés les plus identifiables et marquants de l'histoire de la photographie¹¹⁸. Cette décennie voit se développer l'intense production photographique de Robert Capa, Gerda Taro, Henri Cartier-Bresson, David Seymour (Chim) ou Willy Ronis. Pour la première fois, les photographes sont les vecteurs d'évènements culturels et sociaux mais aussi politiques et ils deviennent des personnalités engagées. On parle alors de « la photographie d'auteur » : elle devient un instrument de lutte sociale et politique. En effet, les professionnels ayant documenté et illustré le conflit sont, dans la majorité, animés d'une ardeur militante et d'une vive ambition. Pour la première fois, la photographie revêt un rôle de lutte idéologique. La manière de photographier évolue avec l'arrivée de la guerre. Peu importe que la photo soit floue ou non, il faut être dans l'action et au plus près de son sujet¹¹⁹. Ces nouvelles conceptions de la discipline et ces nouvelles techniques sont des sources d'inspiration directes pour les photographes espagnols des années 1960, dans le nouveau contexte de répression dictatoriale. Susan Sontag considère que « les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie¹²⁰ ». C'est cette vision qu'adoptent les photographes évoqués ci-dessus.

Bien que leurs noms n'évoquent que peu (ou pas) de souvenirs, les photographes espagnols se lancent également dans le combat par l'image¹²¹. Ils travaillent autour d'une esthétique moderne et soignent leur composition en jouant avec les

international du conflit est en partie dû à sa présence dans la presse européenne et mondiale et à l'évolution technique du matériel photographique.

¹¹⁸ Elle est publiée pour la première fois dans *Vu* en 1936 (puis dans *Life* en 1937) et deviendra le symbole de la guerre d'Espagne. Cette photographie fait polémique depuis quelques années. En effet, elle est visée par des accusations concernant les circonstances dans lesquelles la photo a été prise. Elle serait en réalité une mise en scène.

¹¹⁹ Pendant la Guerre Civile, les habitants deviennent le sujet premier des photographies. Les soldats et civils souffrent, survivent et combattent devant les appareils photos.

¹²⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd. 2008, p. 18.

¹²¹ Le *Portal de Archivos Españoles* (PARES) ouvert en 2007 permet, entre autres, de consulter les photographies de la guerre civile.

ombres, les points de vue, les flous ou les symboles. Rapidement, ils doivent choisir leur camp et nourrir les besoins et intérêts de chacun. Nombreux sont ceux qui s'adaptent et travaillent pour les services de propagande. Pendant presque trente ans, le couple presse photographie deviendra l'instrument de prédilection de la propagande franquiste. Alors qu'au début du conflit, les insurgés délaissent la photographie, ils prennent conscience de sa force pour la manipulation directe de l'opinion¹²². Leur but est de construire une vision manichéenne du conflit grâce à la photographie et aux photomontages. Après la guerre, les images serviront à créer et à construire l'identité nationale, du point de vue des franquistes¹²³. La finalité est la suivante : effacer à tout jamais la trace de l'Espagne républicaine, créer de nouvelles images pour ne surtout pas rendre possible la commémoration du passé. Sans mémoire graphique et grâce à l'exil des artistes républicains, le camp adverse n'a pas la possibilité de s'opposer à cette réécriture historique.

Alors que la guerre de 1936 démocratise le photoreportage moderne dans le monde entier, l'Espagne s'enfonce dans l'isolement, le retard technique et artistique et dans une iconographie figée.

Nous terminerons cette sous-partie par une citation de Publio López Mondéjar décrivant le panorama photographique post-guerre civile :

La larga noche de piedra del franquismo condenó a la fotografía española al reduccionismo profesional de unos estudios definitivamente agonizantes, y al oficialismo tardopictorialista, ya superado en los años republicanos. Tras una lucha tenaz entre lo viejo y lo nuevo, el futuro era, una vez más, el pasado¹²⁴.

¹²² Les images sont rapidement composées en amont. L'objectif n'est pas d'être spontané mais de construire une réalité. L'esthétique est soignée et les lignes de fuites servent à glorifier le camp nationaliste en donnant une impression de grandeur et de solidité, sur le front et aussi dans les villes. La lecture de l'image doit être rapide, simple et accessible à tous. Son interprétation doit être évidente et marquer rapidement les esprits par son symbolisme. Côté républicain, la propagande met en lumière les symboles de la lutte. Le poing levé et les drapeaux (souvent pris en contre-plongée pour renforcer la grandeur) sont fréquemment visibles. L'important est de convaincre et de donner l'impression d'une situation sous contrôle. Les images sont présentées comme des preuves tangibles qui justifient les actions menées contre le camp ennemi.

¹²³ De ce fait, la *Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos* s'emploie à récupérer, classer et conserver l'imagerie républicaine. Tous les négatifs et clichés utilisés en faveur de la propagande républicaine doivent être donnés au ministère. Photographes, éditeurs, imprimeurs et syndicats sont obligés de se plier à la consigne sous peine d'être sanctionnés.

¹²⁴ « La longue nuit de pierre du franquisme a condamné la photographie espagnole au réductionnisme professionnel de quelques studios agonisants et à l'officialisme du pictorialisme

2.1.2. Tendances esthétiques dans l'Espagne d'après-guerre et rôle de la photographie : légitimité et engagement des photographes

Après la guerre, c'est la *Retirada* : une partie des photographes s'étant illustrée aux côtés des républicains s'exile, arrête son activité ou propose ses services à la presse, en fonction de son degré d'investissement pendant le conflit.

Avec Franco, l'art est relayé au second plan et il impose sa vision de la culture. Les avant-gardismes et l'ouverture sur les courants artistiques européens sont laissés de côté et la photographie sert désormais, de près ou de loin, à nourrir l'image de Franco ou à faire valoir le patrimoine espagnol. L'essor qu'a connu le photojournalisme retombe et les balbutiements de la photographie documentaire et sociale disparaissent. Aucune représentation de la réalité sociale dans l'art n'est tolérée : il n'est pas question d'exhiber le quotidien mais de le maquiller.

Le pictorialisme laisse place au pictorialisme tardif et à la deuxième génération de photographes de ce courant¹²⁵. Disparu dans le reste de l'Europe dans les années 1920, le régime se fait fervent défenseur de ce courant puisqu'il est en accord avec ses idéaux *costumbristas*¹²⁶. Il fait écho au caractère ultraconservateur du franquisme, tant dans la composition que dans les thématiques qui soulignent la grandeur et l'unité de la patrie, son passé historique et ses traditions catholiques. José Ortiz Echagüe est le photographe le plus connu de ce courant sur le territoire et à l'étranger. Loin d'être un adepte de la spontanéité, il développe des thématiques traditionnelles et folkloriques en préparant ses compositions en amont. Considérer qu'Ortiz-Echagüe travaille en

tardif, abandonné pendant la Seconde République. Après une lutte tenace entre l'ancien et le récent, le futur était, une fois de plus, le passé ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *op.cit.*, p. 173.

¹²⁵ Cette génération, dont seul le nom de José Ortiz Echagüe perdure, est représentée par José Tinoco, Francisco Andrada, José María Armengol, Julio Peinado, Manuel Cuadrada... L'historiographie se montre cruelle envers les pictorialistes qui n'ont pas su prendre le virage des années 1910. Ils seront considérés comme rétrogrades, antimodernes et académistes.

¹²⁶ Le *costumbrismo* est un courant artistique qui cherche à restituer les coutumes d'un lieu ou d'un groupe social.

étroite collaboration avec régime serait inexact. Il est ingénieur et la photographie n'est qu'une passion à laquelle il s'adonne pendant son temps libre. Il se sent idéologiquement et stratégiquement proche du franquisme mais il n'est pas un photographe officiel du régime. La démarche de Forcano est diamétralement opposée à celle des pictorialistes, tant sur le message que sur l'esthétique. Pour le livre *Festa Major* (sur lequel nous reviendrons), Forcano est appelé à documenter les us et coutumes des villages catalans. À cette occasion, il aurait pu flirter avec le pictorialisme tardif puisque la thématique s'y prêtait. Pourtant, il fournit des images centrées sur l'humain, ses émotions et ses relations sociales. Les raisons pour lesquelles le pictorialisme perdure sont les suivantes : la nouvelle génération imite le style et la technique d'Ortiz-Echagüe, et les associations photographiques comme les institutions officielles soutiennent ce courant. Pendant les salons de photographie, des concours sont organisés mais ils sont encadrés par les mêmes jurys qui élisent toujours les mêmes artistes et genre d'œuvres. Luis Conde Vélez, dans son article «El momento fotográfico español» (publié dans *Arte Fotográfico* en 1952) se montre très critique vis-à-vis de la photographie espagnole. Il évoque les avant-gardismes européens et écrit :

El artista fotógrafo español se limita a repetir una, dos, tres, cinco mil veces la misma fotografía del mismo caserío y de los mismos árboles que otros produjeron antes que él¹²⁷.

Les pictorialistes souhaitent s'éloigner le plus possible de la réalité, ils considèrent qu'ils doivent l'embellir pour produire des clichés artistiques et poétiques. Le problème soulevé ici n'est pas l'existence du courant pictorialiste mais l'uniformisation de la photographie espagnole. Certains photographes expriment leur volonté de s'illustrer par des esthétiques plus modernes, à l'image de leur état d'esprit mais ce n'est que dans les années 1950 que se forme un collectif pour défendre une nouvelle vision de la photographie.

¹²⁷ « L'artiste photographe espagnol répète inlassablement une, deux, trois, cinq mille fois la même photographie de la même ferme et des mêmes arbres que d'autres ont produit avant lui ». (C'est Nous qui traduisons). Luis Conde Vélez in Francisco Javier Lázaro Sebastián, «Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX», *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 8, 2014, p. 207-220.

La fermeture des frontières et l'isolement de l'Espagne ne vont pas permettre aux photographes espagnols (et aux intellectuels en général) de suivre les mouvements lancés par les pays voisins. La vie culturelle est globalement appauvrie et contrôlée à l'excès et la photographie est valorisée seulement si elle vante de quelque façon l'Espagne et son régime. Par exemple, l'ouvrage de Giménez Caballero *Arte y Estado* de 1935 détruit la vision humaniste et libérale de l'art et expose son utilité et son rôle comme garant de l'unité chrétienne. Dans un premier temps, le dessein du franquisme est de se servir de l'image pour construire sa propagande.

Dans son article «La construcción de la memoria visual. La fotografía al servicio del poder¹²⁸», Antonio Pantoja Chaves explique que celui qui contrôle, détient et diffuse les images est aussi, de fait, celui qui domine. En effet, il est impossible de distinguer des images falsifiées des autres. La construction de l'imaginaire collectif tient dans la répétition de certaines images et dans la destruction d'autres. C'est la définition de la propagande politique contemporaine qui considère que, pour briser la mémoire, il faut effacer les preuves du passé et notamment les photographies. Les dictateurs exploitent la photographie pour nourrir et édifier leur communication visuelle. Elle est une arme efficace grâce à sa diffusion massive.

Nous allons à présent donner un exemple de système dictatorial ayant souvent eu recours à l'image : l'Allemagne nazie. La photographie de 1932 intitulée « Adolf Hitler et des SA à la maison Brune de Munich¹²⁹ » est un exemple efficace de propagande photographique. Hitler n'est pas au centre mais se détache tout de même de la foule de jeunes militants entassés sur les deux tiers du cliché. Bien que nous n'en ayons pas l'impression de prime abord, tout nous amène à lui et nous évoque sa puissance et son aura.

¹²⁸ Antonio Pantoja Chaves, «La construcción de la memoria visual. La fotografía al servicio del poder», *Cuartas Jornadas: Imagen, Cultura y Tecnología*, Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, Rosario Ruiz Franco (dir.), Madrid, Editorial Archiviana, 2006, p. 405-419.

¹²⁹ Image tirée de l'article de Charlotte Denoël, « La propagande hitlérienne », *Histoire par l'image*, 2016, [en ligne : <https://histoire-image.org/fr/etudes/propagande-hitlerienne>]. Consulté le 20 octobre 2021.



Photo 3 : Heinrich Hoffman, « Adolf Hitler et des SA à la maison Brune de Munich » (1932)

© Collection Roger-Viollet

Franco, lui aussi, met en place les mêmes stratégies. L'idée est de montrer le *Caudillo* victorieux, serein, ferme et en patriarche afin d'assurer son héroïsation grâce à la présentation symbolique de ses différentes vertus. Souvent, seuls son visage et son buste sont photographiés. Carmen Grimau, dont les propos sont cités dans l'article de Penelope Ramírez Benito, explique que la posture de Franco est souvent rigide, son regard laconique laissant découvrir la stéréotypie de l'image sans aucune agilité imaginative¹³⁰.

Il s'entoure de certains photographes professionnels comme Jalón Ángel, Campúa (José Demaría López), Hermes Pato, Alfonso (Alfonso Sánchez García) ou Luis Ramón Marín. Ces derniers, et en particulier Ángel et Campúa, sont souvent considérés comme les photographes officiels de Franco, idée qu'il nous est possible de pondérer.

¹³⁰ Penélope Ramírez Benito, «A golpe de retina : formación y concienciación del "nuevo estado" a través de la imagen», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n°34, 2010, p. 243-272.

Nous avons mené une rapide réflexion sur l'engagement politique et idéologique des photographes fidèles à Franco pour comprendre le climat dans lequel évoluait la photographie des années 1940 et 1950. Il pourrait paraître logique que Campúa et Jalón Ángel, ci-dessus mentionnés, soient de fervents défenseurs du régime qu'ils cherchent à mettre en lumière par les photographies qu'ils réalisent. Comme nous l'avons précédemment étudié, pendant la guerre, les images sont des armes utilisées par les deux camps et les photographes sont personnellement engagés. En cela, nous pourrions considérer que Campúa et Ángel sont idéologiquement investis puisqu'ils illustrent tous deux le camp nationaliste. Cependant, il convient d'apporter quelques nuances. Après la guerre, il faut garder à l'esprit que les Espagnols ont besoin de reprendre leur activité pour survivre. Campúa et Ángel, bien qu'ils soient fréquemment victimes de cet amalgame, ne sont plus clairement identifiés comme photographes franquistes après 1939. Ils ne sont pas des apôtres du franquisme mais leurs propositions sont classiques et traditionnelles et c'est précisément ce qui plaît à Franco¹³¹.

Cet exemple nous permet de prendre du recul pour la suite de ce travail afin de ne pas faire d'amalgames : toute production photographique n'est pas synonyme d'engagement ou de dénonciation, en faveur du franquisme ou contre lui. Généralement, les photographes veulent pérenniser leur situation professionnelle, en composant avec les opportunités qui se présentent à eux. C'est le cas de ces photographes ci-dessus mentionnées, de Capa et Taro en leur temps, et de Forcano. Pour comprendre la photographie pendant le franquisme, il est nécessaire d'analyser les clichés et leurs auteurs en ne considérant pas comme unique prisme celui de l'engagement puisqu'il ne nous amène pas toujours aux bonnes conclusions. Si nous émettons des réserves quant à l'implication politique de Campúa et Ángel, il existe toutefois des photographes pour lesquels elle ne fait aucun doute. Josep Compte est par exemple très investi

¹³¹ Effets de flou, inspiration néoclassique dans les arrières plans, objets religieux, illusion d'un environnement bourgeois...

et joue un rôle prépondérant puisqu'il conçoit l'imagerie franquiste et en oriente les photographes. Il devient un fonctionnaire culturel de l'État¹³².

Il faut donc distinguer la mission des photographes « officiels » et celle des autres photographes professionnels. Les premiers vantent les actions franquistes, l'aide sociale de *l'Auxilio Social*, les soins prodigués dans les hôpitaux et les traditions rurales. Devant le peu de possibilités qu'offre la presse graphique d'après-guerre, ceux dont la voie n'est pas tracée par le régime doivent s'adapter aux dogmes dictés par la *Dirección General*, la loi de la presse, la presse illustrée, ses directeurs et l'agence EFE. Il est difficile d'exercer son métier de façon libre et autonome et la grande majorité des clichés met en avant Franco et son régime, n'offrant qu'une vision factice et chimérique de la société espagnole. La manipulation est rendue possible grâce à la presse et à la photographie. En effet, la propagande utilise deux croyances bien intégrées par la population : la fonction première de la presse est d'informer de façon objective et la photographie est une reproduction du réel. Le réalisme factice est une arme redoutable fréquemment utilisée pour construire l'imagerie du pouvoir.

La censure et la délation rendent impossible la photographie documentaire. Il est donc presque impossible de sortir de la norme imposée et de s'exprimer, même dans le domaine de la photographie d'actualité. Certains s'y essaient tout de même en apportant une vision personnelle de la réalité sociale de l'Espagne, bien loin de l'imagerie officielle dessinée par les autorités. En dissimulant leurs intentions derrière l'idée selon laquelle la photographie est une copie du réel, ils apportent un point de vue différent et s'évitent les foudres des services de censure. C'est surtout dans les petites villes que ce type de photographie est possible. Citons par exemple Luis Escobar qui vit en Andalousie et montre une Espagne blessée, apeurée, soignant ses plaies. Manuel Ferrol, lui, réalise un

¹³² De 1936 à 1975, Franco construit son image à la lumière de l'évolution de sa politique intérieure et extérieure et passe tantôt pour un patriarche sévère, tantôt pour un homme politique d'ouverture, tantôt comme un grand-père respectable. À partir des années 1950, la propagande ne cherche plus à encenser Franco et sa victoire militaire mais plutôt à rappeler les fondements et la réussite de cette société : Église, armée, famille et respect de la patrie. Le culte de la personnalité n'est plus aussi perceptible que dans les années 1940.

travail documentaire sur l'émigration¹³³. Dissimulés derrière l'argument de photographies illustrant l'actualité, ils mettent l'accent sur les prisons et les détenus, la face cachée des zones rurales et mettent en exergue la détresse d'une partie de la population, au lendemain de la grande victoire dont l'imagerie officielle fait l'apologie. Ils veulent rétablir une certaine vérité : l'isolement, la souffrance et la marginalisation, autrement dit, une vision aux antipodes de celle promue par le pouvoir.

Il ne s'agit alors pas de revendiquer ou de dénoncer de manière offensive mais d'apporter d'autres éléments, sans risquer la censure ou la non-publication. Les photographes ne sont pas des détracteurs du régime, ils souhaitent révéler leur vision des événements mais ne remettent pas ouvertement en question le franquisme. Ils ne sont pas forcément animés par des idéaux politiques qu'ils souhaitent transposer en photographie. Il en va de même pour Forcano. L'imaginaire collectif a tendance à idéaliser le travail des artistes qui réussissent à s'exprimer dans ce contexte en ayant à l'esprit l'engagement politique des photographes pendant les années 1930 à Paris ou pendant la guerre. Nous reviendrons sur ce point en apportant les nuances nécessaires.

C'est en suivant ce chemin initié par les photographes ci-dessus mentionnés que va pouvoir naître la photographie sociale des années 1960. Bien que l'objectif du régime soit de freiner les initiatives et idées innovantes et critiques, quelques photographes de la deuxième moitié des années 1940 militent pour une vision plus moderne et sociale de la photographie valorisant les inconnus, les petits formats, le photojournalisme et ses maîtres. Pendant les années 1950, certains, comme Pere Sender Terés ou José Veiga Roel, permettent la transition entre le pictorialisme tardif et le réalisme. C'est cependant Francesc Catalá Roca qui fait office de photographe phare de la transition vers la photographie documentaire. Il sert de pilier et de modèle pour la génération suivante qui reconnaît ses compétences techniques et créatives ainsi que son audace artistique.

¹³³ Nous pouvons également citer Jaume Calafell, Virgilio Vieitez ou Joaquim Gomis.

Les années 1950 sont déterminantes et la nouvelle génération considère qu'il faut sortir l'Espagne de la stagnation artistique dans laquelle elle se trouve. Les revendications apparaissent peu à peu sur le territoire, notamment dans la peinture et la littérature. La citation de Juan Antonio Bardem sur le 7^e art espagnol en 1956 est applicable à l'ensemble du panorama artistique. Il explique que le cinéma est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infime et industriellement rachitique¹³⁴. Le groupe d'avant-garde catalan *Dau al set* (1948) regroupant poètes, peintres et philosophes est considéré comme le premier groupe culturel de résistance de l'après-guerre. Il propose de dynamiser l'art en s'ouvrant aux grands mouvements culturels internationaux comme le surréalisme. Dix ans plus tard, certains artistes, réunis au sein du groupe *Equipo 57* (1957) formé à Paris, considèrent l'œuvre d'art comme une solution politique et comme moyen de dénonciation. Ils dénoncent la corruption des galeries et des concours existants en Espagne¹³⁵. Certains membres du groupe résident en France et font partie du PCE (Agustín Ibarrola, José Duarte¹³⁶). Nous pouvons également citer l'exposition *Tres pintores y un tema* de 1956, présentée à la galerie Alfil, qui pointe du doigt les espaces marginalisés et défavorisés de Madrid. Elle est considérée comme le point de départ des initiatives critiques collectives en peinture. En parallèle, à l'extérieur, le régime souhaite diffuser l'idée d'un pays ouvert à la culture et à l'art. Il organise *la Bienal Hispanoamericana de Arte* en 1951 et laisse penser que les artistes sont libres d'agir et de créer.

Pendant les années 1950, dans toutes les disciplines artistiques, des réflexions et des revendications sont menées. Artistes et professionnels cherchent à produire des œuvres plus significatives et à être les porte-paroles d'une société étouffée. Ils réfléchissent à la portée et à l'intelligibilité de leurs propositions sans pour autant être trop offensifs pour s'éviter les foudres du régime.

¹³⁴ Juan Antonio Bardem in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunewerg Editores, 1999, p. 203.

¹³⁵ Certains photographes émettront les mêmes critiques.

¹³⁶ Ce groupe profite de sa situation géographique pour porter des messages politiques, ce qui en fait un collectif différent des autres.

La photographie connaît elle aussi sa période d'engagement et de revendication. Nous allons l'analyser dans la prochaine sous-partie, ce qui nous permettra également de situer Eugeni Forcano dans ce contexte particulier. Le photographe Carlos Pérez Siquier explique, dans un reportage consacré à l'Afal, qu'à ce moment précis, l'Espagne n'était pas encore prête à lire l'image. La photographie mettra davantage de temps à se faire une place parmi les arts reconnus.

2.2. Le renouveau en photographie : naissance d'une nouvelle génération de photographes

2.2.1. 1920-1960 : Les Associations Photographiques : actions menées, rôle et limites. Étude précise de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC) pendant les années 1950 et 1960.

Afin de comprendre comment était rendue possible la pratique de la photographie, il est nécessaire d'aborder les Associations Photographiques. Nous allons, au cours de cette sous-partie, nous focaliser sur la *Agrupación Fotográfica de Cataluña* (AFC) puisqu'elle concentre son activité à Barcelone et que Eugeni Forcano y a collaboré à partir de 1949. Il conviendra de faire état de celles qui ont été créées avant la guerre. Pendant les années 1960, leur nombre s'est multiplié et nous analyserons cette démocratisation et son aspect réformateur, à la suite de ce développement. Cette partie a pour but de broser un portrait plus détaillé de l'AFC afin d'en comprendre le fonctionnement et surtout d'en analyser les enjeux. Nous nous focaliserons sur les années 1950 et 1960, décennies fondamentales durant lesquelles l'AFC symbolisait les prémices de l'effervescence d'une nouvelle génération d'artistes. Enfin, il sera indispensable de situer la place de Eugeni Forcano au sein de cette association.

Les trois associations sur lesquelles nous allons nous concentrer ont été créées avant la guerre, imitant celles de Paris et de Londres. Au XIXe siècle, Français et

Anglais sont conscients de la fragilité de la discipline et conçoivent les associations comme des centres de promotion de la photographie amateur¹³⁷.

En Espagne, la première association à apparaître est la *Real Sociedad Fotográfica* (RSF), en 1899, à partir de la section photographique du Cercle des Beaux-Arts¹³⁸. Pendant deux décennies, il s'agit de la seule association de ce type en Espagne. Ses actions reposent sur l'organisation de Salons Internationaux et la publication de la revue *La Fotografía* dès 1901 pour divulguer les procédés et diverses techniques liés à la discipline.

Inspirés par les actions menées à l'étranger et militant en faveur d'une valorisation de la photographie et de ses adeptes, les Espagnols entreprennent l'ouverture de nouvelles associations. C'est à Saragosse et Barcelone en 1923 puis à Valence en 1928 que sont ouverts les nouveaux groupes les plus influents. Bien que leur rôle n'ait pas été déterminant, leur action n'est tout de même pas à négliger.

La finalité première de la *Sociedad Fotográfica de Zaragoza* (SFZ) est de susciter l'intérêt pour l'art photographique en Aragon et de permettre aux amateurs et professionnels de se retrouver dans un comité unique. Dès 1923, Saragosse organise une réunion nationale des sociétés photographiques espagnoles et, en 1925, le premier Salon International de Photographie. À Barcelone, la *Agrupación Fotográfica de Cataluña* (AFC) a pour objectif de réunir les différents amateurs afin de constituer un seul groupe ayant plus de visibilité et de cohésion. Le milieu associatif reste alors l'une des seules voies permettant l'exposition ou la distribution de la photographie.

Dès ses débuts, elle compte une quarantaine de membres parmi lesquels Joaquim Pla Janini, Claudi Carbonell, Salvador Lluç, Pere Català i Pic et Agustí Centelles, figurant parmi les plus importants de la décennie. Agustí Centelles, que nous avons déjà cité, est amené à, quelques années plus tard, être considéré comme le « père du photojournalisme ». Pere Català i Pic, lui, se fait connaître avec ses

¹³⁷ En France, ils créent la Société Française de Photographie en 1854 et l'Union Photographique Française dès la fin due siècle. En Angleterre, dès 1853, la *Royal Society of Photography* voit le jour. Son fondateur, Roger Fenton, souhaite valoriser l'art et la science de la photographie.

raisonnements sur le langage de la photographie et son travail en publicité. En 1940, Otho Lloyd intègre à son tour l'AFC. Et c'est précisément en cela que l'AFC de Barcelone se démarque. Les meilleurs de la génération, perçus comme avant-gardistes et pionniers dans différentes sous-disciplines, y adhèrent. Grâce à la qualité et à la renommée de ses membres, l'association rayonne dans toute la péninsule et même à l'étranger. Sur le site internet de l'AFC, dans la section consacrée à l'histoire de l'association, il est indiqué que *Photograms of the year* fait allusion à l'association catalane par l'intermédiaire d'Ortiz-Echagüe. *Photograms of the year* est une publication anglaise de parution annuelle spécialisée dans l'étude des meilleures contributions à la photographie, publiée de 1921 à 1937. Ortiz-Echagüe, précédemment cité, aurait quant à lui déclaré :

Hoy los centros de mayor actividad fotográfica en España son Zaragoza y Barcelona, donde existe un grupo de fotógrafos de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, que figura en la cabeza de los aficionados españoles¹³⁹.

En termes d'initiatives, l'AFC ne diffère pas de Madrid, ni de Saragosse : organisation de conférences, d'expositions, de réunions et participations à des concours et des salons. En 1925, l'AFC publie son premier « bulletin » mettant en avant les actions menées. Au VI^e Salon International de Madrid, un quart des photographies espagnoles exposées provient des adhérents de l'AFC.

Si ces trois associations sont les plus influentes, il ne faut pas oublier de mentionner celle de Valence, le *PhotoClub de Valencia*. Pour ces quatre associations, le but n'est pas de rassembler des photographes évoluant dans le même courant artistique ou d'imposer des règles esthétiques mais de permettre l'ouverture d'un dialogue. Chaque photographe a la possibilité de montrer ses clichés et de se confronter à l'avis de ses pairs.

Pendant la guerre, elles vont temporairement disparaître ou continuer d'exister mais sans possibilité de mener à bien les activités mises en place auparavant.

¹³⁹ « Aujourd'hui, les centres concentrant l'activité photographique la plus importante en Espagne sont Saragosse et Barcelone, où il existe un groupe de photographes de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, qui se place en tête des photographes amateurs ». (C'est Nous qui traduisons). José Ortiz Echagüe in AFC, «¿Qué es la AFC?», AFC, s.d., [en ligne : <http://www.afc.cat/es/que-es-lafc/>]. Consulté le 22 mai 2019.

À partir des années 1940, les associations doivent composer avec le nouveau régime. Elles sont instrumentalisées par les responsables culturels du *Departamento de Plástica de la Dirección General de Prensa y Propaganda* qui se charge de la censure et de l'organisation des Salons. Ce n'est qu'à la fin de la décennie que les associations retrouvent leur notoriété d'avant-guerre. Mónica Carabias Álvaro explique sur le site internet de la RSF que c'est entre 1950 et 1970 que l'association joue un rôle déterminant pour la photographie espagnole, ce qui n'était pas vraiment le cas auparavant¹⁴⁰. Le constat est le même pour l'AFC et nous allons en détailler les raisons.

En premier lieu, il est important de rappeler que la discipline étant très peu considérée depuis son invention et plus encore depuis 1939, il n'existait pas d'école ni de centre spécialisé. Les photographes sont donc presque tous autodidactes, à l'exception de ceux dont un membre de la famille se serait illustré en photographie (Pere Català-Pic et son fils Català-Roca, par exemple). Les associations sont donc les seuls endroits où amateurs et professionnels peuvent se retrouver et échanger sur la technique et sur l'esthétique. À partir des 1950, certains sont plus conscients et actifs. Cette décennie permet de poser les bases et les fondements de ce qui caractérise la génération des années 1960. En rupture avec une photographie éloignée de leur réalité, ils se rendent compte de leurs préoccupations communes au sein des associations. Contrairement aux décennies précédentes, l'association devient le lieu où se pensent et se développent les idées nouvelles. C'est l'unique endroit où se concentre l'ébullition photographique des grandes villes. Dans une prochaine sous-partie, nous étudierons le cas de l'Afal qui illustre à la perfection le rôle déterminant que peuvent avoir les associations.

À Barcelone, l'organisation du premier salon de Photographie Moderne en 1953 ouvre la voie de la transition de la photographie pictorialiste vers la photographie moderne et à une revalorisation de cette discipline dont l'éventail des possibilités

¹⁴⁰ Mónica Carabias Álvaro, «Historia de la RSF», RSF, s.d., [en ligne : <https://www.rsf.es/la-rsf/historia/>]. Consulté le 12 mai 2019.

s'élargit. L'exposition de 1957 que réalisent ensemble Xavier Miserachs, Ramón Masats et Ricard Terré est déterminante : la photographie est pour la première fois exposée dans une galerie¹⁴¹. C'est la première fois que des photographes exposent ensemble. Ils partagent l'envie de moderniser la photographie et de montrer aux spectateurs des clichés ayant du sens, faisant écho de leur réalité. Grâce à cette exposition itinérante, qui passe par l'AFC, l'Afal et par la RSF, les trois photographes peuvent interpeller un public plus large.

Les associations de Barcelone, de Madrid et d'Almería sont les principaux noyaux de cette révolution artistique. Le critique barcelonais Josep María Casademont considère cette exposition comme le début de la nouvelle avant-garde. À partir de cette date, la relation entre associations et photographes n'est plus unilatérale puisque la contribution de ces artistes permet elle aussi l'évolution des associations. Grâce à son collectif dynamique et anticonformiste, l'AFC évolue. Sur le site internet de l'association, il est spécifié que cette époque est l'une des plus satisfaisantes et actives de l'histoire de l'entité.

Le constat est le même pour les autres associations de la péninsule. Les années 1960 sont considérées comme leur âge d'or : nombre croissant d'adhérents, intérêt grandissant pour la discipline et naissance d'une génération pionnière, enthousiaste, tournée vers l'avenir et vers le monde. La réalité politique, sociale et économique que vit le pays est source d'inspiration pour ces photographes. Ce renversement des codes et ce bouillonnement artistique, découlant d'une période de conflit ou de guerre ne sont pas sans nous rappeler le Paris des années folles. Après la Première Guerre mondiale, la capitale française était le lieu de prédilection des artistes, celui qui permettait l'expression des avant-gardes, la création d'un nouveau langage, le mélange des styles. Après la Seconde Guerre mondiale, nous assistons de nouveau à une révolution artistique grâce à Robert Doisneau, Édouard Boubat ou Willy Ronis, qui séduisent grâce à la photographie humaniste. Ces deux exemples nous permettent d'affirmer que,

¹⁴¹ Xavier Miserachs figure parmi les photographes les plus influents de ce groupe, nous l'évoquerons tout au long de ce travail. En 1954, âgé de 17 ans, il remporte le premier Trophée Luis Navarro, décerné pendant la deuxième édition du Salon national de Photographie Moderne de l'AFC.

dans un contexte de destruction/reconstruction que représente une guerre ou un conflit, les artistes se mobilisent pour trouver à s'exprimer en ayant recours à un nouveau langage pour renverser les codes établis ou inventer de nouvelles formes d'expression. Cependant, il y a une différence de taille ; en France, les artistes des années 1920 et 1950 disposaient d'une entière liberté pour communiquer alors que l'Espagne des années 1960 doit composer avec la dictature en place. Pendant les années 1950, Xavier Miserachs, Ramón Masats, Ricard Terré, Francesc Catalá Roca et Pere Catalá Roca, Oriol Maspons, Francisco Ontañón ou encore Joan Colom rejoignent l'AFC. Ils comptent parmi les représentants les plus appréciés et reconnus de cette nouvelle génération.

Eugeni Forcano est, même au sein de cette association, difficile à situer. Dans la plupart des ouvrages spécialisés, il n'est pas mentionné parmi les plus influents de sa génération mais il figure tout de même dans la liste, généralement en dernier. Publio López Mondéjar le cite dans les passages qu'il consacre à l'AFC mais il est peu mis en avant. Sur le site de l'AFC, son nom n'apparaît pas parmi les adhérents ayant reçu le Prix National de Photographie (alors qu'il l'est sur la page Wikipédia qui lui est consacrée, par exemple). Nous pourrions considérer que sa contribution a été peu importante et qu'il soit, de ce fait, peu représenté. Cependant, lors de notre visite dans les locaux de l'AFC en février 2019, nous avons relevé une incohérence. Le bulletin de juillet-septembre 2016 consacre treize pages à Eugeni Forcano, considéré comme l'un des protagonistes les plus importants de l'AFC et de la photographie espagnole (au même titre que Agustí Centelles dans le bulletin de janvier mars 2016)¹⁴². Son rôle est donc en question. Quelle a été sa place ? A-t-il fait partie des photographes les plus remarquables de sa génération ? Pourquoi son nom fait si peu souvent écho¹⁴³ ? Toutes ces questions sont les mêmes, qu'il s'agisse d'analyser sa place dans le panorama global espagnol ou à plus petite échelle, au sein même de l'association qui l'a vu naître.

¹⁴² Josep Guindo, «Protagonistes: Eugeni Forcano», *Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, juillet-septembre 2016, Barcelone, p. 14-24.

¹⁴³ Lors de notre visite à l'AFC en février 2019, les personnes présentes (secrétaire, membres de l'association et du comité d'édition) ne connaissaient pas le nom d'Eugeni Forcano.

Forcano intègre l'AFC en 1949, relativement tôt si on le compare avec Masats (en 1954), Miserachs (en 1952) ou Ontañón (en 1956) : il pourrait être considéré, de ce fait, comme l'un des pionniers. Cependant, à la fin des années 1940, Forcano est avant tout un vendeur qui dédie le plus clair de son temps à son activité professionnelle. Il est, quand le temps le lui permet, un photographe amateur inexpérimenté qui réalise quelques clichés dans une démarche personnelle. C'est par passion et par curiosité qu'il intègre l'AFC mais il est loin d'imaginer les événements futurs. Nous considérons 1949 comme la première date importante de sa carrière, en tant que symbole. En effet, à partir de cette date, il entre officiellement dans le cercle des passionnés mais le processus n'est pas abouti. Il serait faux d'affirmer qu'à la fin des années 1940, Eugeni Forcano a fait partie des membres les plus actifs de l'association. Ainsi, il n'en fréquente pas régulièrement les locaux. Lors de notre rencontre en 2016, il nous disait s'y rendre parfois, à l'occasion de certains concours. Cette déclaration nous permet de comprendre que l'investissement de Forcano n'est que partiel et que nous ne pouvons le compter parmi les membres les plus assidus. Il ne fait pas partie des membres réguliers par choix. Eugeni Forcano est un homme solitaire et libre et nous aurons l'occasion d'en expliquer les raisons. Rosario Martínez Rochina le définit ainsi : «Forcano va por libre y no se adapta a directrices y estéticas ajenas, es, además, impetuoso e inquieto¹⁴⁴ ». Pour l'étudier, il est nécessaire de comprendre l'homme qu'il est. En effet, s'il est évident que la personnalité et l'expérience influencent et inspirent souvent les artistes, c'est une certitude le concernant. Son œuvre et sa vie sont intimement liées et se nourrissent mutuellement. Il n'obéit à aucune règle et agit individuellement, sans se soucier des normes que pourrait lui imposer un groupe. En sachant cela, nous pouvons déduire que, bien que partageant les aspirations des membres de l'AFC, il ne s'y

¹⁴⁴ « Forcano fait cavalier seul et ne s'adapte pas aux directives et esthétiques d'autrui ; il est, de plus, impétueux et curieux/vif ». (C'est Nous qui traduisons). Les propos de Rosario Martínez Rochina nous paraissent indispensables pour comprendre Eugeni Forcano. En plus d'être sa biographe et amie, elle est photographe et adhérente de l'AFC. Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Lunweg Editores, Espagne, 2005, p. 20.

investit pas activement. Cette idée sera confirmée quand nous aborderons l'Afal et la position de Forcano.

Nous avons abordé les contraintes professionnelles, la personnalité de Forcano et sa volonté d'être en dehors des groupes mais il faut également aborder la place qu'il se donne en tant que photographe, amateur et professionnel. L'isolement dans lequel il s'est construit est, certes, souhaité, assumé et lié à son caractère mais découle également de son propre retrait, de la difficulté qu'il a à trouver sa place. Forcano n'a eu aucun lien avec la photographie mis à part celui qu'il a tissé lui-même, lorsqu'il a eu l'âge de se découvrir et de choisir ses passions. C'est un autodidacte qui a appris seul et à force d'expérience. Beaucoup d'autres sont devenus photographes sans avoir reçu d'enseignement théorique et, à l'instar de Forcano, n'ont pas pu se former, faute d'école ou de centre de photographie. Si certains l'ont assumé (voire revendiqué) pendant leur carrière, il semblerait que Forcano n'ait pas été à l'aise avec son autodidaxie et qu'il ait vécu en marge de sa génération.

Pour lui, l'AFC sera surtout un lieu de rencontre. Dans un premier temps, il fait la connaissance de personnalités influentes de la photographie catalane comme le Dr Pla Janini, Francisco de Casademont ou Francisco de P. Ponti. Il met un pied dans ce milieu, puis quitte l'AFC en 1954 avant d'y revenir en 1959.

Lorsque nous lui avons demandé quelles relations il avait entretenues avec l'AFC, il s'est contenté de détourner la question en répondant qu'il était toujours membre, l'un des plus anciens. Il est donc difficile d'évaluer l'importance qu'a eue son adhésion au sein de l'association mais nous pouvons affirmer qu'elle lui a permis de faire la connaissance des personnes qui l'ont révélé. En effet, si nous devons citer un moment clé de la carrière de Forcano, ce serait sans aucun doute son intégration à la revue *Destino*. Si elle n'avait pas fait appel à lui, il ne serait jamais devenu photographe, qu'il soit membre de l'AFC ou non. Cet événement est étroitement lié à l'association puisque c'est dans les locaux de celle-ci qu'il est repéré par le directeur de *Destino*. Peut-on, à la lumière de cet élément, considérer l'AFC comme le tremplin de Forcano ? Sans aucun doute. Il rentre en tant qu'amateur et y devient un professionnel. Cependant, ce n'est pas grâce à

l'association qu'il devient photographe et c'est en cela que réside la grande différence. L'AFC a été le lien qu'il manquait à Forcano entre les photographes, les spectateurs et lui. En ce sens, elle a eu un rôle prépondérant, non pas dans la formation du photographe mais en tant que structure d'accueil.

Après analyse, nous considérons que l'association n'est pas le lieu le plus représentatif des avant-gardistes de la génération des années 1960. Cependant, elle a contribué à une prise de conscience commune en étant un espace d'échanges et de rencontres, de démocratisation de la photographie et un tremplin vers une vision renouvelée de cet art. Ce sont d'ailleurs elles qui ont permis à la photographie espagnole d'obtenir un statut artistique. Enfin, il nous faut aborder la question des membres actifs. Comptant parmi ses adhérents des théoriciens de la photographie et des photographes influents des générations précédentes, les associations acquièrent une valeur supplémentaire, le lieu où peuvent être repérés de jeunes photographes talentueux¹⁴⁵. José M. Marca, un personnage influent au sein de l'AFC, illustre bien ce point. Il est connu et respecté par ses pairs pour avoir été le premier à intégrer la photographie dans la presse quotidienne lorsqu'il collaborait pour le journal *El Noticiero Universal*. C'est lui qui pousse Joan Fontcuberta à exposer, puis Xavier Miserachs et ensuite Eugeni Forcano. C'est donc lui qui révèle ces trois grands noms de la photographie espagnole et lance leur carrière¹⁴⁶. De cette manière, nous pouvons considérer que c'est aussi grâce à l'AFC qu'ils sont projetés vers la photographie professionnelle.

L'association représente l'effervescence et la nouveauté. Son intérêt pour les photographes étrangers ne fait qu'accentuer son engagement en faveur d'une photographie moderne, en rupture avec le pictorialisme tardif et l'insignifiance de

¹⁴⁵ Il ne faut pas oublier que les associations ont aussi permis la projection des grands théoriciens de la photographie espagnole.

¹⁴⁶ Il est indéniable que Miserachs et Fontcuberta ont eu une grande carrière. Tous deux ont été encouragés par José M. Marca dont le talent pour repérer le potentiel d'un photographe n'est pas à questionner. En valorisant Forcano et en l'incitant à exposer ses clichés, José M. Marca perçoit un potentiel tout aussi remarquable que les deux autres. Cet élément nous permet de considérer Forcano comme un photographe à fort potentiel qui deviendra un membre phare de sa génération.

la discipline. Par exemple, après avoir parcouru l'Europe, l'exposition *Photographie Subjective* d'Otto Steinert est passée par les locaux barcelonais. Bien qu'ayant énormément servi le statut de la discipline et sa reconnaissance en Espagne, le pouvoir des associations a des limites. En effet, le Département Plastique de la Direction Générale de la Presse et de la Propagande garde un œil sur les évènements, les rencontres et les expositions. L'organisation de Salons nationaux est parfois impossible, les œuvres exposées étant retirées ou le programme modifié. Bien qu'ils ne s'orientent pas vers une quelconque forme de résistance, certains de ses membres n'arrivent plus à s'exprimer, se sentant opprimés par le carcan répressif du gouvernement.

Les années 1960 sont une révélation. Le chemin parcouru depuis les années 1920 est déjà considérable mais la génération des années 1960 souhaite bousculer les codes et détourner la censure. Les associations déjà existantes ne répondent plus aux attentes de ces photographes engagés dans une autre forme d'expression. Même les photographes ne prônant pas un renouvellement artistique reconnaissent leur enlèvement. Veiga Roel, photographe de la transition, déclare en 1961 :

Aun no estoy suficientemente preparado para pronunciarme por una u otra tendencia (clásica o moderna), máxime cuando estoy convencido de que lo viejo y caduco precisa una urgente y fulminante revolución, y lo que pretenden darnos por nuevo no acaba aun de convencerme como sincera y espontánea manifestacion de arte¹⁴⁷.

Les associations ont eu un rôle significatif, permettant la transition entre le pictorialisme tardif encore profondément ancré et l'impulsion de ceux qui vont révolutionner la photographie en Espagne. Quelques photographes se détachent de l'AFC et de la RSF et prennent la direction de l'Afal (ou de la Palangana), où la nouvelle conception de la discipline va voir le jour.

¹⁴⁷ « Je ne suis pas encore suffisamment prêt pour me prononcer en faveur de l'une des tendances (classique ou moderne), surtout lorsque je suis convaincu que ce qui est ancien requiert une révolution urgente et foudroyante, et ce qu'ils prétendent nous donner comme nouveauté ne me convainc pas encore comme une manifestation sincère et spontanée de l'art ». (C'est Nous qui traduisons). Veiga Roel in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 182.

2.2.2. La révolution de l'Afal et de la position de Eugeni Forcano

Afin de clore cette contextualisation artistique, il est indispensable d'évoquer le rôle et le positionnement de l'Afal. De manière chronologique, nous reviendrons sur la naissance de ce groupe en évoquant ses acteurs majeurs puis nous identifierons les enjeux et l'évolution/la révolution qu'a permis ce collectif de photographes amateurs et professionnels. Les spécialistes considèrent que l'Afal a servi de tremplin, qualifiant même cette période comme étant l'âge d'or de la photographie du XXe siècle. Nous sommes convaincue que la non-intégration de Forcano au sein du groupe a eu d'importantes répercussions, pendant les années 1960 et après. Ces différents points soulevés nous permettront d'apporter des éléments de réponse à notre problématique.

Comme nous venons de le démontrer ci-dessus, les années 1950 font toujours la part belle à l'associationnisme. Publio López Mondéjar, dans son ouvrage *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, explique l'immobilisme dans lequel se trouvait la photographie. Il écrit :

Ante la pervivencia de una situación marcada por la casi absoluta inexistencia de canales de exhibición, comercialización, distribución y edición, a los fotógrafos españoles, solo les quedaba el recurso de las agrupaciones fotográficas, los salones y concursos y las escasas revistas editadas en aquellos años de escaseces y carencias¹⁴⁸.

Il est évident que, par leur simple existence, le rôle des associations n'est pas à négliger. Cependant, elles ne sont pas forcément avant-gardistes dans le contenu et les activités qu'elles proposent. Il serait inapproprié d'imaginer que les associations sont des entités politisées dont les membres peuvent se dresser contre le franquisme. Le but de l'association n'est certainement pas celui de créer une idéologie politique commune, déguisée sous le masque de la photographie. Il nous semble nécessaire de « rétablir la vérité » et de ne pas idéaliser le rôle de

¹⁴⁸ « Face à la survie d'une situation marquée par l'absence quasi totale de canaux d'exposition, de commercialisation, de distribution et d'édition, les photographes espagnols ne disposaient plus que des ressources des groupes, expositions, concours photographiques et des quelques magazines publiés pendant ces années de pénurie ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *op.cit.*, p. 40.

ces entités. Pour illustrer notre propos, nous pouvons mentionner l'exemple avancé par Javier Ortiz-Echagüe dans l'article «La imagen de España en las revistas ilustradas del primer franquismo¹⁴⁹». Il évoque le cas du marquis de Santa María del Villar qui travaille pour le régime et dans le même temps, intègre la RSF.

De la même manière, il serait inexact de mettre en relation les actions menées par les groupes tels que *El Paso* ou *Equipo 57* et les associations photographiques. Même la AFC, que nous considérons comme étant la plus active du pays, n'est pas comparable aux deux collectifs précédemment cités. Il nous semblait nécessaire de le rappeler afin de pouvoir établir des différences entre les associations ci-dessus évoquées et l'Afal.

Rosario Martínez Rochina qualifie l'AFC de « Mecque de la photographie du pays » mais il nous semble nécessaire de nuancer ses propos. Les associations ont été un tremplin pour limiter l'enlisement de la photographie et pour permettre la rencontre et la cohésion de certains de ses pratiquants. C'est effectivement au sein des associations que l'on prend conscience de l'absence de modernité et que l'on rejette la suprématie d'Ortiz-Echagüe, l'académisme et la vision stérile de la photographie officielle¹⁵⁰. En revanche, certains de leurs membres commencent à mettre en doute le lien entre leurs conceptions de la photographie et les actions portées par les associations. Il faut en effet admettre qu'au fil des années, les associations ont cessé de se renouveler et servent surtout de structure d'accueil pour les concours photographiques.

En 1950, sur les mêmes fondements que ses voisines et avec quelques années de décalage, est fondée la *Agrupación Fotográfica Almeriense*. En 1955, Carlos Pérez Siquier est nommé secrétaire et José María Artero président. S'il existe une association qui incarne le bouleversement de l'ordre établi incarné par la

¹⁴⁹ Javier Ortiz-Echagüe, «La imagen de España en las revistas ilustradas del primer franquismo» in Fátima Gil Gascón, Javier Mateos Pérez, *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Éditions Rialp, 2012, p. 26.

¹⁵⁰ Nous l'évoquions précédemment, il s'agit d'une vision théâtralisée, glorifiant le passé et sans aucun réalisme. Ce sont les images d'Ortiz-Echagüe qui symbolisent l'Espagne alors qu'elle dispose de photographes plus modernes comme Catalá Roca.

génération des années 1950 et 1960, c'est évidemment celle-ci. Nous allons en expliquer les raisons et nous reviendrons également sur l'absence de Forcano au sein de ce groupe.

Les deux têtes pensantes conçoivent l'Afal avec un œil nouveau et avant-gardiste¹⁵¹. Ils considèrent l'impasse dans laquelle se trouvent les autres associations de la péninsule et décident d'innover. L'idée est la suivante : rompre avec l'immobilisme, offrir à la photographie espagnole des conceptions plus modernes en s'inspirant des courants existants à l'étranger.

Pour Artero et Pérez Siquier, la nouvelle génération ne peut plus créer convenablement dans les associations existantes. Leur souhait est donc de permettre aux regards les plus novateurs d'Espagne de se rassembler au sein d'un collectif qui leur donne la possibilité de s'exprimer (en tenant compte des limites imposées par le contexte). L'Afal rassemble les photographes les plus actifs, ceux que nous avons vu intégrer l'AFC et la RSF quelques années auparavant et qui s'en éloignent par la suite.

Quand Xavier Miserachs découvre les photographies de l'exposition *The Family of Man* conçue par Edward Steichen en 1955, il constate l'écart pris avec la situation de la photographie en Espagne. Il indique que : «Lo que sospechaba que existía era aquello que tenía ante mis ojos¹⁵²». Il découvre la photographie sociale et documentaire des années 1950, jusqu'alors méconnue de la plupart des photographes espagnols¹⁵³. L'exposition de Steichen réunit en effet les clichés des artistes les plus influents du réalisme documentaire ou poétique : Berenice Abbott, Édouard Boubat, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Dorothea Lange, Lisette Model, Willy Ronis ou Gary Winogrand pour n'en citer que quelques-uns. L'importance de cette exposition pour la génération naissante est capitale.

¹⁵¹ Désormais, nous utiliserons l'acronyme Afal pour mentionner la *Agrupación Fotográfica Almeriense*.

¹⁵² « Ce que je soupçonnais d'exister était ce que j'avais sous les yeux ». (C'est Nous qui traduisons). Xavier Miserachs in Publio López Mondejar, *op.cit.*, p. 77.

¹⁵³ Nous la considérons comme inconnue puisque nous évoquons la photographie sociale et documentaire des années 1950. Des clichés de Jacob Riis et Lewis Hine, considérés comme les fondateurs de la photographie sociale, ont pu circuler auparavant en Espagne mais les amateurs que nous évoquons n'y ont pas forcément eu accès.

Certains parviennent à se procurer des numéros de *Life*, *US Camera* ou *Vogue*, normalement inaccessibles. Ces jeunes photographes découvrent alors Richard Avedon, William Klein et Irving Penn¹⁵⁴. Si le réalisme documentaire pose la question du rôle et des enjeux de la photographie au sein d'une société, la mode et la publicité questionnent l'esthétique de la photographie. Nous pouvons aussi citer leur admiration pour le travail d'Eugène Smith ou pour l'exposition d'Otto Steinert¹⁵⁵.

En lisant les divers témoignages comme celui de Miserachs, nous avons la sensation que les photographes « s'éveillent » après vingt ans de vide et de silence. Ce qu'ils partagent surtout, c'est la prise de conscience du poids de l'image et la volonté de réaliser des photographies innovantes. Cependant, ils ne l'expriment pas tous de la même manière et c'est justement cette diversité de propositions qui fera leur force. Un grand nombre milite en faveur du reportage social et voit en la photographie humaniste la meilleure forme d'expression. D'autres s'orientent vers la photographie abstraite et subjective.

Avant de citer les membres ayant intégré l'Afal, il convient de dresser un rapide portrait de Carlos Pérez Siquier, figure de proue de l'initiative. Il est actuellement considéré comme l'un des pionniers de l'avant-garde photographique en Espagne. En 2003, on lui décerne le Prix national de Photographie et, plus récemment, la médaille d'or du mérite des Beaux-Arts¹⁵⁶. Son reportage en noir et blanc sur le quartier de la Chanca, à Almería, est sans conteste, l'un des plus puissants de sa carrière¹⁵⁷. Il fait partie des artistes qui doivent créer pour exister ; il n'a jamais arrêté de produire et se consacre à la photographie expérimentale à la fin des

¹⁵⁴ Le livre *New York* (1960) est également une œuvre que les photographes de l'Afal mettent en lumière. Elle fait écho à leur propre situation puisque dans cet ouvrage, Klein nuance l'idée du rêve américain et va contre les idées reçues.

¹⁵⁵ La salle Aixelá, située au sous-sol du magasin du même nom, fait également partie des lieux de promotion de la photographie moderne. Son directeur, le critique Josep Maria Casademont, y organise des expositions à partir de 1959 et crée ainsi un lieu d'échanges et de dialogues entre les différentes disciplines artistiques, mettant en lumière les productions avant-gardistes de l'époque.

¹⁵⁶ Aujourd'hui, il est davantage valorisé pour sa contribution au sein de l'Afal que pour le reste de son œuvre photographique, pourtant dense.

¹⁵⁷ Notons que ce lieu a également été rendu célèbre par le texte de Juan Goytisolo qui a documenté de manière sociologique les conditions de vie des 20 000 habitants du quartier. Interdit par la censure franquiste, l'auteur a publié son livre à Paris en 1964.

années 1960. La sensibilité et la délicatesse qui émanent de ses compositions et ses choix esthétiques en font un artiste complet.

Rappelons qu'Almería est une petite ville d'Andalousie, reculée et défavorisée, et que le rayonnement et la notoriété de l'Afal n'en sont que plus surprenants. Les photographes ayant contribué de près ou de loin aux activités de l'association ne vivent pas à Almería. Nous sommes dans la deuxième moitié des années 1950, se déplacer en transport en commun est difficile et la voiture est une alternative très onéreuse. Le téléphone est lui aussi, une solution relativement coûteuse. C'est donc par courrier que les photographes vont collaborer et travailler. Les archives personnelles de Pérez Siquier regorgent de lettres échangées, de photographies envoyées et il est étonnant de constater qu'un collectif dont les membres ne se sont rencontrés qu'à de rares occasions a connu un tel engouement. Cette correspondance permet aussi de mesurer la complicité et l'amitié qui liait certains membres.

Nous évoquons souvent l'association mais c'est en réalité la revue qu'elle publie entre 1956 et 1963 qui va s'avérer déterminante¹⁵⁸. À partir du quatrième numéro, un format novateur est adopté. En quoi peut-on considérer la revue Afal comme avant-gardiste et moderne ?

Abordons d'abord la question des photographes. Il faut savoir qu'ils n'ont pas rejoint l'association selon la pratique habituelle, celle de se réunir par zone géographique (Madrid, Barcelone, Valence, Saragosse...). C'est par l'intermédiaire de la revue que les photographes ont commencé à collaborer. Artero étant proche du cercle culturel madrilène, il réunit autour de lui des photographes prometteurs. À Barcelone, certains membres de l'AFC se dirigent aussi vers l'Afal. La revue travaille avec des photographes emblématiques comme Ramón Masats, Leopoldo Pomés, Joan Colom, Ricard Terré, Gabriel Cualladó, Joaquín Rubio, Oriol Maspons, Alberto Schommer, Xavier Miserachs ou encore Francisco Ontañón. Certains sont

¹⁵⁸ Comme nous l'avons expliqué dans la sous-partie précédente, les associations publient, souvent sous la forme d'un bulletin comme c'est le cas de l'AFC ou de la RSF, les clichés de leurs membres ou les informations relatives à l'entité.

encore amateurs ou déjà professionnels quand d'autres proviennent des arts plastiques (Gonzalo Juanes, Josep Maria Casademont).

Les photographes ayant rejoint les rangs de l'Afal sont, aujourd'hui, les plus reconnus de leur génération. Le simple fait de participer à la revue est empreint d'un fort symbolisme. Carlos Pérez Siquier, lors d'une interview en 2018, explique :

Hicimos un manifiesto afirmando que la fotografía era el arte de nuestro tiempo, tuvimos la feliz idea de conectar con fotógrafos inconformistas de otros sitios y se formó un núcleo con los mejores de la época¹⁵⁹.

Cet extrait nous permet de justifier la démarche initiale de Pérez Siquier : s'entourer des « meilleurs », s'unir pour être plus visibles, signifier le changement. Pérez Siquier et Artero cherchent surtout à s'entourer des photographes les plus actifs et revendicatifs. Cualladó, Ontañón et Gómez (pour ne citer qu'eux) feront partie quelques mois plus tard du groupe de *La Palangana*, fondé à Madrid en 1957. Insatisfaits des critères qui pèsent sur la RSF, certains vont s'en détacher pour créer un nouveau groupe¹⁶⁰. Ils agissent également en faveur d'une nouvelle orientation de la photographie et sont présents là où ils peuvent mener des actions significatives. Eux aussi sont stimulés par les revues étrangères : *Photography Annual*, *Life*, *Vogue*, *Domus* et les ouvrages de Walter Evans ou Irving Penn...

Si sur le papier, influences et objectifs sont les mêmes, *La Palangana* n'a jamais eu le même poids que l'Afal mais il est intéressant de connaître son existence et de savoir que les deux groupes ont travaillé conjointement. En effet, Laura Terré

¹⁵⁹ « Nous avons fait un manifeste affirmant que la photographie était l'art de notre temps, nous avons eu l'heureuse idée de nous connecter avec des photographes non-conformistes d'autres endroits et un noyau s'est formé avec les meilleurs de l'époque ». (C'est Nous qui traduisons). Tereixa Constenla, «La lección de Carlos Pérez Siquier: "Me quedan por hacer las mejores fotos"», *El País*, 16 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385_895478.html]. Consulté le 9 juillet 2019.

¹⁶⁰ Ce groupe sera ensuite intégré par Gerardo Vielba, Juan Dolcet ou Masats et il sera à l'origine de ce que l'on nommera ensuite l'École de Madrid, considérée comme humaniste et influencée par le néo-réalisme italien de Toni Del Tin ou Luigi Comencini.

explique que, pendant les réunions de *La Palangana*, il est tout à fait normal d'évoquer la revue Afal et de décider en groupe, des clichés à envoyer.

Il existe bien d'autres publications d'associations, comme *Arte Fotográfico*, fondée en 1952. La revue est le porte-parole de la RSF et évoque ses activités. Bien qu'elle soit une publication importante, ses ambitions ne sont pas les mêmes et son rayonnement sera incomparable à celui d'Afal¹⁶¹. Voyons, à titre d'exemple, la Une du numéro 58 d'octobre 1956 de la revue *Arte Fotográfico*¹⁶².



Photo 4 : *Arte Fotográfico*, n°58, octobre 1956.

En observant cette Une, nous pouvons aisément déduire que les critères de sélection des photographies sont encore proches du pictorialisme et que l'académisme empêche l'innovation. Cette Une est ancrée dans une vision archaïque de la discipline. Il s'agit ici d'un portrait à mi-chemin entre la photographie et la peinture, bien loin du réalisme documentaire. Le photographe

¹⁶¹ À partir de 1960, Ontañón et Cualladó participent à la revue *Arte Fotográfico*, ce qui lui donne davantage de visibilité.

¹⁶² *Arte Fotográfico*, n°58, *TodoColección*, [en ligne : <https://en.todocoleccion.net/photo-camera/revista-arte-fotografico-af-numero-n-58-ano-v-octubre-1956-sobre-el-lote>]. Consulté le 20 octobre 2021.

instaure une distance avec le sujet photographié : recul dans la prise de vue, fond flouté, perspective. Malgré nos recherches, nous ne pouvons précisément décliner l'identité de cette femme puisque les archives de *Arte Fotográfico* ne sont pas consultables. Nous pouvons cependant attester que la tenue vestimentaire n'est pas non plus représentative des nouvelles tendances. Dans tous les cas, nous affirmons que cette Une ne présente pas de contenu novateur et moderne, à l'image de la revue¹⁶³.

L'Afal, quant à elle, n'est pas seulement une revue photographique. En effet, il n'est pas rare de lire des extraits de textes censurés par le régime, principalement ceux d'auteurs la génération de 1898 et de 1927 comme Miguel de Unamuno, les frères Antonio et Manuel Machado, Ramón María del Valle-Inclán ou Federico García Lorca. Des sections de la publication sont réservées au cinéma ou à la poésie ou à des « essais » sur la photographie. De ce fait, la revue est aussi précurseur dans l'élaboration du discours autour de la photographie¹⁶⁴. L'originalité est aussi de mise en ce qui concerne le montage et la mise en page. Certains numéros s'apparentent presque à des monographies lorsque l'accent est mis sur l'œuvre d'un photographe¹⁶⁵. Pour la première fois, les photographes ont un espace d'expression garanti. Nous voudrions souligner l'audace d'une publication qui, des décennies plus tard, est toujours considérée comme novatrice. Laura Terré, fille d'un des photographes du groupe, expose l'idée suivante :

La independencia de sus planteamientos y la frescura de su tono atrajeron enseguida a fotógrafos inquietos de todas partes de España y así fue como la revista Afal se convirtió en el motor de la renovación de la fotografía española tras la posguerra¹⁶⁶.

¹⁶³ *Arte Fotográfico* a, par ailleurs, manifesté son mécontentement lors de la publication des clichés *Spanish Village* de Smith, ci-dessus mentionné. Elle s'est sentie offusquée et a considéré que le reportage fomentait la propagande anti-espagnole. À l'inverse, la réception de ce même témoignage par les membres de l'Afal a été très favorable. Cette différence de point de vue est assez significative et nous permet de percevoir la vision dichotomique qui les caractérise.

¹⁶⁴ Certains photographes avaient auparavant écrit des essais ou des textes sur le sujet comme nous l'avions vu en introduction mais cette initiative collective de l'Afal apporte davantage de poids à ces apports sur la théorie de la photographie.

¹⁶⁵ Le numéro 7 met en lumière Gonzalo Juanes, le numéro 11 est centré sur Carlos Pérez Siquier et le numéro 13 sur l'œuvre d'Alberto Schommer.

¹⁶⁶ « L'indépendance de ses approches et la fraîcheur de son ton ont immédiatement attiré des photographes curieux de toute l'Espagne et c'est ainsi que le magazine Afal est devenu le moteur

Il nous faut revenir sur l'état d'esprit du groupe pour comprendre son fonctionnement. Dans le documentaire *Afal, una mirada libre* d'Alberto Gómez Uriol, Carlos Pérez Siquier met en avant la force du groupe tout en valorisant l'individualité de chaque photographe¹⁶⁷. Le regard de l'Afal est subjectif, personnel et osé. Dans son article «Afal, el grupo que revolucionó la fotografía española de la posguerra», Natividad Pulido retranscrit les propos de Manuel Borja-Villel, directeur du musée *Reina Sofía* de Madrid, qui évoque l'avant et l'après Afal¹⁶⁸. Il met en avant le caractère essentiel, révolutionnaire et innovant du groupe. Les membres souhaitent laisser la trace d'un témoignage réaliste de la vie des inconnus qu'ils photographient. Dans le numéro 24 de la revue (juin 1960), Giuseppe Turrone défend la position de Miserachs lorsqu'il affirme :

Los densos, los tristes retratos de Xavier Miserachs nos turban con mayor intensidad. Son menos «hermosos» pero nos «dicen» más. Y es porque están cargados de una realidad afrontada con valor, tomada cara a cara, atacada¹⁶⁹.

Il oppose cette vision à l'œuvre de Paolo Monti, photographe italien qui réalise des portraits parfaits mais qui ne se préoccupe pas de l'humain. Les membres de l'Afal considèrent, eux, que la technique doit passer après le message. Ainsi, l'enjeu est de raconter, communiquer, explorer et documenter en provoquant une émotion, qu'elle soit violente ou non (du petit frisson au grand coup de poing). Colom évoque la photographie comme étant au service de la vérité, qu'importe la dureté et la douleur que cela suppose.

Le groupe n'a rien inventé, il s'est inspiré de ce qu'il a capté de l'étranger et a transposé ; il a servi de trait d'union entre des artistes isolés désirant

du renouveau de la photographie espagnole après la guerre ». (C'est Nous qui traduisons). Laura Terré, *El grupo fotográfico AFAL (1956-63)*, Texte de présentation de l'exposition du Museo Nacional de Reina Sofia, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, novembre 2016, p. 5.

¹⁶⁷ Alberto Gómez Uriol, *Afal, una mirada libre (1956-1963)*, 29letras, Espagne, 2009.

¹⁶⁸ Natividad Pulido, «Afal, el grupo que revolucionó la fotografía española de la posguerra», *ABC Cultura*, 13 juin 2018, [en ligne : https://www.abc.es/cultura/arte/abci-afal-grupo-revoluciono-fotografia-espanola-posguerra-201806130143_noticia.html]. Consulté le 16 juillet 2020.

¹⁶⁹ « Les portraits denses et tristes de Xavier Miserachs nous troublent davantage. Ils sont moins "beaux" mais nous en "disent" plus. Et c'est parce qu'ils sont chargés d'une réalité affrontée avec courage, en face, attaquée ». (C'est Nous qui traduisons). *Afal Fotocine*, n°24, mai/juin 1960, p. 12.

s'extérioriser, les mêmes qui se sentent investis d'une mission. C'est une double démarche : personnelle et aussi collective, revendicatrice. L'humain, jusqu'alors délaissé, est au centre de leur œuvre et c'est l'Espagne authentique qui est mise à l'honneur.

C'est le moment d'éclaircir un point, celui de la dénonciation sociale et politique. Les membres de cette génération ont-ils souhaité dénoncer le régime en place ? Javier Ortiz-Echagüe dans l'article «La imagen de España en las revistas», explique que l'écrivain Juan Goytisolo et le photographe Eugene Smith avaient été plus offensifs que d'autres intellectuels, vis-à-vis de la situation politique et sociale du pays¹⁷⁰. Nous ne pouvons qu'abonder dans son sens mais nous allons apporter quelques nuances à ses propos.

Tout d'abord, nous ne pouvons comparer l'incomparable. Smith vit aux États-Unis et Goytisolo en France. Le reportage de Smith est un témoignage politique, revendiqué comme tel. Goytisolo, quant à lui, publie son œuvre *La Chanca* dans l'Hexagone. Bien que le texte ait circulé de manière clandestine en Espagne, il n'était pas destiné à y être publié. L'auteur a, de ce fait, pu s'exprimer sans s'autocensurer pour dénoncer la réalité sociale et la misère de ce quartier. Le reportage photographique de Pérez Siquier *La Chanca* est moins acerbe mais il est tout aussi expressif. Son travail met en lumière la pauvreté et la vie quotidienne de ce quartier. Ses clichés n'en sont pas moins un accès sur l'humain, permettant de découvrir, grâce à son témoignage graphique, la réalité vécue dans les quartiers défavorisés.

L'auteur de l'article continue son argumentaire en évoquant le travail de Pérez Siquier. Il explique :

Su objetivo no era ilustrar una realidad concreta e histórica ni extraer sus consecuencias políticas. En su publicación, lo que se destacaba de las fotografías eran la «sensación de abstracción [...]. Colores puros, esenciales...». Es decir, que interesaba más por sus valores poéticos o formales que por su contenido directamente social¹⁷¹.

¹⁷⁰ Javier Ortiz-Echagüe, «La imagen de España en las revistas ilustradas del primer franquismo» in Fátima Gil Gascón, Javier Mateos Pérez, *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Éditions Rialp, 2012, p. 73.

¹⁷¹ « Son but n'était pas d'illustrer une réalité concrète et historique ni d'en tirer des conclusions politiques. Dans sa publication, ce qui ressort des photographies est le "sentiment d'abstraction

Nous ne partageons pas ce point de vue. Certes, les photographes de l'Afal ne souhaitent ou ne peuvent pas s'inscrire dans une forte dénonciation politique et sociale¹⁷². Les propos de Pérez Siquier dans l'ouvrage de Publio López Mondéjar sont essentiels pour appréhender l'environnement dans lequel ils évoluent. Il déclare :

Ni los fotógrafos pretendimos ninguna aventura subversiva o de decidida denuncia social, ni la Administración lo hubiese consentido. En aquellas circunstancias históricas, en plena dictadura militar, con una consciencia civil prácticamente inexistente entre nuestros fotógrafos, aquella fotografía comprometida no podía darse. En los regímenes autoritarios, no se permite a los artistas reflejar su entorno y más de 20 años de represión iban a producir sus efectos¹⁷³.

Ils sont engagés dans la défense d'une nouvelle vision de la discipline qui pourrait porter atteinte au régime franquiste mais ils ne sont pas directement engagés contre le franquisme. Passer des messages implicites et participer à la revue est déjà un acte revendicatif en soi. Être photographe rend vulnérable et éveille les soupçons des services de censure et de la police. Certains en ont fait l'expérience, comme Josep María Albero ou Pérez Siquier. Ce dernier a été dénoncé et s'est retrouvé deux jours au commissariat pour avoir photographié un enfant presque nu, sortant d'une maison des syndicats sur laquelle était inscrite la phrase de Franco : «Yo haré que la luz y el sol entren en todos los hogares españoles¹⁷⁴».

[...]. Des couleurs pures, essentielles..." En d'autres termes, il s'intéressait davantage à leurs valeurs poétiques ou formelles qu'à leur contenu social direct ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*
¹⁷² Lors d'un échange avec Mike Steel, Carlos Pérez Siquier a évoqué le positionnement politique de certains membres. Ils n'apportaient pas leur soutien au régime et étaient plutôt de tendance libérale ou socialistes mais ne le revendiquaient pas pour autant. Ce n'était pas la finalité de l'Afal. (Mike Steel, «Carlos Pérez Siquier», *Revista Ojos Rojos*, s.d., [en ligne : <http://www.revistaojosrojos.com/carlos-perez-siquier/>]. Consulté le 2 mai 2019).

¹⁷³ « Ni les photographes, ni l'administration n'auraient consenti à une aventure subversive ou à une dénonciation sociale déterminée. Dans ces circonstances historiques, en pleine dictature militaire, avec une conscience civile pratiquement inexistante chez nos photographes, la photographie engagée ne pouvait pas avoir lieu. Dans les régimes autoritaires, les artistes n'étaient pas autorisés à refléter leur environnement et plus de vingt ans de répression allaient produire leurs effets ». (C'est Nous qui traduisons). Carlos Pérez Siquier in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunewerg Editores, 1999, p. 182.

¹⁷⁴ « Je ferai entrer la lumière et le soleil dans tous les foyers espagnols ». (C'est Nous qui traduisons).

Les membres de l'Afal proposent un regard différent, ils sont anticonformistes et avant-gardistes, que ce soit en termes de composition ou d'esthétique¹⁷⁵. Leurs prises de position sont exposées dans les premières pages de la revue. Après avoir posé les bases dans le numéro précédent, l'éditorial du numéro 5 de la revue de l'Afal (septembre octobre 1956), présente ses idées en guise de manifeste :

Rompemos una lanza en pro de la fotografía de «nuestro tiempo», dolorosamente buscada o milagrosamente hallada, más o menos «artística», mejor o peor sentida, más o menos efectista [...], pero siempre NUESTRA, de hoy, reflejo de nuestra vida actual, sin concesiones ni «escapismo» alguno, con toda su cruda autenticidad de documento humano, vital, cálida y tremendamente sincera¹⁷⁶...

Pour comprendre pourquoi on évoque « la révolution de l'Afal », il convient de se tourner vers le rayonnement qu'a connu la revue à l'étranger. Le documentaire *Afal, una mirada libre* (1956-1963) nous apporte des éléments permettant d'apprécier la visibilité conférée par le groupe à la photographie espagnole¹⁷⁷.

Bruxelles organise son premier Festival International de la Photographie et refuse la participation de l'Espagne, considérant que ses productions ne reflètent pas l'époque actuelle. La revue parvient à passer les frontières et les étrangers commencent à revaloriser la photographie de la péninsule. Les critiques reçues sont positives : Henri Cartier-Bresson félicite leur initiative et Roger Doloy du Club Photographique (aussi appelé « Les 30x40 ») propose à Pérez Siquier une version bilingue franco-espagnole de la revue. Les membres de l'Afal réussissent à rompre l'isolement dans lequel se trouvait la photographie et se rapprochent des groupes comme *La Bussola* (de Milan), *La Gondola* (de Venise), « Les 30x40 » (de Paris) ou « Le Cercle Charleroi » (de Belgique). Pour la première fois depuis

¹⁷⁵ On parlera des membres d'une génération et non d'une école, tous les membres ne se ralliant pas à la même conception de la photographie.

¹⁷⁶ « Nous prenons parti en faveur de la photographie de "notre temps", péniblement recherchée ou miraculeusement trouvée, plus ou moins "artistique", bien ou mal ressentie, qui produit plus ou moins d'effet [...], mais toujours LA NÔTRE, d'aujourd'hui, reflet de notre vie actuelle, sans concessions ni "fuite", avec toute l'authenticité du document humain, vitale, chaleureuse et extrêmement sincère... ». (C'est Nous qui traduisons). Editorial «Insistiendo», *Afal*, n°5, septembre/octobre 1956.

¹⁷⁷ Alberto Gómez Uriol, *Afal, una mirada libre* (1956-1963), 29letras, Espagne, 2009.

plus de vingt ans, ce petit collectif permet à l'Espagne de sortir de l'ombre et de se placer au niveau de ses voisins.

Edward Steichen, alors directeur de la section photographie du MoMa à New-York, repère certains clichés de l'Afal dans *El Anuario de la Fotografía Española* de 1958 et propose à huit photographes dont Ricard Terré, Oriol Maspons et Pérez Siquier de participer à sa nouvelle exposition *Masterworks of Photography From Its Beginnings to the Present*¹⁷⁸.

En 1963, en raison de difficultés économiques et de l'entrée dans le monde professionnel de certains membres les plus actifs, l'édition de la revue cesse¹⁷⁹. Pérez Siquier se montre tout de même satisfait et explique que parfois, les révolutions meurent rapidement mais dans la dignité. C'est le cas de l'Afal.

L'intérêt suscité par l'Afal fait éclore d'autres initiatives artistiques. Par exemple, la maison d'édition barcelonaise Lumen lance en 1961 la collection *Palabra e Imagen*, qui réunit les écrivains et photographes marquants de la décennie. La finalité de ce projet est de créer un dialogue entre le texte et l'image, sans que l'une des deux disciplines prenne le dessus sur l'autre. Les thématiques choisies pour ces *fotolibros* relèvent en général du politiquement incorrect¹⁸⁰. Cette collection est révélatrice de la démocratisation de la photographie. Le commissaire de l'exposition *Fotos & Libros. España 1905-1977*, Horacio Fernández, considère que cette collaboration entre écrivains et photographes est un pas de géant pour ces derniers¹⁸¹.

À l'exception de Catalá-Roca, tous sont membres de l'Afal. Cet élément nous amène à penser que le fait de collaborer avec la revue et faire partie du groupe a pu garantir visibilité et notoriété aux photographes. Ce dernier point nous

¹⁷⁸ *El Anuario de la Fotografía Española* est le projet le plus ambitieux du groupe. Les membres du groupe invitent d'autres photographes à s'exprimer comme Catalá-Roca, Ramón Bargués ou Leopoldo Pomés.

¹⁷⁹ La majorité des photographes cités n'a plus autant de temps à consacrer à l'Afal.

¹⁸⁰ Nous pouvons citer l'ouvrage *Izas, Rabizas y colipoterras* (1964) de Juan Colom et Camilo José Cela qui évoque la prostitution ou *Neutral corner* (1962) de Ramón Masats et Ignacio Aldecoa qui traite de la boxe. Les photographes Catalá-Roca, Julio Ubiña, Oriol Maspons et Francisco Ontañón ont également fait partie du projet des *Tusquets*.

¹⁸¹ Ángeles García, «El Reina Sofía da con la fusión perfecta entre imagen y palabra», *El País*, 26 mai 2014, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2014/05/26/actualidad/1401122722_843195.html]. Consulté le 2 mai 2020.

permet d'aborder la question du positionnement de Eugeni Forcano. En réalisant nos recherches, il nous a semblé étonnant de constater que Forcano n'avait pas participé, de près ou de loin, à l'Afal. Pourquoi est-ce surprenant qu'il n'ait pas intégré le groupe ?

Il a pourtant les mêmes influences que les membres de l'Afal et il se reconnaît également dans la photographie humaniste, s'inspirant des mêmes références. Il souhaite, lui aussi, l'éclosion de la photographie moderne, en accord avec son temps et plus signifiante. Ils partagent, en outre, l'attrait pour les thématiques comme celles de l'exode rural, de l'influence de la religion dans la vie quotidienne, du développement économique, du tourisme ou des disparités sociales... De plus, il a côtoyé les membres du collectif de l'Afal à l'AFC de Barcelone et nous disait les considérer comme ses amis. En effet, lors de notre entrevue de 2015, il évoquait le projet *11 fotógrafos en París*. En 1962, le Commissaire Général du tourisme français charge des photographes espagnols de réaliser un reportage sur la ville de Paris. L'objectif est de mettre en lumière le mode de vie des Parisiens et de promouvoir le tourisme espagnol vers la France. Les photographes, originaires de Madrid et de Barcelone, sont choisis par Andreu Basté. Casademont, qui a ensuite exposé ce reportage à Aixelá, évoque la complémentarité et la sensibilité de cette équipe envoyée en France : Cubaró et Maspons viennent de la publicité, Forcano, Masats, Miserachs et Ontañón du reportage et Colom, Cualladó ou Gómez sont encore des amateurs. Forcano nous a confié qu'il avait été chargé de sélectionner les photographes de Barcelone pour ce projet et qu'il entretenait de bons rapports avec eux¹⁸².

En 1959, Terré, Miserachs et Masats exposent ensemble leurs clichés. La même année, Ubiña et Maspons partagent les murs de la salle Aixelá, puis c'est au tour de Cualladó et Gómez en 1960. Ces photographes comprennent qu'en s'unissant, ils réussiront à toucher un public plus large et à marquer les esprits¹⁸³. Forcano,

¹⁸² Rien ne nous permet de confirmer cette information.

¹⁸³ Colom intègre le groupe *El Mussol*, avec lequel il expose à la salle Aixelá puis à l'Afal et, en 1961, il présente seul ses photographies. Ses contacts avec Maspons lui permettent de collaborer avec Esther Tusquets. Il n'était qu'un amateur et devient l'un des photographes les plus connus

lui, aime travailler seul et ne participe à aucune exposition collective, à l'exception de celle organisée par le Commissariat au Tourisme. Sa participation atteste du fait qu'il fait tout de même partie des photographes avant-gardistes et talentueux de sa génération et qu'il est sollicité pour des projets d'ampleur.

Cependant, à l'inverse des photographes de l'Afal, il ne milite pas à proprement parler en faveur de la rénovation photographique puisqu'il ne s'exprime pas ouvertement sur le sujet. Il préfère rester à l'extérieur des groupes bien qu'il partage les mêmes conceptions sur la photographie et ne pas aller aussi loin que d'autres dans les revendications. Maspons, par exemple, est exclu de l'AFC en 1958 pour avoir rédigé l'article «Salonismo» dans lequel il attaque les associations et leur système. Forcano, lui, ne fréquente plus les locaux de l'AFC pendant des années. Nous pourrions facilement penser qu'il ne s'y épanouit plus mais il ne l'explique pas¹⁸⁴. Il reste silencieux et en marge, comme à son habitude. L'Afal conçoit un manifeste et met en avant ses théories sur la photographie espagnole des années 1960. Si nous gardons à l'esprit que Forcano ne s'exprime jamais sur ces questions, la distance qu'il prend vis-à-vis de l'Afal n'est pas surprenante.

Au cours de nos recherches, nous sommes parvenue à entrer en contact avec Carlos Pérez Siquier. Il s'est peu exprimé, estimant qu'il ne détenait pas assez d'informations sur Forcano pour nous apporter une aide considérable. Toutefois, il nous a orientée vers Laura Terré, spécialiste de l'Afal, que nous avons eu la chance d'interviewer en février 2021. Ayant écrit un catalogue exhaustif sur le sujet, elle dispose d'une vision d'ensemble et nous a apporté une aide précieuse en confirmant nos réflexions sur le sujet. Le nom de Forcano est inexistant, dans les pages de la revue ainsi que dans les courriers que s'échangeaient les photographes.

Nous sommes convaincue que ces quelques années ont été déterminantes et ont influencé la suite de sa carrière professionnelle et sa reconnaissance actuelle. Sa

de sa génération. Nous considérons que son intégration au sein de plusieurs groupes ainsi que ses relations l'ont propulsé et lui ont conféré une large visibilité. Forcano, dont le talent n'est pas à questionner, subit le phénomène inverse.

non-participation peut amener à penser que sa contribution à la photographie espagnole ait été secondaire. Elle nous permet aussi d'apporter quelques éléments de réponses à notre problématique. En effet, comme nous l'expliquions, ce n'est pas seulement un collectif idéologique qui s'est constitué mais également un réseau de contacts en Espagne et à l'étranger, auquel Forcano n'a pas forcément eu accès.

Nombreux sont les spécialistes qui considèrent l'Afal comme étant le moment clé de la photographie espagnole du XXe siècle. Les photographes ayant apporté leur contribution à la revue sont ainsi considérés comme avant-gardistes et ceux n'ayant pas collaboré sont relégués au second plan. Ce raccourci est déjà observable dans les années 1960 et le reste par la suite. À partir des années 1990, l'Espagne cherche à revaloriser sa culture, les œuvres et photographes qu'elle a délaissés. Elle se tourne vers l'Afal et récompense certains de ses membres par le Prix National de Photographie. Nous reviendrons sur ce point à l'occasion d'une analyse plus poussée.

Aujourd'hui encore, l'Afal bénéficie du respect des critiques et photographes contemporains. En 2017 et 2018, le Musée de la Reina Sofía de Madrid a organisé deux expositions rétrospectives : *El grupo fotográfico Afal* et *Una aproximación a Afal. Donación Autric-Tamayo*. Articles et catalogues font encore la part belle à ce moment historique de la photographie espagnole, à une époque où l'art et la culture étaient étouffés.

Cependant, estimer la notoriété et la visibilité d'un photographe de cette génération ne peut se résumer à constater sa participation à l'Afal. Citons l'exemple de Gonzalo Juanes, considéré comme le grand oublié du collectif. Ainsi, expliquer l'oubli dans lequel est tombé Forcano avec le groupe comme unique point de référence serait une erreur. Nous apporterons d'autres éléments de réponses au fur et à mesure de l'analyse que nous prendrons soin de détailler.

2.2.3. L'amateur Eugeni Forcano et ses premiers pas en photographie

Pour terminer ce chapitre, nous allons survoler les premières années de la vie de Eugeni Forcano pour comprendre d'où vient son intérêt pour la discipline. Il pourrait sembler peu essentiel de consacrer quelques pages à l'étude de ses débuts mais ce qui paraît être secondaire ne l'est finalement pas. En effet, ils nous donneront même quelques pistes d'analyse puisqu'ils ont conditionné l'image qu'il s'est construite.

Eugeni Forcano est le dernier d'une grande fratrie, il voit le jour en 1926 à Canet de Mar, commune côtière de la province de Barcelone. Sa famille, d'origine italienne et d'un milieu modeste, décide de s'y installer pour y élever ses treize enfants. Les activités du jeune Forcano tournent autour de sa famille, de l'apprentissage des bonnes manières, de la religion et de la culture (théâtre, musique, poésie). Son environnement familial ne le prédestine pas à la photographie. Pourtant, enfant, il se souvient de la fascination qui l'habitait lorsqu'il passait dans la rue Prat de la Riba, devant la galerie du photographe portraitiste Manuel Paratge.

En 2015, à l'occasion d'un voyage de recherche à Barcelone, nous avons eu la chance de rencontrer Eugeni Forcano. Lors de notre première interview à Canet de Mar, il nous confiait que c'était le premier souvenir qu'il rattachait à la photographie. Paratge avait, quelques années plus tôt, réalisé la photographie du mariage de ses parents et ils avaient posé, sa mère et lui, devant son objectif pour se faire tirer le portrait. Il se souvenait être resté bouche bée devant le résultat et subjugué par le mystère de la *camera obscura* mais n'avait alors pressenti ni passion, ni vocation.

Cet intérêt est finalement arrivé quelques années plus tard, en 1942 lorsque, à seize ans, il emprunte l'appareil photographique de la famille et capture ses amis. Le procédé photographique n'est alors guère plus qu'un jeu pour lui et il s'amuse de pouvoir « enfermer » son entourage dans la boîte noire. De plus en plus curieux et avide de découvrir les possibilités qu'offre l'objet qu'il tient entre ses mains, il décide de saisir et de retenir tout l'environnement qui l'entoure. Il n'a pas de connaissance théorique sur le sujet, ne comprend pas l'appareil mais, animé par la fougue de la jeunesse, il est empli d'allégresse.

Les premières photographies amateur de Forcano mettent en lumière ses proches ainsi que des événements religieux comme les processions, les *Caramelles* (les Pâques en Catalogne) et l'atmosphère de son village. L'adolescent qu'il est aiguise son œil et découvre la discipline autour des thématiques que l'adulte et photographe professionnel retrouvera et perfectionnera quinze ans plus tard. Il est évident que le style n'est pas conscient, le message à véhiculer n'est pas réfléchi ni lucide mais nous y reconnaissons un œil humaniste et une envie de témoignage, au sujet d'une personne ou d'un événement. Cependant, nous pouvons supposer que ces premières photos étaient plutôt descriptives et neutres, son style s'étant développé bien après, lorsque ses connaissances techniques lui ont permis de s'attarder sur l'intention et le message.

Forcano étant né dans une famille particulièrement attachée au catholicisme et à sa pratique, la thématique de la religion est aussi présente dans ses photographies qu'elle l'est dans leur vie quotidienne. De plus, nous sommes alors au début des années 1940, les dogmes franquistes se sont infiltrés dans toutes les sphères de la société et la religion en étant un des piliers, les fêtes et processions religieuses sont récurrentes. Lors de notre rencontre en 2016, nous avons eu l'occasion d'aborder sa relation à l'Église qui n'a cessé d'évoluer au fur et à mesure que s'enracinait le franquisme en Espagne. Nous l'évoquerons lors de l'analyse des photographies de Forcano.

L'adolescent curieux évolue et devient un jeune adulte passionné. Eugeni Forcano reçoit en cadeau son premier appareil photo et il improvise une chambre noire dans la cabane de son jardin. Le procédé de développement se déroule en deux temps : d'abord, développer la pellicule et la sécher avec de l'alcool puis procéder aussitôt aux tirages. Pressé d'obtenir le positif, il ne soigne ni le temps de fixation de l'image, ni le séchage. Une fois ce processus terminé, il s'empresse de se rendre au Centre Catholique de Canet pour orner les murs de ses clichés. Dès ses premières photographies, nous pouvons retenir que la démarche du Forcano adolescent ne se limite pas à créer pour lui mais à dévoiler aux autres et à partager. En tant qu'amateur, nous pouvons considérer qu'il expose pour la première fois. Lors de notre interview, il nous confiait que c'était pour lui une

expérience impressionnante et un miracle technique. Rosario Martínez Rochina, biographe et amie de Forcano, écrit que ce qu'il dévoile au public pour la première fois est tellement catastrophique que c'est suite à cela qu'il deviendra perfectionniste, exigeant et extrêmement minutieux¹⁸⁵. À ce moment précis, il est surtout fasciné par le développement, le passage mystérieux et miraculeux de l'abstrait au concret, de la représentation mentale à la réalité.

La curiosité de Forcano pour la photographie naît donc dès son plus jeune âge, en tant qu'observateur, puis s'affirme pendant son adolescence, lorsqu'il commence à créer. À aucun moment nous ne pouvons avancer l'idée d'une « vocation » ; il n'est en aucun cas question pour l'adolescent d'en faire son métier. Eugeni Forcano déménage à Barcelone, il travaille comme transporteur de marchandises puis dans le commerce pour subvenir à ses besoins et à ceux de ses douze frères. Il réalise, pendant son temps libre, des photographies de fêtes, de sa ville et de ses proches mais ne souhaite en aucun cas devenir photographe professionnel. À l'occasion de notre première entrevue, il disait même ne pas aimer ce métier puisqu'il s'exerçait alors principalement en atelier et que l'activité quotidienne se résumait à réaliser des portraits, comme nous l'avons expliqué au cours de notre contextualisation artistique. Forcano aime s'inspirer du dynamisme d'une rue, de l'authenticité d'une scène familiale ou d'une fête locale mais, déjà, il ne se retrouve pas dans la conception dominante de la photographie des années 1940.

Il existe parfois des évènements ou des rencontres qui changent le cours d'une vie. En 1949, alors âgé de 23 ans, Forcano pousse la porte de l'AFC.

Eugeni Forcano ressent la photographie avec son cœur, il crée en mettant en lumière ses émotions brutes, reléguant le reste au second plan. Rosario Martínez Rochina le considère comme un photographe inclassable. Nous la rejoignons sur ce point puisqu'il est difficile voire impossible de l'assimiler à un courant, à une idéologie ou à une génération. Ce positionnement ambigu de Forcano est en partie choisi et il est essentiel de garder ceci à l'esprit pour brosser le portrait de

¹⁸⁵ Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis» in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 17.

l'homme et du professionnel qu'il est. Il nous permet d'apporter des éléments d'analyse tout en, dans le même temps, nous éloignant de lui, nous interdisant de le cerner facilement. Il entretient, dès le début de sa vie, des positionnements dichotomiques, se laissant la possibilité de changer de cap quand il le souhaite. C'est un esprit libre qui se laisse aller au gré de ses envies, sans calcul préalable. En photographie, il s'offre la possibilité de n'appartenir à aucune école, s'isolant des collectifs, comme nous l'avons vu précédemment. Cette exclusion volontaire peut laisser penser qu'il ne se sent pas à sa place, ni à la hauteur de ses pairs ou bien qu'il est trop solitaire pour travailler en groupe. Ces éléments de réponse, bien qu'ils soient en partie fondés, ne nous orientent pas dans la bonne direction¹⁸⁶. Son attitude nous indique sa volonté de faire cavalier seul, de militer pour sa propre liberté, sans se laisser influencer de quelconque manière. Autodidacte, guidé par son instinct, il se donne la possibilité de créer en conservant pour moteur principal ses émotions. Appartenir à l'Afal ou à *La Palangana* ne signifie certes pas se plier à des esthétiques ou à des mouvements communs mais Forcano décide tout de même de s'en éloigner, pour ne pas se laisser enfermer ?

À l'instar de la plupart des photographes des années 1960, il n'a pas suivi de formation et a appris seul la photographie, cultivant son indépendance. Par ailleurs, là où les membres de sa génération ont découvert ensemble grâce aux groupes et à l'apport des individus au sein de ces derniers, lui a cherché, par lui-même, à se constituer une culture photographique.

Il convient tout de même de préciser que l'Afal et l'AFC lui ont permis, l'un en organisant une exposition itinérante et l'autre en l'exposant, la découverte de Otto Steinert et de sa *Fotografía subjetiva*. Cet artiste l'a profondément marqué et a orienté sa conception de la photographie. Cette parenthèse nous permet de préciser qu'il s'est d'abord illustré et épanoui dans la photographie documentaire et sociale, en noir et blanc, pour vivre de sa passion et lui permettre de gagner sa vie. Ce n'est qu'à la fin de sa carrière qu'il reviendra à ses premières amours

¹⁸⁶ Nous avons évoqué son retrait causé par le sentiment de non-légitimité qui le caractérisait également.

et s'orientera vers la photographie subjective et expérimentale. Nous verrons cela au cours de nos deux prochains chapitres.

Curieux, passionné, original, le personnage est à l'image de l'œuvre. La photographie devient le moteur de sa vie.

II. Eugeni Forcano : de l'amateur au professionnel. *Atrapar la vida al vuelo (1960-1972)*

1. Forcano et Destino

Le chapitre précédent nous a permis de développer le contexte historique et artistique afin de situer Forcano dans une époque déterminée, par rapport à ses pairs. Nous nous sommes arrêtée sur l'année 1960, date à laquelle Forcano passe de l'ombre à la lumière. S'il n'était qu'un amateur fréquentant ponctuellement l'AFC jusqu'au début de la décennie, sa situation va subitement évoluer et il devient un professionnel de la photographie (et de la presse).

Destino a eu un rôle prépondérant dans sa carrière. C'est pourquoi nous allons, dans un premier temps, revenir sur cette revue, très brièvement évoquée en introduction. Forcano y publie ses photos à partir de 1960 et cette collaboration durera douze ans. Cette revue est, de ce fait, essentielle à notre étude.

Pour cette sous-partie, l'anthologie *La crónica de Destino*, éditée par Alexandre Porcel, nous a offert une vision d'ensemble sur la publication¹⁸⁷. Les articles de Blanca Ripoll Sintes, qui a consacré une importante partie de ses recherches à la revue, ont également consolidé nos connaissances sur le sujet. Cette dernière, avec laquelle nous avons échangé, a accepté de répondre à nos questions.

1.1. Informations relatives à la revue *Destino*

1.1.1. Chronologie de la revue : création, personnalités influentes, ligne éditoriale

Cet hebdomadaire est fondé par Xavier de Salas et José María Fontana Tarrats à Burgos en 1937, dans le but de conserver le lien entre les Catalans exilés résidant

¹⁸⁷ Alexandre Porcel, *La crónica de Destino*, Barcelone, Editions Destino, 2003 (2 volumes).

en zone nationaliste. Le nom choisi fait écho à la phrase «España, unidad de destino en lo universal» prononcée par José Antonio Primo de Rivera dans les points fondamentaux de la Phalange en 1933¹⁸⁸. Les cent premiers numéros sont diffusés sur tout le territoire nationaliste (et à l'étranger).

Lorsque se termine le conflit, la revue est transférée à Barcelone, dans les ateliers du journal *La Vanguardia* ; Eugenio Nadal et Ignasi Agustí rachètent le titre de presse. À partir de 1939, de nombreux collaborateurs prêtent main-forte à l'équipe : Pedro Laín Entralgo, Juan Teixedor, Dionisio Ridruejo ou encore Azorín. Le magazine, qui s'intitulait initialement *Destino: política de unidad* écourte son nom après 1945. Dès lors, l'hebdomadaire s'éloigne peu à peu de la ligne du régime¹⁸⁹. La revue cherche à se rapprocher de la bourgeoisie catalane, lectrice potentielle de la publication. Le magazine se modernise (sur le fond et la forme) en se rapprochant de ce qu'était le magazine *Mirador*, hebdomadaire d'avant-guerre destiné à la classe moyenne barcelonaise. José-Carlos Mainer, dans son article «Los primeros años de "Revista" (1952-1955): diálogo desde Barcelona», expose l'idée suivante : «De forma evidente, todos añoraban aquella publicación a la francesa, moderna e internacional, con lo justo de frivolidad y con mucho de curiosidad atenta¹⁹⁰».

Pendant les années 1950, Nadal et Agustí laissent la place à Josep Vergés et Nestor Luján : ils apportent un nouveau souffle à la revue, qui intègre à ses colonnes des articles d'opinion. Le ton est modéré et s'éloigne de plus en plus du discours officiel de la propagande franquiste que nous avons décrit précédemment. Les années 1960 représentent l'âge d'or de *Destino*. La publication est de plus en plus réputée et lue. Blanca Ripoll Sintés, dans son article «La revista "Destino" (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en

¹⁸⁸ « L'Espagne, unité de destin dans l'universel ». (C'est Nous qui traduisons).

¹⁸⁹ L'article «Verona y Argel» (1944) dressant un portrait négatif du fascisme italien vaut à son auteur, Santiago Nadal, un emprisonnement immédiat.

¹⁹⁰ « De toute évidence, cette publication à la française, moderne et internationale, avec juste assez de frivolité et beaucoup de curiosité manquait à tout le monde ». (C'est Nous qui traduisons). José-Carlos Mainer, «Los primeros años de "Revista" (1952-1955): diálogo desde Barcelona» in *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Jean-Michel Desvois (dir.), PILAR, Rennes, PUB, 2005.

la España de Franco», explique que la qualité de la publication ira en augmentant, tout comme son nombre de pages : en 1945, la revue compte 24 pages, en 1965, 64 et en 1975, 88¹⁹¹. En 1967, les numéros sont vendus à 47 000 exemplaires. Peu à peu, la revue se démocratise et touche un public plus ample et hétérogène allant de la classe moyenne à la bourgeoisie. Elle peut ainsi affirmer son idéologie culturelle, citoyenne et religieuse et son orientation politique. La revue prend position en faveur de l'Europe et adopte des postures progressistes. La réponse du régime est rapide et ferme : amendes, sanctions et suspensions.

C'est justement pendant les plus belles années de la revue que Forcano va commencer à publier dans *Destino*. Cette dernière connaît une nouvelle notoriété et devient une référence. La question que nous amènerons à nous poser au cours de cette sous-partie sera la suivante : son intégration active au sein de l'équipe et ses clichés ont-ils participé à la nouvelle image renvoyée par la publication ? Après avoir évoqué les moments marquants de la publication, nous aborderons son lien à la photographie puis la contribution de Forcano.

Pendant les années 1960, les collaborations de la revue avec les intellectuels sont de plus en plus fréquentes. Pendant près de quatre décennies, certains écrivains ont souvent écrit dans *Destino*. Parmi eux, Josep Pla est l'un des plus emblématiques puisqu'il a publié des articles de 1940 à 1976. Son nom est régulièrement cité, puisqu'il est l'un des acteurs clés de la transition qu'a connue la publication, l'amenant à des positions plus libérales et plus démocratiques, malgré les difficultés imposées par le contexte.

Pendant les années 1940, les collaborateurs de la revue entretiennent des relations inégales avec le régime. En effet, certains intellectuels ayant travaillé avec la revue ont été associés à la *Tercera España*, à savoir ceux qui, de 1936 à 1939, n'ont apporté leur soutien à aucun des deux camps¹⁹². Eve Giustiniani, maître de conférences à l'Université d'Aix-en-Provence, écrit à ce sujet :

¹⁹¹ Blanca Ripoll Sintes, «La revista "Destino" (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco», *Amnis*, n°14, 2015.

¹⁹² José Ortega y Gasset, Niceto Alcalá Zamora, Marcelino Menéndez Pidal sont considérés par certains historiens comme les personnalités emblématiques de la *Tercera España*.

Estos exiliados del 1936 forman lo que se dio en llamar la Tercera España: un rótulo lo bastante difuso como para englobar a todos los que no tenían cabida en ninguna de las dos Españas, lo que abarca posturas muy variadas¹⁹³.

Après la guerre civile, certains s'exilent, d'autres restent et ne prennent position ni en faveur du franquisme, ni contre celui-ci. D'autres, qui avaient montré leur sympathie pour l'un des deux camps, sont par la suite revenus sur leur position pour adopter une idéologie plus conservatrice ou, à l'inverse, plus européiste et libérale. La Troisième Espagne incarne une autre voie, que l'on considérerait aujourd'hui comme centriste, loin de la polarisation imposée par le conflit.

Certains auteurs ayant publié dans *Destino* ont été fidèles au régime. Camilo José Cela en est un exemple. Cet écrivain entretient un lien singulier avec la politique puisqu'il est, dans les années 1930 et 1940, un censeur de l'état franquiste. Il s'efface ensuite pour se consacrer à sa carrière littéraire et il prend position contre le franquisme. Miguel Delibes, quant à lui, s'engage pendant la guerre du côté des insurgés puis s'en éloigne. Certains intellectuels sont plus critiques, comme Juan Goytisolo, que nous avons déjà cité. Son œuvre est marquée par ses fortes convictions idéologiques (surtout pendant la période de réalisme social) mais il reste, tout au long de sa vie, en marge des organisations politiques. D'autres sont plutôt neutres : c'est le cas de Juan Perucho ou Carlos Soldevila. Ce dernier s'exile à Paris pendant le conflit et regagne l'Espagne en 1941. Attristé par la régression culturelle de son pays, il publie dans *Destino* et dans *Distinción* afin de donner de la visibilité à la littérature progressiste.

Ces quelques exemples illustrent la diversité d'opinions et d'intérêts au sein de l'équipe de *Destino*. Les acteurs de la revue ne s'illustrent pas dans le militantisme politique. Notons tout de même que *Destino* tente de s'inscrire dans une démarche journalistique alternative, à contre-courant de la version officielle. Dès

¹⁹³ « Ces exilés de 1936 forment ce qu'on appelle la Troisième Espagne : une "étiquette" suffisamment diffuse qui inclut tous ceux qui n'avaient pas leur place dans l'une ou l'autre des deux Espagne et qui englobe des positions très variées ». (C'est Nous qui traduisons). Eve Giustiniani, «Los exiliados del 36 y la Tercera España», *Público*, 18 juillet 2011, [en ligne : <https://www.publico.es/espana/exiliados-del-36-y-tercera.html>]. Consulté le 29 juillet 2020.

son arrivée à Barcelone, la revue se démarque. En effet, Álvaro de Diego González écrit :

Hasta 1943, fue muy difícil encontrar detractores [...] con respecto a la victoria del Eje. Surgieron del grupo «católico» del semanario *Destino* [...]. Su singular aliadofilia se limitaba a decir que los Aliados quizá podían no perder la guerra¹⁹⁴.

Marc Arza, dans le cadre de son mémoire de Master en Sciences Humaines soutenu en juin 2019 à l'Université Oberta de Catalunya, écrit : «*Destino* era entonces la única tribuna pública de Barcelona con un aire europeo y abierto en el contexto de un franquismo autárquico y cerrado¹⁹⁵». En effet, dès les années 1940, Josep Pla et Jaume Vicens Vives, deux membres actifs de la revue, mènent des réflexions sur le pouvoir, sa nature et les chemins qui s'ouvrent à l'Europe d'après-guerre¹⁹⁶.

Bien qu'elle participe, selon nous, à la force de *Destino*, cette pluralité ci-dessus décrite aura des conséquences négatives : celles de ne pas identifier clairement la ligne éditoriale de la revue et de ne pas pouvoir catégoriser facilement la publication, les commentaires à son sujet étant parfois diamétralement opposés¹⁹⁷.

Pendant les années 1950, les chroniqueurs souhaitent démocratiser la culture espagnole et étrangère et nuancer les informations officielles mais ne se dressent pas directement contre la politique menée par le régime. Cette précision est importante : ils remettent en question mais ne se situent pas dans l'activisme politique de façon offensive et directe. Ils militent davantage pour la défense de

¹⁹⁴ « Jusqu'en 1943, il était très difficile de trouver des détracteurs concernant la victoire de l'Axe. Les premiers proviennent du groupe "catholique" de l'hebdomadaire *Destino* [...]. Leur soutien aux Alliés se limitait à dire qu'ils ne pourraient pas perdre la guerre ». (C'est Nous qui traduisons). Álvaro de Diego González, «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al "Parlamento de papel"», Conférence du 9 mai 2016, Universidad de Málaga, 2016, [en ligne : <https://riuma.um.es/xmlui/handle/10630/11297>]. Consulté le 21 octobre 2021.

¹⁹⁵ « *Destino* était alors la seule tribune publique de Barcelone ayant une posture ouverte et européenne en cette période de franquisme autarcique et fermé ». (C'est Nous qui traduisons). Marc Arza, «Josep Pla y Vicens, Cataluña frente al Minotauro», *Conversacionsobrehistoria*, 25 janvier 2020, [en ligne : <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/01/25/josep-pla-y-vicens-vives-cataluna-frente-al-minotauro/>]. Consulté le 18 août 2020.

¹⁹⁶ La revue peut compter sur ses contacts à l'étranger : Augusto Assía décrit Londres s'effondrant sous les bombardements et Sentís envoie des chroniques depuis la ville de Marseille.

¹⁹⁷ Nous y reviendrons et évoquerons nos échanges avec Blanca Ripoll Sintes.

la culture et la libéralisation de la société. *Destino* – et la presse qui oscille entre le dicible et l'indicible – souhaite avant tout exercer sa mission, celle d'informer, dans ce contexte délétère imposé par la législation. Écrire et tenter de dévoiler la « vérité » est déjà un acte politique. Les années 1960 voient la revue suivre le chemin initié dans les années 1950 en adoptant des postures plus assumées et plus critiques.

Après avoir évoqué les collaborateurs de la revue, il est essentiel d'en aborder le contenu. Dès 1945, la revue s'articule autour de l'éditorial, d'une section « monde et politique », « conflit européen », « critique de livres », « économie », « histoire », « culture militaire » et « arts ». Pendant les années 1950, *Destino* modifie son format et fait la part belle aux articles d'analyses sur l'actualité mondiale, nationale et locale. De plus, la culture (philosophie, littérature, théâtre, ciné et musique) trouve sa place au sein de la revue et les rubriques présentant les nouveautés littéraires et artistiques les plus novatrices du moment sont de plus en plus fournies.

Antonio Vilanova collabore par exemple avec *Destino* à partir des années 1950 et permet la diffusion d'œuvres étrangères (William Faulkner, Françoise Sagan ou Boris Pasternak) afin que les lecteurs espagnols ne s'isolent pas complètement du reste du monde¹⁹⁸. Blanca Ripoll Sintes écrit :

[...] el simple hecho de abrir las ventanas a los aires europeos implicaba la valentía de rechazar la visión monolítica impuesta por el régimen y apostar por una esencia española que se interroga a sí misma, frente al mundo que la rodea¹⁹⁹.

En 1944, *Destino* se démarque en créant le premier prix littéraire espagnol, le prix Nadal, qui met en lumière les meilleurs romans en langue espagnole. La première édition couronne Carmen Laforet pour son ouvrage *Nada*. Les choix du jury révèlent le caractère visionnaire et moderne de l'équipe, ainsi que son

¹⁹⁸ Avec Rafael Vázquez Zamora, ils rédigent des articles d'opinions et mènent des réflexions philosophiques qu'ils publient dans le but d'éveiller l'esprit critique des lecteurs.

¹⁹⁹ « [...] le simple fait d'ouvrir la porte aux postures européennes impliquait le courage de rejeter la vision monolithique imposée par le régime et de miser sur une Espagne qui se remet en question, face au monde qui l'entoure ». (C'est Nous qui traduisons). Blanca Ripoll Sintes, « Dos modelos críticos en Destino: Antonio Vilanova y Rafael Vázquez-Zamora » in *Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular*, Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería (dir.), Insitución Fernando el Católico, 2013, p. 221-228.

positionnement littéraire et politique. En effet, rappelons que ce roman, écrit par une femme, dépeint une société d'après-guerre étouffante et liberticide, terrassée par la famine et la violence. Il est bien loin du style « à l'eau de rose » des romans des années 1940. Carmen Laforet ouvre la voie à d'autres femmes qui s'appuieront également sur le roman pour exprimer leur quête d'indépendance et de changement comme Carmen Martín Gaité ou Ana Maria Matute, toutes deux récompensées par le prix Nadal en 1957 et en 1959. En 1947, le prix est décerné à Miguel Delibes pour son roman *La sombra del ciprés es alargada* et récompense ainsi l'existentialisme philosophique qui caractérise cet ouvrage. Ces quelques exemples nous permettent de relever le caractère précurseur et visionnaire de l'équipe de *Destino* : par la création du prix puis également par le choix des œuvres. Modernes, parfois critiques à l'égard de la société, elles sont à contre-courant de la littérature encouragée et acceptée par le régime. *Destino* encourage ainsi la réflexion et la lucidité. Dans son ouvrage *El poder y la palabra*, Elisa Chuliá affirme l'idée suivante :

El Estado franquista mantuvo hasta su fin el monopolio sobre la información política radiada por las emisoras españolas, situación de privilegio que se vio reforzada con la implantación de la televisión pública a finales de la década de los 50. Esto convirtió a la prensa privada en la única institución legal capaz de difundir informaciones y opiniones sobre asuntos públicos alternativas a las confeccionadas por los organismos estatales²⁰⁰.

Les sujets culturels permettent également d'aborder, à mots couverts, l'actualité politique nationale, qu'il aurait été impossible d'évoquer de manière directe. S'approcher de la frontière de la censure, en comprendre les limites pour mieux l'appréhender est un procédé qu'a également mis en pratique Forcano en photographie.

Si les premières années de la revue sont marquées par le pluralisme idéologique, les collaborateurs convergent au fil des années vers des positions libérales

²⁰⁰ « Jusqu'à 1975, l'État franquiste a conservé le monopole de l'information politique diffusée par les stations de radio espagnoles, une situation privilégiée qui a été renforcée par l'introduction de la télévision publique à la fin des années 1950. La presse privée est ainsi devenue la seule institution légale capable de diffuser des informations et des opinions sur les affaires publiques, variant de celles produites par les organismes publics ». (C'est Nous qui traduisons). Elisa Chuliá, *El poder y la palabra, Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 15.

affirmées, ce qui vaut à *Destino* des suspensions et des condamnations des services de censure. Francesc de Carreras et Xavier Roig, des intellectuels proches du mouvement démocratique catalan, intègrent le comité de direction. Pendant les années 1960, *Destino* s'affirme ainsi davantage comme une publication culturelle et critique à l'égard du franquisme. Une nouvelle génération de collaborateurs participe à cette évolution : Terenci Moix, Baltasar Porcel, Sergio Vilar et Jimenez de Parga, Francisco Umbral... Sergio Vilar s'exprimera à ce sujet, en 1984, dans son ouvrage *Historia del antifranquismo*. Il écrit que certains journaux et hebdomadaires ont mené à bien «una sistemática labor informativa y de opinión contra el sistema dictatorial²⁰¹». Il cite *Serra d'Or*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Cambio 16*, *Mundo*, *Triunfo* et *Destino*. Sergio Vilar, dont les propos sont relayés par Didier Corderot dans son article «La revista "Destino" (1937-1939) y la cuestión de la catalanidad», explique que le magazine est reconnu pour avoir diffusé des «ideologías liberales, progresistas e incluso deliberadamente de izquierdas²⁰²». Bien que *Destino* s'exprime moins directement que d'autres titres de presse précédemment cités et soit aujourd'hui moins reconnu, la publication a bel et bien apporté une lueur d'espoir dans un contexte politico-culturel rigide. Dans son ouvrage *Un parlement de papier*, Isabelle Renaudet cite *Destino* parmi les titres de la presse antifranquiste. Elle reprend les propos énoncés par le ministère de l'Information en 1969, selon lesquels l'opposition est classée en trois principales familles : socialiste, marxiste et démocrate. La revue de Luján et Vergés se situe dans cette dernière catégorie. Elle écrit :

²⁰¹ « un travail systématique d'information et d'opinion contre le système dictatorial ». (C'est Nous qui traduisons). Sergio Vilar, *Historia del antifranquismo*, Editions Plaza & Janés, Barcelone, 1984, p.420.

²⁰² « des idéologies libérales, progressistes et même délibérément de gauche ». (C'est Nous qui traduisons). Didier Corderot, «La revista *Destino* (1937-1939) y la cuestión de la catalanidad», in *Centros y periferias : prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo : homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, Nathalie Ludec, Françoise Dubosquet (dir.), Rennes, PILAR, 2004, p. 207-218.

Enfin, on discerne une démocratie de gauche [...]. Dans leurs rangs se détachent comme principaux guides ou têtes d'affiche Gil-Roblès, Ruiz-Giménez, Barros de Lis, Ridruejo et Calvo Serer [...] ²⁰³.

Entre 1967 et 1968, Nestor Luján est condamné à huit mois de prison et la revue est fermée pendant deux mois. La multiplication d'articles progressistes pendant les années 1950 puis 1960 est mal perçue par le régime.

Lors de notre interview, en 2016, Forcano se réfère à la revue comme étant la meilleure publication culturelle du pays et la première à avoir manifesté ses positions antifranquistes. L'histoire et l'évolution de *Destino* ne doivent pas être traitées de façon secondaire puisqu'elles sont intimement liées à l'avènement de Forcano comme professionnel de la photographie. Elles nous permettent également de nourrir notre réflexion quant à l'oubli dans lequel a sombré le photographe pendant les années 1980.

1.1.2. *Destino* et la photographie : quelle relation ?

Dans toutes les sociétés où l'esprit critique et la liberté individuelle sont anéantis, certaines luttes se mettent en place et sont rendues possibles par le biais de moyens d'expression dissimulés. La presse est un outil efficace, à condition de dissimuler ses idées sous une façade ironique, sarcastique ou parodique. La relation entre presse et photographie date de la fin du XIXe siècle et cette dernière alimente trois types de publications : presse quotidienne, revues graphiques et presse photographique. Dans le cadre de cette sous-partie, nous nous intéresserons à la deuxième catégorie qui exploite la photographie pour illustrer, vendre, documenter ou encore pour son aspect artistique. Gisèle Freund, photojournaliste pour *Life* et *Paris Match*, explique dans son ouvrage *Photographie et société* que l'introduction de la photographie dans la presse est capitale et qu'elle a permis de modifier massivement la manière de voir le monde ²⁰⁴.

²⁰³ Isabelle Renaudet, *Un parlement de papier, la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et de la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

²⁰⁴ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

Jusqu'alors, l'individu lambda n'avait accès qu'aux scènes qui se déroulaient sous ses yeux, dans la rue ou dans sa ville. Grâce à la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde entier et son immensité en est, de ce fait, réduite. Le portrait individuel est peu à peu remplacé par le portrait collectif, le studio est délaissé en faveur de l'espace extérieur. C'est dans ce contexte que la photographie humaniste, brossant un portrait social de l'Espagne des années 1960, va prendre de l'ampleur au sein de certains titres de presse.

Afin de cerner le lien qu'a entretenu *Destino* avec la photographie, nous avons consulté les archives en ligne de la revue en tant que sources primaires. Malheureusement, les recherches menées sont parfois restées approximatives car les photographes ne signent pas toujours leurs clichés. Des légendes illustrent l'image mais n'apportent aucune précision sur l'identité du photographe, contrairement aux articles et tribunes. Ce premier constat interroge la place et la renommée du photographe en tant que professionnel de la presse.

Nous avons souhaité déterminer les différentes étapes de la revue quant au traitement réservé à l'image afin de traduire au mieux la contribution de Forcano : dans quel contexte a-t-il commencé à travailler pour elle ? Quel était le rôle de la photographie avant qu'il n'intègre l'équipe ? Quelle a été son évolution des années 1930 aux années 1960 ? Quel type de clichés était valorisé ? Il n'est pas rare de lire dans les catalogues d'exposition que Forcano a fortement marqué et imprégné *Destino* et qu'il a été l'un des acteurs de son rayonnement. Ce travail préliminaire permettrait de confirmer ou d'infirmer ces propos tout en nous conférant une vision d'ensemble pour le situer au plus près de la réalité. Nous nous sommes jusqu'ici arrêtée à la date clé du 6 août 1960, date à laquelle Forcano est mentionné pour la première fois.

Nous avons étudié tous les numéros de façon chronologique en nous focalisant sur la répartition et la quantité de clichés, le genre auquel ils pouvaient être rattachés et les photographes publiés. Dans le cadre de cette sous-partie, nous avons porté une attention particulière aux couvertures puisque, par leur visibilité et leur format, elles sont le reflet de la politique d'illustration de la revue. Nous avons décidé de ne pas traiter les autres clichés pour deux raisons : d'une part,

pour rester en lien direct avec notre sujet et notre corpus et d'autre part, parce que les photographies des pages intérieures sont moins pertinentes pour notre étude. Elles ne sont pas signées, sont présentées en petit format et traduisent une prise de risque infime, en attestent les deux clichés ci-dessous, extraits du numéro 964²⁰⁵. Celui de gauche illustre un article sur Ana María Matute et celui de droite sur les châteaux médiévaux en Catalogne.



Photo 5 : photographie de l'écrivaine Ana María Matute (1956)



Photo 6 : tours de la muraille du village d'Ullastret (1956)

L'évolution de l'utilisation de l'image est facilement perceptible, tant en termes de thématique que de format. De 1937 à 1939, les numéros sont presque

²⁰⁵ *Destino*, n°964, 28 janvier 1956.

exclusivement composés de textes et bien que quelques photos servent à illustrer le propos, nous pouvons affirmer que l'accent n'est pas porté sur l'image²⁰⁶. Il faudra attendre la fin de la guerre pour que la photographie devienne plus visible²⁰⁷. Les clichés ne sont majoritairement pas signés ; cependant, l'agence CIFRA est parfois citée, ainsi que les photographes Pérez de Rozas et Pérez Molinos. Les photographies d'agences étrangères abondent (portrait d'une actrice italienne, photographie d'un évènement se déroulant en Allemagne, cliché d'un monument...). Bien que la politique d'illustration évolue, la visée propagandiste reste inchangée. Jusqu'en 1945, les légendes orientent la pensée en livrant l'interprétation de l'image²⁰⁸.

À mesure que le nombre de pages augmente, la photographie trouve sa place et devient un argument de vente. Outre la couverture, la dernière page est elle aussi constituée d'une photographie pleine page pour attiser la curiosité du lecteur. Quelques clichés servent également à agrémenter les textes liés au sport et au cinéma.

L'intérêt porté aux clichés se ressent dans l'effort d'assemblage, dans le jeu de contrastes et dans le travail de légende qui est peu à peu agrémenté de touches d'humour. Jusqu'en 1945, peu de photographies mettent en lumière l'Espagne et les Espagnols. Bien souvent, ce sont des portraits de Franco ou des paysages desquels ne se dégage aucune émotion. En effet, de 1939 à 1945, l'information graphique tourne autour des conflits mondiaux. Les photographes espagnols sont peu sollicités durant cette période.

Alors que le ton des textes est plutôt solennel, le choix des photographies pendant les années 1940 est, lui, assez surprenant. Nous commençons à percevoir les traits de la photographie humaniste. L'humain occupe une nouvelle place, au

²⁰⁶ Les photos utilisées pendant cette période sont les mêmes d'un numéro à l'autre et ne sont pas signées : portrait de Franco, de Primo de Rivera, femmes et enfants reproduisant les symboles de la Phalange, photomontages...

²⁰⁷ Une vingtaine de clichés répartis parmi les huit pages de la publication vient agrémenter le texte et une photographie dont le format a été agrandi compose la première page (1/5, puis progressivement, 1/4 puis 1/3).

²⁰⁸ Notons que l'animosité envers le gouvernement français est fréquemment perceptible. La haine des « rouges » est également exprimée sans détours ainsi que les dégâts causés par le communisme en Russie.

cœur de l'image, et les photographes espagnols vont bientôt s'en inspirer et la transposer à leur propre réalité.

L'humour et le caractère insolite des images choisies présagent d'un positionnement moderne de *Destino*. En consultant les archives des années 1940, nous voyons en couverture un homme qui promène des oies en laisse, un enfant portant le costume de son père ou encore un soldat qui reçoit une étrange visite (voir photo ci-dessous²⁰⁹).



Photo 7 : couverture de *Destino*, janvier 1942

Outre la composition, les clichés choisis sont également innovants en matière de technique : prises de vues, lignes de force, jeu de contrastes, exposition... La diversité est de rigueur et permet aux Espagnols de découvrir d'autres facettes de la discipline, peu valorisée depuis la fin des années 1930.

Après la guerre, le nombre de photographes espagnols publiant dans *Destino* augmente mais les photographes étrangers restent majoritaires. Certaines couvertures traitent de conflits géopolitiques et d'autres de thématiques plus

²⁰⁹ *Destino*, n°234, 10 janvier 1942.

légères comme l'ouverture d'un zoo à Paris, l'*American way of life*... La finalité est la suivante : laisser ouverte la fenêtre sur le monde, par les clichés, les articles, les reportages et le travail des envoyés spéciaux.

À partir de 1948, la couverture se doit d'être marquante : la photographie pleine page doit attirer l'œil du lecteur et l'interpeller. Le photographe détient, de ce fait, un rôle essentiel. L'essor des ventes n'est pas le fruit du hasard. En effet, l'intérêt suscité par la première page illustrée a fortement participé au rayonnement de la revue. Elle a alimenté la stratégie de diffusion massive de *Destino*.

Le premier reportage photographique réalisé par un Espagnol dévoile le quotidien des mendiants²¹⁰. À partir de 1940, les noms des photographes espagnols sont généralement renseignés, nous offrant la possibilité de répertorier les photographes actifs de la revue. Toni de Sala, Oscar Jover, Ramón Godo Franch ou Ricardo Claret ont collaboré à plusieurs reprises. Deux noms reviennent souvent : José Suárez et Ramón Dimas. Le premier est un photographe espagnol ayant immigré en Argentine pendant la guerre. Son œuvre est en lien direct avec la photographie humaniste.

Ramón Dimas se détache nettement puisqu'il travaille pour *Destino* de 1949 à 1965. Dans le numéro 604 du 5 mars 1949, l'équipe de la revue écrit : «nuestro fotógrafo, siempre a la caza de los ángulos mejores y más graciosos de la ciudad [...]»²¹¹. Sans pouvoir vérifier cette hypothèse, nous imaginons que Dimas a disposé d'une marge de liberté suffisante pour s'exprimer sans limites, mis à part celles imposées par l'autocensure et la censure. Au fil des ans, l'humain acquiert une place prépondérante sur ses clichés²¹². C'est surtout avec les travaux de Dimas que l'humour et le caractère insolite de certaines scènes de rue se démarquent et frappent l'œil des lecteurs. Derrière le naturel de certaines photographies se dégagent certaines prises de position et c'est justement en cela

²¹⁰ Il est signé par Palau et Torres Gariga en mai 1944.

²¹¹ « notre photographe, toujours en quête des meilleurs et des plus drôles angles de vue de la ville [...] » (c'est Nous qui traduisons). *Destino*, n°604, 5 mars 1949.

²¹² De plus, il photographie régulièrement les enfants et les animaux, desquels se dégage un sentiment d'innocence.

que l'image est un enjeu dans la ligne éditoriale de la revue. Par exemple, à l'occasion des fêtes religieuses, Dimas fait le choix de ne pas mettre l'accent sur l'aspect religieux mais plutôt sur les coutumes locales. Nous constatons également que le photographe cherche à innover d'un point de vue technique et esthétique, comme en témoigne la photographie ci-dessous²¹³. Les lignes verticales et horizontales offrent une vue très géométrique et l'œil a l'impression de visualiser une sorte de quadrillage. Le jeu des contrastes entre le noir et le blanc et la plongée renforcent ce « damier ». La finalité est de marquer et de surprendre le lecteur par l'originalité de la proposition.



Photo 8 : couverture de *Destino*, décembre 1949

Destino est une revue que nous avons qualifiée de progressiste. C'est en partie grâce à leur usage de l'image que les membres de la revue ont pu consolider la ligne éditoriale et c'est aussi grâce à elle qu'ils ont pu véhiculer certaines idées. En effet, au fil des numéros, le culte voué à Franco s'estompe. Le texte étant

²¹³ *Destino*, n° 644, 12 décembre 1949.

particulièrement étudié par les censeurs, c'est grâce au décalage entre la légende et l'image que le lecteur peut évaluer cette prise de risque. Prenons en guise d'exemple le numéro 964 du 28 janvier 1956²¹⁴.



Photo 9 : couverture de *Destino*, janvier 1956

La Une est constituée d'une photographie que nous pourrions qualifier d'humaniste, sur laquelle des pigeons viennent picorer de la nourriture, jusque sur la tête des protagonistes. Le lecteur esquisse un sourire à la vue de ce spectacle surprenant légendé «Mañana de invierno en Barcelona²¹⁵». Rien ne paraît jusqu'ici très surprenant mais en réalité, la photographie ne présente aucun lien avec l'explication de l'image, donnée en page 3. Il y est écrit : «Barcelona ha celebrado con emoción, el XVII aniversario de su liberación²¹⁶». L'objectif est d'orienter l'œil ailleurs, loin de la vision héroïque du *Caudillo*, et de détourner le

²¹⁴ *Destino*, n°964, 28 janvier 1956.

²¹⁵ « Matin d'hiver à Barcelone ». (c'est Nous qui traduisons).

²¹⁶ « Barcelone a célébré, tout en émotion, le dix-septième anniversaire de sa libération ». (C'est Nous qui traduisons).

sens premier d'un texte ou d'un évènement²¹⁷. Gisèle Freund explique à ce propos :

Pour l'homme non prévenu, la photographie ne peut mentir, puisqu'elle est la reproduction exacte de la vie. Peu de gens se rendent compte en effet qu'on peut en changer complètement le sens par la légende qui l'accompagne ou par sa juxtaposition avec une autre image²¹⁸.

Nous constatons le même procédé pour les conflits internationaux. Les choix d'illustration révèlent parfois le point de vue défendu, les évènements extérieurs étant soumis à moins de contrôle. Deux exemples nous permettent de clarifier notre propos. Tout d'abord, mentionnons le numéro 706 du 17 février 1951²¹⁹. La photographie en Une présente des blessés sous les décombres, pendant la guerre de Corée.

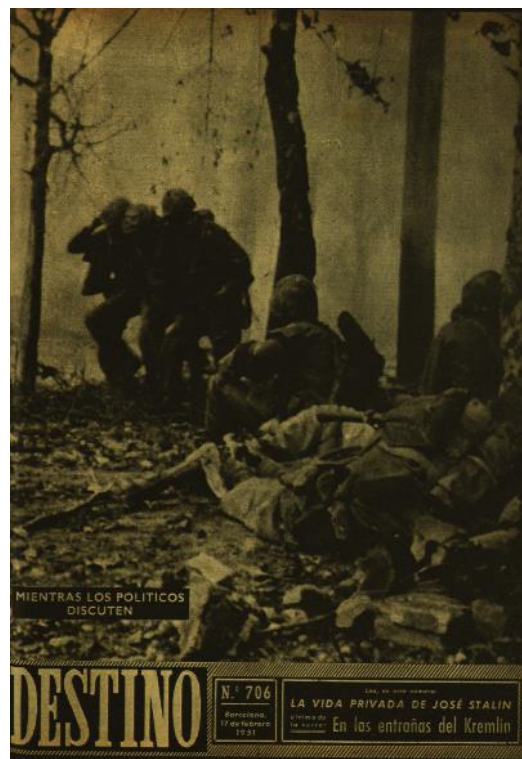


Photo 10 : couverture de *Destino*, février 1951

²¹⁷ Nous pouvons imaginer qu'il était obligatoire de célébrer l'anniversaire de la chute de Barcelone entre les mains des nationalistes et que les censeurs envoyaient des consignes à respecter.

²¹⁸ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 140.

²¹⁹ *Destino*, n°706, 17 février 1951.

En page 3, il est écrit : «Dos soldados norteamericanos conducen a un herido en la primera línea de fuego. La lucha sigue en Corea mientras en la ONU los viejos políticos discuten interminablemente²²⁰...» La photographie sert le texte et permet de véhiculer plus facilement le message.

Ensuite, nous pouvons évoquer la photographie de couverture du 11 août 1956 (n° 992) qui met en lumière la femme. La légende précise : «No podemos disimular nuestra admiración por estas dos fotografías dedicadas a mujeres. En la de arriba, tenaces y divertidas, las huelguistas de las fábricas de automóviles Austín, en Birmingham, bloquean la carretera²²¹». Bien que les années 1950 aient apporté un nouveau souffle en Espagne, le régime souhaite que le rôle de la femme reste sensiblement cantonné à sa famille et à son foyer. De même, les grèves ne sont pas encouragées ni valorisées. *Destino* défend donc des postures progressistes en utilisant la photographie pour faire passer ses idées. Les photographies de couverture, qu'elles proviennent d'Espagne ou de l'étranger, sont plus essentielles qu'elles n'y paraissent²²².

Les clichés des années 1950 marquent la transition entre le photojournalisme et la photographie humaniste, s'exerçant dans la rue et dans laquelle s'illustrera Forcano²²³. Durant cette décennie, *Destino* se calque sur le modèle des grands magazines européens ou américains les plus en vogue comme *Paris Match* ou *Life*. L'hebdomadaire français, dont la devise est « Le poids des mots, le choc des photos » place la photographie au cœur de sa stratégie éditoriale. Il en est de même pour le magazine *Life* qui publie les clichés des plus illustres photographes mondiaux : Cornell Capa, Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaedt... Qu'ils

²²⁰ « Deux soldats nord-américains conduisent un blessé au front. Les combats se poursuivent en Corée tandis qu'à l'ONU, les vieux politiciens se disputent sans fin ». (C'est Nous qui traduisons).

²²¹ « Nous ne pouvons dissimuler notre admiration pour ces deux photographies consacrées aux femmes. Dans la première, tenaces et drôles, les grévistes des usines automobiles Austin de Birmingham bloquent la route ». (C'est Nous qui traduisons).

²²² Les photographies arrivent généralement d'agences internationales et ne sont pas signées. Notons tout de même que pendant les années 1950, *Destino* dispose d'un réseau de collaborateurs étrangers.

²²³ Le photojournalisme se fonde principalement sur des reportages d'actualité et est influencé par la nécessité de divertissement et de vente.

soient en lien direct avec l'actualité ou non, les clichés de ces revues doivent attirer l'œil du lecteur, par leur sensibilité, l'humour qu'il s'en dégage et doivent être dotés d'une grande efficacité visuelle.

De nouveaux photographes talentueux collaborent avec la revue comme Català-Roca (à partir de 1954) et Jacques Léonard. Ramón Dimas reste tout de même le photographe phare et pourrait être considéré comme un précurseur, celui qui ouvre la voie et suscite l'intérêt du lecteur en le sensibilisant à la lecture de ses clichés. À l'instar de ce qu'elle a été pour le journalisme, nous pouvons considérer *Destino* comme une école de photographie²²⁴. En effet, Publio López Mondéjar considère *Destino* comme une plateforme professionnelle pour les jeunes reporters catalans. Il cite Miserachs, Pilar Aymerich, Colita, Catany et Forcano²²⁵. Les revues constituent de véritables écoles de pensée, sans maîtres ni disciples, où chacun peut s'exprimer et apprendre. Les structures officielles étant corsetées par l'idéologie et les associations n'étant plus adaptées pour la nouvelle génération, les journaux et revues deviennent des lieux privilégiés.

À partir de 1955, le nombre de pages augmente et les couvertures sont davantage tournées vers le quotidien des Catalans. Le graphisme de la revue évolue également et se veut plus novateur et marquant²²⁶. Nous nous sommes focalisée sur les événements et les repères graphiques récurrents et nous avons bel et bien constaté une évolution artistique et technique pendant les années 1950²²⁷. Ainsi, les diptyques sont de plus en plus fréquents et permettent de mettre en relief des

²²⁴ La photographie humaniste arrive de France et le neoréalisme d'Italie et *Destino* sert de relai avec ces sous-disciplines, encore peu visibles en Espagne.

²²⁵ Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 218.

²²⁶ La Saint Jean, Noël et le premier numéro de l'année sont ce que nous appelons des « repères graphiques » : chaque année, le photographe en charge de réaliser la Une doit respecter certaines directives. À ces occasions, il est moins libre dans ses choix de composition, dans la mesure où la photographie doit faire écho à l'évènement en question afin qu'il soit facilement reconnaissable. Toutefois, le photographe peut exprimer ses affinités esthétiques et c'est précisément ce sur quoi nous nous sommes concentrée. À partir de mars 1959, deux éléments forts sont adoptés : le bandeau rouge et le titre de la revue en blanc.

²²⁷ Nous remarquons que les photographes étudient de nouvelles perspectives : prises de vues et cadrage (plongée et contre-plongée), clair-obscur, contrastes de tons et jeu avec les lignes (de force, diagonales, courbes...).

éléments comme le dévoile l'exemple ci-dessous, illustrant le contraste entre les rues parisiennes bondées et les routes de campagne désertes, entre la modernité et la nature²²⁸.

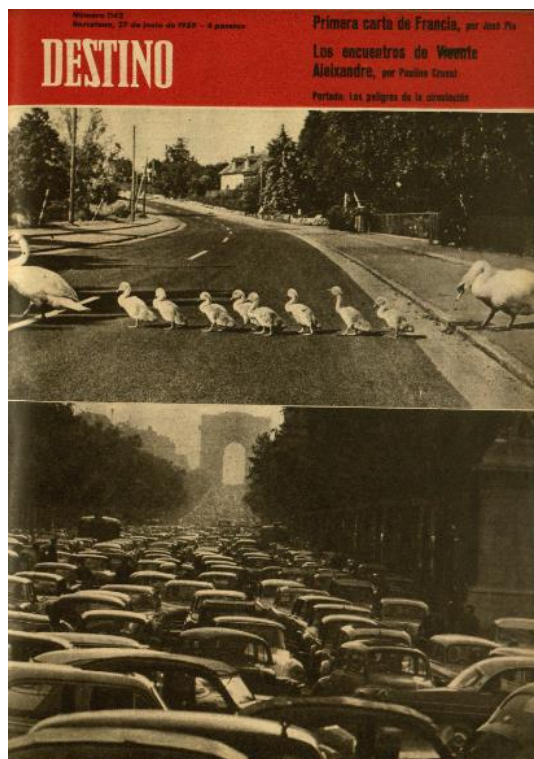


Photo 11 : couverture de *Destino*, juin 1959

Les arguments et exemples précédents nous ont permis de comprendre l'évolution de la politique d'illustration de *Destino*, amenant la photographie à prendre un rôle prépondérant. Elle acquiert peu à peu un rôle social, voire politique, dans les années 1960 et 1970. Pour étoffer notre propos, nous citerons Dolors Lamarca, ancienne directrice de la Bibliothèque nationale de Catalogne qui écrit :

Durante muchos años *Destino* fue el semanario por excelencia. Al igual que se ha dicho que el Barça es más que un club, *Destino* fue más que un semanario. Conectó con amplios sectores de la población, y se convirtió en indispensable para conocer la evolución de la cultura y de las costumbres de Cataluña. Dejó una gran huella no sólo en el mundo de la prensa, sino como parte de una sociedad que quería ser diferente

²²⁸ *Destino*, n°1142, 27 juin 1959.

bajo el franquismo. *Destino* es una de las joyas de las publicaciones catalanas en lengua castellana. Por supuesto que la más valiosa²²⁹.

Cette citation élogieuse nous permet de cerner l'influence de *Destino* en Catalogne et de confirmer l'importance de la photographie, qui a servi de témoin privilégié de son époque. Cependant, au cours de nos recherches, nous avons relevé quelques incohérences sur lesquelles il semble nécessaire de revenir. Tout d'abord, nous avons été surprise de constater que *Destino* était relativement peu étudiée ou citée, bien qu'elle figure parmi les titres de référence du fait de la qualité de ses collaborations, de son traitement de l'information et de la diversité des contenus et des photographies. Son histoire la place dans une posture particulière puisqu'elle se situe entre deux voies, celle de la presse officielle à ses débuts et celle de « l'opposition » à partir des années 1950. Cette évolution politique peut être l'une des raisons pour lesquelles la revue peine à être reconnue de nos jours. De plus, elle ne figure pas parmi les titres de presse les plus revendicatifs et se situe dans une zone médiane qui n'a pas encore fait l'objet d'une véritable récupération historique. Certaines publications se sont davantage démarquées par la véhémence de leurs propos. La diffusion principalement régionale de la revue peut également expliquer les raisons qui ont amené la revue à tomber dans l'oubli.

Nous avons également constaté un important décalage entre les archives de la revue et les ouvrages de référence comme l'anthologie de *Destino*. Tout d'abord, ces derniers sont peu nombreux et aucun d'entre eux ne se consacre à l'étude des photographies, laissant imaginer qu'elles sont secondaires voire inutiles. Dans *La crónica de Destino*, Alexandre Porcel, responsable de l'édition, fait la part belle

²²⁹ « Pendant de nombreuses années, *Destino* a été l'hebdomadaire par excellence. Tout comme le Barça qui n'est pas qu'un club de football, *Destino* a été plus qu'un hebdomadaire. Il a créé des connexions de larges secteurs de la population et est devenu indispensable pour connaître l'évolution de la culture et des coutumes de Catalogne. Il a non seulement laissé une empreinte dans le monde de la presse mais également dans une société franquiste qui souhaitait être différente. *Destino* est l'un des bijoux des publications catalanes en langue catalane et bien sûr, la plus précieuse ». (C'est Nous qui traduisons). Eloy Fernández Clemente, «La revista *Destino* y la historia que sobrevive en el tardofranquismo», *Conversación sobre la Historia*, 18 mai 2020, [en ligne : https://conversacionsobrehistoria.info/2020/05/18/la-revista-destino-y-la-historia-que-sobrevive-en-el-tardofranquismo/#_ftn1]. Consulté le 18 octobre 2020.

aux articles ayant marqué les esprits et met en lumière l'évolution idéologique de la revue de 1937 à 1980. Son choix est celui de mettre l'accent sur les textes, au détriment de l'image. Bien qu'ils aient eu un rôle capital, les photographes ne sont pas mentionnés dans cette œuvre.

La spécialiste Blanca Ripoll Sintés, quant à elle, évoque la qualité des publications photographiques de la revue et souligne la corrélation entre l'image et le texte mais ne mentionne pas Eugeni Forcano. Lorsque nous avons échangé avec elle, nous lui avons demandé si elle avait régulièrement lu le nom de Forcano dans le cadre de ses recherches. Ayant eu accès à tous les ouvrages évoquant de près ou de loin *Destino*, elle dispose d'un point de vue global et d'une vue d'ensemble sur le sujet. Elle cite d'abord Ramón Dimas, puis Eugeni Forcano. Cependant, bien qu'elle ait parfois lu leur nom, leur place dans la revue ne fait pas l'objet d'une réelle étude.

Nous insistons sur ces points puisqu'ils apportent des éléments de réponse à notre problématique centrale. *Destino* ayant été la vitrine de l'œuvre de Forcano, sa position actuelle influence également celle du photographe.

1.1.3. Étude comparative : chiffres, politique d'illustration et photographie

Pendant les années 1960, *Destino* n'a pas été la seule publication à placer l'image au cœur de sa stratégie éditoriale. Nous allons, dans le cadre de cette sous-partie, revenir sur les plus grandes revues graphiques afin de réaliser une étude comparative²³⁰. La finalité sera de comprendre la place qu'a occupée *Destino*, et par conséquent, Forcano, au sein de ce panorama. Il sera également essentiel

²³⁰ Nous n'évoquerons pas les grandes publications graphiques des années 1920 et 1930. Bien qu'elles soient essentielles et aient inspiré les professionnels des années 1960, elles sortent du cadre imposé par notre sujet. Nous n'évoquerons pas non plus *La Codorniz*, publication satirique mêlant à merveille critique acerbe de la société et humour noir. Bien qu'elle aille dans la même direction que *Destino* sur certains sujets, elle ne peut figurer dans la liste des revues que nous étudions, par divergence de format et d'illustration.

d'évoquer les publications dans lesquelles ont publié les contemporains de Forcano.

Commençons par les revues de propagande, de *la prensa del Movimiento*. Les photographes appelés à collaborer avec la revue *Fotos* sont ceux qui ont couvert la guerre civile : Pascual Marín, Campúa, Luís Vidal... Ils obéissent à des directives, celles d'encenser le régime et les traditions espagnoles, par l'intermédiaire de propositions pictorialistes. Les clichés réalistes sont manipulés de sorte que le lecteur considère Franco comme le sauveur du pays : enfants plus heureux, femmes épanouies dans leur rôle... Nous ne nous étendrons pas sur la question puisque, d'une part, nous l'avons déjà traitée en première partie et, d'autre part, la publication perd des lecteurs au fil des années. Les évolutions économiques et sociales du pays ne permettent plus de marteler le même discours qu'au lendemain de la guerre. En 1963, sa publication prend fin.

Campúa publie également dans *Mundo Hispánico* et *Vértice* qui a pour ligne idéologique : pensée catholique, famille, patrie et gloire au *caudillo*. Nous avons consulté les archives de *Mundo Hispánico*. Tous les numéros n'étant pas digitalisés, nous n'avons pas pu consulter ceux étant sortis dans les années 1960, ce qui aurait rendu notre comparaison plus juste. Le numéro 26 (mai 1950) a attiré notre attention puisqu'il contient un article intitulé *1.000 fotos de España*²³¹. Texte et photographies sont signés Luis Alfonso Ortiz Bilbao, sur lequel nous disposons de peu d'informations. Il ne tarit pas de superlatifs et de grandiloquence pour décrire la péninsule :

Hoy no tengo la vanidad de poder comenzar toda conversación diciendo: «Cuando estuve en París...»; pero, en cambio, puedo decir sencillamente con modestia mayor que esa vanidad: «Dios me bendijo permitiéndome conocer toda España»²³².

Comme nous le constatons ci-dessous, les paysages et les monuments sont au

²³¹ *Mundo Hispánico*, n°26, 1^{er} mai 1950, p. 41-44.

²³² « Aujourd'hui, je n'ai pas la vanité de pouvoir commencer chacune de mes conversations en disant : "Quand j'étais à Paris..." ; mais, en revanche, je peux dire simplement avec une modestie plus grande que cette vanité : "Dieu m'a béni en me permettant de connaître l'Espagne" ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid*.

cœur de la composition, les perspectives et le point de fuite de chaque photographie sert à souligner la grandeur, la richesse et la beauté de l'Espagne²³³.



Photo 12 : *Mundo Hispánico*, mai 1950

Évoquons à présent la presse à sensation, qui se développe pendant les années 1960. La revue *La Actualidad Española* est une revue illustrée d'actualité générale fondée en 1952. Son évolution s'apparente à celle de *Destino* : jusqu'aux années 1960, la revue est conservatrice, puis, de 1960 à 1975, ses chiffres de vente explosent et elle adopte des positions plus ouvertes et modérées. Cependant, la revue entretient encore un lien particulier avec le régime.

Destino a souhaité, par l'équilibre entre le texte et la photographie, souligner des réalités, les dénoncer et éveiller les consciences. Contrairement à *Destino*, *La Actualidad española* met en lumière une esthétique photographique bien éloignée du réalisme social. Les photographies qu'elle publie ne s'inscrivent pas dans une

²³³ *ibid.*

vision moderne et novatrice de la discipline. La plupart d'entre elles sont réalisées en studio. Cette esthétique classique est à l'image des choix éditoriaux et thématiques de la revue. Nous pouvons même considérer que, si la place de la photographie semble prépondérante, elle n'en est pas moins le relais d'une conception passéiste et immobiliste. *La Actualidad española* est l'une des premières à utiliser la couleur et à réaliser des photomontages en Une mais n'en demeure pas le vecteur d'une photographie lisse et traditionaliste. Elle s'articule souvent autour de portraits en gros plans, comme nous pouvons le constater grâce à la photo ci-dessous²³⁴.



Photo 13 : *La Actualidad Española*, février 1965

Si *Destino* prône la rupture et imite le nouveau modèle de presse illustrée généraliste et hebdomadaire adopté dans les années 1940, *La Actualidad Española* s'éloigne du photojournalisme. Jean-Pierre Bacot, dans son article « La naissance du photo-journalisme », écrit :

²³⁴ *La Actualidad Española*, n°885, 18 février 1965.

La mutation qui s'est effectuée dans les années 1930 et 1940 nous semble d'autant plus intéressante à envisager qu'elle a impliqué non seulement un changement de technique, d'apparence et de style, avec une primauté accordée à l'esthétique et à des sujets personnalisés, mais aussi un glissement à caractère géopolitique²³⁵.

Cette citation peut définir *Destino* mais ne correspond que partiellement à *La Actualidad Española*, qui, au fil des années, fait la part belle à la photographie de presse à scandale et calque ainsi à la nouvelle ligne éditoriale de *Paris Match* adoptée après les années 1950. Si la revue française milite à ses débuts en faveur d'une photographie engagée qui met en lumière les préoccupations politiques et sociales de l'époque, elle s'en éloigne peu à peu au fil des ans. Les numéros de *La Actualidad Española* nous permettent de déduire que la revue imite ce modèle en choisissant généralement une célébrité pour illustrer la couverture²³⁶. Par exemple, le numéro 601 est conçu autour de photographies et d'articles sur la vie quotidienne de Sofía, future reine d'Espagne. Elle n'en demeure pas moins une revue généraliste d'information illustrée, la photographie fournissant le principal argument de vente. Sur la forme, elle choisit de s'éloigner de la photographie de rue et du réalisme. Sur le fond, *La Actualidad Española* se rapproche de la *prensa rosa*, qui rencontre un franc succès à partir des années 1960 et 1970²³⁷.

Nombreuses sont les revues illustrées qui prennent ce chemin : *Diez minutos*, *Semana* et *iHola!*. Elles ont évolué dans le même sillon que *Destino* mais s'en sont très vite détachées. Il ne serait pas pertinent de comparer les photographies puisqu'elles s'éloignent de notre objet d'étude, à savoir les photographies de rue, documentaires et réalistes. La majorité des clichés publiés par ces revues sont en effet réalisés en studio.

²³⁵ Jean-Pierre Bacot, « La naissance du photo-journalisme », *Réseaux*, vol.5, n°151, 2008 p. 9-36.

²³⁶ Ces appréciations sont en partie faussées par les limites auxquelles nous avons été confrontée. Comme nous l'avons expliqué, il n'existe que peu d'archives sur cette publication. Nous avons eu accès à des exemplaires provenant de collections privées qui ne peuvent révéler l'entièreté de la politique d'illustration du magazine. Il nous est impossible de prendre le recul nécessaire pour mettre en perspective les deux revues. Cette analyse est donc perfectible.

²³⁷ Presse à scandale.

En dressant la liste des revues graphiques et en les analysant, il nous a semblé que quatre d'entre elles se détachent, entrant en concurrence directe avec *Destino*.

Évoquons en premier lieu *Life en español*. Ce titre de presse est une version hispanophone de la publication originale *Life*, revue nord-américaine créée en 1883. Les photographies y sont de grande qualité et la revue est pionnière dans le monde du photojournalisme. Peu à peu, les photographes sont appelés à réaliser des clichés de personnalités : Fidel Castro, les Beatles, Juan Carlos, Sara Montiel... Elles sont généralement choisies pour illustrer les couvertures. Par ailleurs, les reportages photographiques sont toujours de grande qualité et les articles sont sensiblement les mêmes que ceux de l'édition anglophone. Nous pouvons dresser une liste d'analogies entre les deux revues : le format, la place de la photographie, le contenu, la périodicité... Cependant, *Life* se montre assez conservatrice, anticomuniste et fait l'apologie du consumérisme. Bien qu'ils ne partagent pas les mêmes positions idéologiques, les deux publications défendent la même conception de la photographie : l'image est centrale et réaliste, en adéquation avec son temps et sert à faire passer des idées. Face à la concurrence de la presse à scandale et des téléviseurs, la revue perd de son originalité et sa publication prend fin en 1969.

Continuons avec *Mundo*. Fondée en 1939, elle manifeste son soutien à l'Allemagne nazie pendant la Seconde Guerre mondiale avant que, peu à peu, ses positions politiques n'évoluent vers une plus grande neutralité, devenant progressivement une publication prédémocratique d'actualité ²³⁸. Elle est comparée à *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo*, *Serra d'Or* ou *Cambio 16*. Les sections sont semblables à celles de *Destino*. Il aurait été intéressant d'évoquer les photographies de cette revue afin de réaliser une étude exhaustive mais nous n'avons pas eu accès à ses archives, ni en bibliothèque, ni en hémérothèque. Très peu d'articles traitent de ce sujet et ce manque d'informations nous confronte à des limites dans l'analyse, les mêmes que nous avons rencontrées pour l'étude

²³⁸ Elle recevra même une amende de 5 000 pesetas pour avoir oublié de commémorer l'anniversaire d'Adolf Hitler.

de *Destino*. Tout au long de ces recherches, nous avons constaté la faiblesse des études réalisées sur le sujet et que la photographie était globalement relayée au second plan, même lorsque l'on traite d'une publication spécialisée.

La Gaceta Ilustrada est, sans doute, la plus grande concurrente de *Destino* par la similitude de ses propositions : articles d'actualité, d'opinion, critique culturelle et importance de l'image. Cette revue, éditée entre 1956 et 1984, s'inspire également du modèle initial développé par *Paris Match*. Cependant, contrairement à *La Actualidad Española*, elle milite pour la modernité et présente des photographies marquantes, humoristiques et esthétiquement recherchées²³⁹. Elle peut également compter sur la renommée de ses collaborateurs comme Pedro Laín Entralgo, Julián Marías ou Antonio Tovar, qui ont aussi travaillé avec *Destino*. Elle offre à ses lecteurs du contenu divertissant et se rapproche de la presse graphique d'avant-guerre. Chaque numéro s'écoule à 100 000 exemplaires, soit deux fois plus que le tirage de *Destino*.

Elle est à juste titre considérée comme une école de photojournalisme. Nous allons en expliquer les raisons. Tout d'abord, elle s'entoure des photographes les plus modernes de son époque : Maspons, Català-Roca, Ubiña, Miserachs et Masats. Ces derniers y travaillent comme des envoyés spéciaux et se spécialisent : les uns couvrent la vie sociale et politique, les autres réalisent des portraits de personnalités... Ils disposent d'une marge de manœuvre plus mince que celle de Forcano chez *Destino* mais ils sont plus nombreux et constituent un collectif fort et influent, qui se connaît bien et partage la même conception de la photographie. De plus, *La Gaceta Ilustrada* calque le modèle des revues des années 1930 et redonne ses lettres de noblesse à la photographie de presse d'antan. Elle modernise sa mise en page et reproduit le style nord-américain en basant sa politique éditoriale sur le *scoop*. Il faut dire que les deux publications n'ont pas la même ampleur. Leur budget n'est pas comparable : alors que *La Gaceta Ilustrada* possède deux équipes (Madrid et Barcelone) et des correspondants étrangers, *Destino*, peine à rémunérer son équipe. La

²³⁹ Nous avons consulté les collections privées sur Internet.

collaboration de *La Gaceta* avec des étrangers lui offre une place dominante puisqu'elle est l'une des rares revues à couvrir l'information internationale. À ce jour, elle est beaucoup plus visible que *Destino*, tout comme ses photographes. Cependant, au fil du temps, *La Gaceta* s'éloigne peu à peu de la couverture de l'actualité espagnole, ce qui la différencie de *Destino* qui manifeste de plus en plus clairement son engagement.

Pour finir, abordons Francesc Català-Roca, photographe émérite, qui propose ses photographies à *Revista* et à *Destino*. Il devient l'un des principaux photographes de *Revista*²⁴⁰. Les collaborateurs de cette revue viennent initialement de la Phalange mais militent, quelques années après, pour un assouplissement de la politique franquiste. Les intellectuels catalans publient parfois dans les deux revues à la fois : Antonio Tovar, Eugeni d'Ors, Camilo José Cela... *Revista*, tout comme *Destino*, fait évoluer sa ligne éditoriale vers des positions plus libérales et progressistes. Ces deux publications ont pour objectif d'alimenter une presse ayant un sens, faisant écho à des réalités vécues en Catalogne (et ailleurs). Leur conception de la photographie va également dans ce même sens et les deux revues ont pour modèle *Mirador*, déjà évoqué précédemment. Dans le vingtième numéro de *Revista*, l'interview de Català-Roca laisse penser que la photographie est considérée à sa juste valeur et que le travail de ce professionnel est reconnu²⁴¹. Sur ce point, *Destino* est moins communicatif. D'ailleurs, les articles relatifs à l'histoire de *Revista* mentionnent souvent Català-Roca, ce qui n'est pas le cas de *Destino* avec ses photographes.

Català-Roca propose des clichés de rue, mettant à l'honneur la « vraie vie » grâce au décalage et à l'humour. Ce même style est également cultivé par Forcano et tous deux se retrouvent en de nombreux aspects, au sein de ces deux publications concurrentes. C'est également l'amour de Barcelone qui unit *Destino* et *Revista*, l'exaltation de cette ville (et de cette région), forte et active.

²⁴⁰ Créée en 1952 par Alberto Puig Palau.

²⁴¹ Ce numéro (n°20) de *Revista* est le seul auquel nous avons eu accès, sur *Todocolección*, [en ligne : https://en.todocoleccion.net/collectables-magazines-newspapers/revista-1952-carles-riba-por-dionisio-ridruejo-chagall-kars-benet-tossa-fotografo-catala-#sobre_el_lote]. Consulté le 20 octobre 2020.

Dans le cadre de cette sous-partie, nous avons souhaité nous focaliser sur les revues illustrées. En revanche, *Destino* n'est pas seulement une publication graphique et nous avons fait état de deux autres publications essentielles et comparables, non pas sur la forme mais sur le fond. Bien que *Destino* n'ait pas toujours été aussi offensive, les revues que nous allons mentionner s'inscrivent dans la même perspective, celle de pousser le lecteur à s'interroger. Ouvrons une rapide parenthèse.

La revue mensuelle *Cuadernos para el Diálogo* paraît pour la première fois en 1963. Sa finalité est la suivante :

Nacen estos sencillos *Cuadernos para el Diálogo* con el honrado propósito de facilitar la comunicación de ideas y de sentimientos entre hombres de distintas generaciones, creencias y actitudes vitales, en torno a las concretas realidades y a los incitantes problemas religiosos, culturales, económicos, sociales, políticos... de nuestra cambiante coyuntura histórica²⁴².

La publication est établie sur les mêmes fondements que *Destino* et *Revista* et devient rapidement l'une des publications de revendication les plus influentes d'Espagne. Bien qu'elle ne se soit pas focalisée sur la photographie, il est indispensable de mentionner cette publication. Ses pages de couverture sont parfois composées de photomontages et de photographie abstraite mais sa faible périodicité n'en fait pas une revue d'actualité et aucun photographe n'est appelé à faire des reportages réalistes mettant en lumière le quotidien des Espagnols.

Triunfo est, à l'origine, une revue cinématographique créée en 1946 mais c'est à partir de 1962 qu'elle acquiert un intérêt particulier²⁴³. À cette date, elle incarne les idées et la culture antifranquiste et s'impose comme la revue d'opposition par excellence. Si nous avons considéré *Destino* comme vecteur d'information sur la réalité sociale du pays, *Triunfo* va encore plus loin. Son influence culturelle et idéologique croît à mesure que la publication aborde des sujets jusqu'alors tabous. Derrière un article d'apparence descriptif sur la situation politique en

²⁴² « Ces simples *Cuadernos para el Diálogo* naissent dans l'honnête but de faciliter la communication d'idées et de sentiments entre les hommes de différentes générations, croyances et comportements, autour des réalités concrètes et des problèmes religieux, culturels, économiques, sociaux, politiques... de notre conjoncture historique en évolution ». (C'est Nous qui traduisons). *Cuadernos para el Diálogo*, n°1, octobre 1963, p. 1.

²⁴³ En 1964, le tirage moyen s'élève à 56 000 exemplaires.

URSS, les chroniqueurs donnent leur avis sur la situation intérieure. Parmi ses collaborateurs réguliers, on compte Eduardo Haro Tecglen, Manuel Vázquez Montalbán, Luis Carandell, Ricardo Doménech, Quino ou encore Núria Pompeia. Ces noms évoquent l'engagement contre le régime en place, la critique et la satire²⁴⁴. En ce qui concerne la photographie, les premières pages s'apparentent à celles de *La Actualidad Española*. Bien souvent, les clichés se réfèrent à des actualités internationales et proviennent d'agences internationales. Visiblement, la revue ne dispose pas d'un ou de plusieurs photographes attitrés. Cependant, les clichés qu'elle choisit s'inscrivent dans la branche réaliste, documentaire et sociale de la discipline.

Pour conclure cette sous-partie, évoquons une revue qui ne peut être comparée à *Destino* mais doit cependant être mentionnée pour son rapport privilégié à la photographie documentaire. *Imagen y sonido* sort en 1963 pour la première fois avec pour objectif de proposer à la société de nouvelles formes d'expression artistique. Fondée par Josep María Casademont, la revue souhaite continuer le chemin tracé par l'Afal. Miserachs, Maspons, Forcano y ont publié leurs clichés ainsi que Dieuzaide et Berengo²⁴⁵. La revue fait la part belle à la photographie documentaire et a eu le mérite de secouer l'académisme des associations.

Qu'elle soit pictorialiste, néoréaliste ou sociale, le lien entre la presse et la photographie se consolide pendant les années 1960. Les lecteurs manifestent également un intérêt grandissant pour la discipline qui se fait sociale et porteuse de messages.

1.2. La contribution de Forcano

Comme nous l'avons vu précédemment, Ramón Dimas est le photographe attitré

²⁴⁴ Luis Carandell, par exemple, a également collaboré avec *Cuadernos para el Diálogo*. Vázquez Montalbán, lui, a rédigé de nombreux essais critiques en lien direct avec le franquisme.

²⁴⁵ Nous avons déjà mentionné Casademont précédemment : il est également propriétaire de la galerie Aixelà.

de *Destino* jusque dans les années 1960. Il parcourt quotidiennement la Catalogne à la recherche de scènes à capturer et collabore également avec *Vida Deportiva*²⁴⁶. Avec *Destino*, il participe à différents projets de livres comme *Guia de Catalunya* de Josep Pla ou *Galicia* de Carlos Marínez-Barbeito.

Ramón Dimas décède prématurément en septembre 1965, en pleine carrière professionnelle. Ce photographe, à l'œil vif et tendre, est lui aussi un grand oublié de l'histoire de la photographie. À ce jour, les recherches à son sujet ne mènent pas à des résultats satisfaisants : il a laissé peu de traces et est resté largement inconnu du public. En 2001, *La Voz de Galicia* lui consacre un article pour présenter l'exposition organisée par le *Centro Gallego de Artes de la Imagen*, qui dévoile les photographies prises pour l'édition du livre *Galicia*. C'est l'un des seuls articles que l'on puisse trouver sur lui²⁴⁷.

La trajectoire de Forcano est similaire à celle de Dimas. Revenons sur cette collaboration qui durera une dizaine d'années et qui fera éclore le style et la signature de Forcano.

1.2.1. Forcano et *Destino* : quelle collaboration ? Premières pages, reportages et livres photos

Rappelons-nous : Forcano a intégré l'AFC en 1949 ; il s'en éloigne en 1954 pour n'y revenir que cinq ans plus tard. Les concours qui y sont organisés sont vivement critiqués par les membres de la génération des années 1960. En effet, ils ne correspondent pas à la vision moderne de la photographie, celle pour laquelle ils militent. Les règles en sont établies par le jury et les propositions doivent rester dans le cadre qu'il impose. Eugeni Forcano se présente lui-même,

²⁴⁶ Initié par Ramón Claret, spécialiste de la photographie sportive pendant les années 1930, il affectionne tout particulièrement cette partie de la discipline.

²⁴⁷ Carlos Fernández, «Publicado un volumen con las fotos históricas de Dimas sobre Galicia», *La Voz de Galicia*, 4 février 2001, [en ligne : https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2001/02/04/publicado-volumen-fotos-historicas-dimas-sobre-galicia/0003_408517.htm]. Consulté le 16 juillet 2020.

à des concours, encouragé par Josep Maria Marca qui lui conseille de se confronter à l'avis de ses pairs.

À cette époque, l'activité commerciale de Forcano tend à diminuer et il consacre davantage de temps à la photographie. Lecteur de *Destino*, il apprend qu'un concours d'amateurs est organisé par la revue. Il envoie ses photographies et remporte le prix de la meilleure photographie dans la catégorie « anecdote graphique de la ville ».

Il est cité pour la première fois dans *Destino* le 6 août 1960 et sa photographie paraît en couverture, en témoigne l'archive ci-dessous intégrée²⁴⁸. La légende en page 3 évoque un « admirable lecteur » et une « magnifique photographie ». Le cliché présente un marin de la flotte nord-américaine qui contemple des *botas*, sortes de petites outres à vin, suspendues au plafond. Il porte un appareil photo autour du cou, similaire à celui de Forcano, que nous présenterons dans une prochaine sous-partie (II.2). Ce ne sont encore que les balbutiements de son processus créatif mais notons toutefois qu'il cherche ici à signifier le changement, la rencontre entre les coutumes américaines et espagnoles, la confrontation de deux mondes en évolution.

²⁴⁸ *Destino*, n°1200, 6 août 1960.

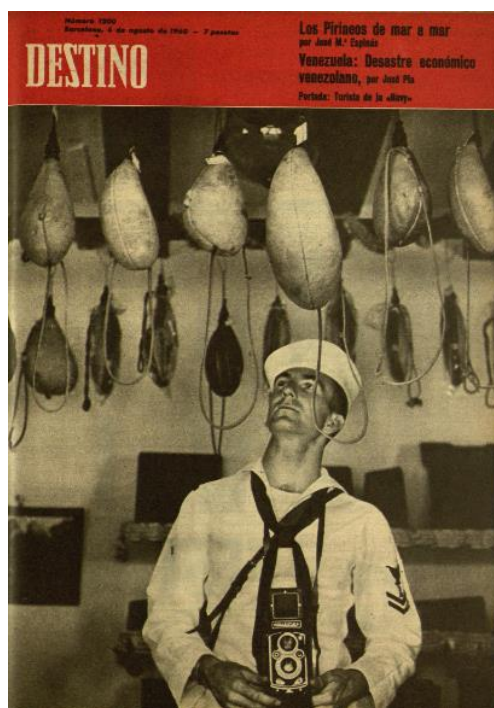


Photo 14 : couverture de *Destino*, août 1960

Ce photographe novice, dont le manque d'expérience aurait pu être un frein, fait irruption chez *Destino*. La confiance que le directeur et l'éditeur lui témoignent est inespérée et change subitement ses perspectives. Selon Rosario Martínez Rochina, Vergés et Luján perçoivent un en lui regard neuf, pénétrant, passionné aussi bien qu'ironique²⁴⁹.

Le moment est déterminant : Forcano passe de l'ombre à la lumière. L'amateur qu'il est alors est projeté vers un autre univers, celui de la photographie professionnelle. Il déclare à ce propos, en 2015, lors de notre interview : «El director me llamó para hacer las portadas de cada número y cambió el sentido de mi vida²⁵⁰». Il nous explique à cette occasion que les photographies sont toutes de lui. Toutefois, s'il est vrai que son intégration au sein de *Destino* va considérablement changer le cours de sa vie, il n'est pas exact de considérer qu'il a réalisé toutes les premières pages. Nous allons, au cours de cette sous-partie, revenir sur cette collaboration. Ainsi, notre objectif est de comprendre la

²⁴⁹ Rosario Martínez Rochina, *Eugeni Forcano, 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 18.

²⁵⁰ « Le directeur m'a appelé pour que je fasse les couvertures de chaque numéro et ça a changé le sens de ma vie ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

« véritable » contribution de Forcano à la revue, sans minimiser son travail comme ont pu le faire certains critiques, ni en l'amplifiant. Pour ce faire, nous avons consulté les archives de 1960 à 1972, date de la première et de la dernière photographie de Forcano en couverture de *Destino*. Nous avons, de ce fait, réalisé une étude thématique et artistique des premières pages de la revue afin de réduire l'écart entre deux discours diamétralement opposés. Nous n'analyserons pas en détail les photographies puisque nous les avons intégrées à notre prochaine partie (II.3), consacrée à l'étude du corpus photographique de Forcano. Dans les années 1960, la ligne éditoriale et la politique d'illustration de la revue restent inchangées, et la photographie reste un argument de vente. Le nombre de pages ira en augmentant au fil des ans, atteignant 52, 72 puis 88 pages pour les numéros spéciaux. Aussi étrange que cela puisse paraître, toute l'attention de l'équipe est portée sur la photographie de couverture, au détriment des pages intérieures. En effet, nous avons constaté que le pourcentage de reportages graphiques par rapport au nombre de pages était très faible, environ dix pour cent²⁵¹. De plus, ils ne sont pas toujours signés et ne concentrent pas les mêmes efforts. Ils ne s'inscrivent pas dans la vision moderne de la photographie, bien au contraire. Les clichés, pour la plupart *costumbristas*, proviennent des associations photographiques ou de Kike Pérez de Rozas, qui est en charge de la double page «Destino gráfico» et dont la mission s'apparente à celle d'un photojournaliste²⁵². Cette tâche n'est pas confiée à Forcano, à qui on donne une responsabilité plus cruciale, pour sa capacité à capter le regard de l'acheteur potentiel. En effet, la couverture est le seul élément visuel qui permette d'identifier et de faire vendre la revue.

Malgré ce que nous avons pu lire à plusieurs reprises, Forcano n'est pas le seul photographe de *Destino* à partir de 1960. Cette année-là, il est visible deux fois :

²⁵¹ En revanche, nous avons été surprise de constater le boom de la photographie de publicité et de mode.

²⁵² Les trois frères Pérez de Rozas, Carlos, Kike et Manolo, font partie de la deuxième génération de photographes de la famille et sont intimement liés à l'histoire photographique de Catalogne. Grâce à des liens privilégiés avec le régime, ils sont fréquemment sollicités pour la réalisation de reportages graphiques. Ils ont documenté les événements organisés par le régime, ont collaboré avec de nombreux journaux et ont travaillé pour les agences comme Cifra Gráfica (EFE).

une première fois en août, puis en septembre. Pérez de Rozas, Dimas, Catalá-Roca et Maspons sont également sollicités. En outre, comme nous l'avons évoqué, l'actualité internationale prend une place importante dans *Destino* : les élections présidentielles aux États-Unis, par exemple, sont largement couvertes, laissant moins d'espace aux professionnels espagnols.

En 1961, Forcano publie six photographies. Son style n'est pas encore reconnaissable et il ne brille pas par l'audace de ses propositions. En effet, il photographie des arbres et des couronnes de fleurs et ne prend pas de risques techniques ou esthétiques. Il ne se confronte pas encore directement à la rue et s'inscrit dans une tradition associationniste. Notons, à ce propos, que Forcano continue de proposer ses photographies en concours ²⁵³. En page 3 du numéro 1289 du 21 avril 1962, on peut lire :

Esta fotografía de Eugenio Forcano acaba de ser premiada en el Concurso Internacional de Fotografías celebrado en Alicante. Nuestro gran fotógrafo ve así reconocidas una vez más sus extraordinarias dotes de artista²⁵⁴.

Il gagne ce concours avec la photographie «Luminosa paloma» qui, bien qu'elle soit esthétiquement réussie, ne présente pas les caractéristiques du renouveau photographique : un pigeon, ailes déployées, passe devant la cathédrale ²⁵⁵. Forcano reste à mi-chemin entre deux mondes, entre la photographie amateur et professionnelle, entre la photographie présentée dans les salons et celle de la rue. Sa participation aux concours nous laisse penser qu'il cherche à s'offrir la légitimité qui lui fait défaut à ses débuts et à trouver sa place.

En 1962, ses photographies sont sélectionnées huit fois pour la Une. Dimas ne réalise que deux couvertures et Forcano est de plus en plus visible. Il nous est impossible de déterminer avec précision le moment où Dimas doit se retirer à cause de ses problèmes de santé. Laura Terré, spécialiste avec laquelle nous

²⁵³ Il gagne le Prix *Ibérico de Vigo* en 1961 et en 1962. Cette année-là, Ricard Terré est membre du jury. Il remporte également le Prix de Guadalajara en 1963, Cualladó et Paco Gomés sont à leur tour membres du jury.

²⁵⁴ « Cette photographie d'Eugeni Forcano vient d'être primée lors du Concours international de la photographie qui s'est tenu à Alicante. Notre grand photographe a été reconnu, une fois de plus, pour son extraordinaire talent d'artiste ». (C'est Nous qui traduisons), *Destino*, n° 1289, 21 avril 1962.

²⁵⁵ «Mi paloma de la paz» sera le nouveau titre donné à cette photographie dans les années 1990.

avons échangé en février 2021, n'a pas pu nous fournir l'information. Le peu d'archives dont on dispose sur lui nous renseigne seulement sur la date du décès du photographe.

À partir de 1963, Forcano est de plus en plus présent ; il signe quatorze couvertures. L'année suivante, Kike Pérez de Rozas et Serradell sont régulièrement sollicités, Forcano n'apparaissant que huit fois. Luján et Vergés font en effet appel à d'autres photographes car Forcano est appelé à participer à d'autres projets.

En 1963, il gagne le Prix de la ville de Barcelone (*Ciudad de Barcelona*) grâce à trois clichés mettant en lumière des événements de la culture populaire catalane : la fête de Gràcia (*Festa Major*), les feux de la Saint Jean et la fête de Sant Ponç (*Fira de Sant Ponç*). Le prix qu'il reçoit encourage Vergés à confier à Forcano les 300 photographies de la troisième édition du livre *Barcelona* que Carlos Soldevila écrit pour la collection «Guías de España²⁵⁶». Forcano doit alors immortaliser les changements qu'a connus la ville depuis l'édition précédente, illustrée par Catalá-Roca²⁵⁷.

La liberté qu'on lui confère l'épanouit, humainement et artistiquement, et lui offre la possibilité de livrer sa perception de Barcelone, en exhibant le fil tendu entre le passé et le futur. Dans ce livre de 540 pages, il cherche à révéler les changements : le passage de la terre à l'asphalte, de la voiture à cheval à l'automobile, au bus et au tramway, l'évolution des mœurs, les actes religieux, le tourisme, la nouvelle architecture... C'est à cette occasion qu'il tourne son objectif vers les Barcelonais, qu'il capture avec bienveillance et admiration. Barcelone joue un rôle déterminant dans sa carrière. Il voue un amour inconditionnel à cette ville et à ses habitants. En 2015, lors de notre première interview, il disait avoir

²⁵⁶ Ramón Dimas est malade et décline la proposition.

²⁵⁷ L'édition de *Barcelona* de Francesc Catalá-Roca et Soldevila est avant-gardiste. Ce livre, édité en 1954, a eu un impact considérable sur l'imaginaire collectif, puisqu'il marque une rupture avec l'image idyllique renvoyée par la première édition de 1951. Catalá-Roca, photographe dont le talent et la sensibilité sont immenses, porte de l'intérêt aux banlieues, à leurs habitants et aux nouvelles conceptions architecturales de la décennie.

vécu ses plus belles heures à sillonner ses rues et à ressentir son atmosphère. C'est d'ailleurs cette passion qu'il partage avec Luján et Vergés.

Pour ce projet de grande ampleur, Forcano est tenu d'utiliser un langage moderne et direct. Bien que ce livre ne soit pas révolutionnaire à tous points de vue, l'adoption de l'esthétique du réalisme est perceptible. Grâce à elle, le photographe et l'auteur parviennent à éveiller le lecteur à certaines réalités. À la page 178, on peut lire : «La calle dels Ocells... y de los niños que también desearían volar²⁵⁸...». L'image et le texte viennent souligner le sentiment d'emprisonnement et d'abandon que subissent les enfants de certains quartiers. Nous reviendrons sur cette photographie en abordant la thématique du cadre dans le cadre²⁵⁹.

Bien que le support permette de véhiculer des messages, *Barcelona* reste avant tout un guide sur la ville, avec des textes explicatifs sur chaque quartier, ses monuments et ses coutumes. Forcano est de ce fait appelé à parcourir l'intégralité de Barcelone et de réaliser des clichés descriptifs sur des lieux précis : les détails de la façade de la cathédrale, les fresques murales, les sculptures des musées, les monuments... Ces limites restreignent le champ des possibles et constituent au moins un tiers du livre mais répondent à la demande de Vergés. Forcano se démarque tout de même par sa façon de photographier la ville : ses panoramas, ses places, ses habitants et son atmosphère. Les points de vue sont percutants et originaux, les perspectives, novatrices et la recherche autour de la lumière et de ses contrastes, diversifiée²⁶⁰. Cette collaboration arrive relativement tôt dans sa carrière professionnelle, et, pour la première fois, Forcano se livre sans concession et affine son propos en pratiquant l'humour. Notons également qu'il propose déjà des diptyques (l'arrondi d'une route contraste avec les courbes similaires d'un arbre) et qu'il affectionne mettre en relief les éléments urbains (un

²⁵⁸ « La rue del Ocells (oiseaux)... et des enfants qui voudraient également voler ». (C'est Nous qui traduisons). Carlos Soldevila, Eugeni Forcano, *Barcelona*, Barcelone, Edicions Destino, 1964, p. 178.

²⁵⁹ fenêtres, balcons...

²⁶⁰ Il propose des plongées et contre-plongées très marquées, des prises de vues surplombant une scène du dessus... Il montre aussi l'étendue de son spectre technique : flou filé, grain, superposition des plans, temps de pose produisant des lignes lumineuses...

lampadaire avec les lignes des immeubles, la cloche d'une église avec une statue...).

La lecture de ce livre est agréable et surprenante et les photographies y sont pour beaucoup. En effet, elles sont chargées d'expressivité et font ressurgir l'âme de la ville qui s'exprime dans l'objectif de Forcano. À la découverte de ce témoignage graphique exhaustif, le lecteur a la sensation d'avoir sillonné la ville pendant des heures, en découvrant le moindre recoin de chaque quartier, et en se familiarisant avec les thématiques de prédilection du photographe.

Le livre *Barcelona* est déterminant pour Forcano : il y a un avant et un après 1964. Le photographe a pris de l'assurance et se sent désormais légitime d'exister comme tel. Vergés et Luján lui demandent une quantité importante de clichés et le confrontent ainsi à la ville comme il ne l'avait jamais été auparavant. Pour mener à bien sa mission, il doit aiguïser son regard. Lui qui a pour habitude de concentrer son attention sur un cliché, en concours ou avec *Destino*, peut montrer la variété de son travail. C'est ainsi, dans une certaine mesure, sa première « exposition personnelle », celle qui dévoile sa personnalité et le fait accéder à la notoriété.

Nous pouvons même imaginer que c'est cette collaboration qui provoque ou conforte sa vocation de photographe de rue. En effet, avant cette date, Forcano propose des clichés dont les thématiques gravitent autour des fêtes catalanes, du folklore, des danses locales ou des fêtes religieuses. Les scènes ont lieu dans la rue, certes, mais il s'approche peu de son sujet et nous pouvons percevoir une timidité dans sa démarche photographique, un retrait qui ne lui permet pas de formaliser pleinement ses idées. Nous ne remettons pas en question le plaisir qu'il ressent dès 1960, lorsqu'il commence à travailler avec la revue mais, à partir de 1964, il passe un cap dans sa carrière et se confronte à la rue pour en livrer sa réalité, ses nuances et souligner ses inégalités. Pour la première fois depuis 1960, les traits de la dénonciation sociale apparaissent.

Il est intéressant de remarquer que Forcano utilisera, dans les années 2000, une importante partie des clichés de cet ouvrage pour concevoir ses expositions. Le traitement réservé aux photographies de couverture sera différent.

À l'étude des archives de la revue, il nous semble évident que cet ouvrage a des répercussions immédiates puisqu'à partir de 1964, ses compositions sont plus originales et affirmées. Elles ressemblent davantage à ce que nous connaissons de Forcano actuellement. Il photographie les animaux, les enfants, des scènes insolites et son humour devient plus perceptible.

Destino commence à intégrer davantage de photographies à ses pages intérieures : certains numéros présentent même des reportages graphiques aboutis. À partir de 1965, Forcano est parfois sollicité pour les réaliser. Citons, en guise d'exemple, le reportage sur le tourisme côtier qu'il réalise avec Nestor Luján le 21 août 1965 : «De Blanes a Playa de Aro lleno absoluto²⁶¹ ». Il publie une dizaine de photographies et pour la première fois au sein de *Destino*, le nombre de clichés exposés met en valeur l'œil singulier du photographe. Sur les photographies ci-dessous intégrées, nous percevons clairement les compositions triangulaires caractéristiques de Forcano ainsi que l'attention portée aux lignes et aux courbes²⁶². Si le livre *Barcelona* lui permet d'afficher ses sujets de prédilection et de les mettre en perspective, les reportages lui permettent d'affirmer ses choix de composition.

²⁶¹ « De Blanes à la plage de Aro : envahi par la foule » (C'est Nous qui traduisons).

²⁶² *Destino*, numéro 1463, 21 août 1965.



Photo 15 : couverture de *Destino*, août 1965

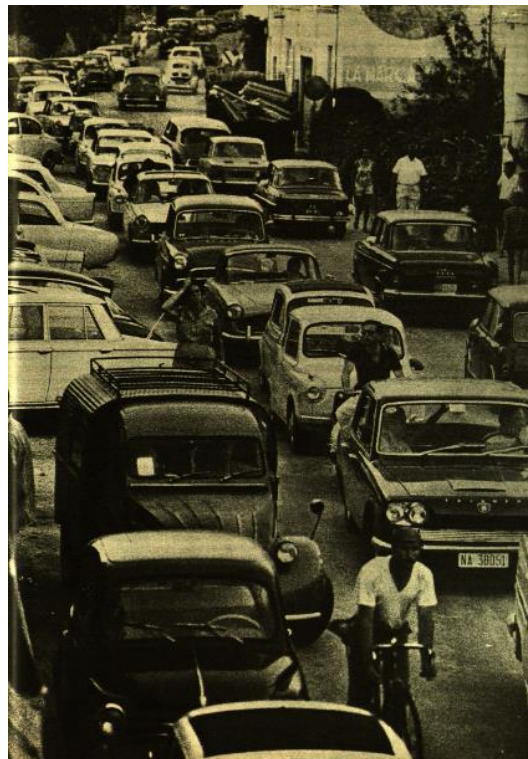


Photo 16 : Forcano, reportage «De Blanes a Playa de Aro lleno absoluto» (1), août 1965



Photo 17 : Forcano, reportage «De Blanes a Playa de Aro lleno absoluto» (2), août 1965

Peu à peu, au fil des ans, il découvre et prend conscience de son rôle. Le processus de transition entre amateur et professionnel s'établit dans le temps. Appuyons-nous sur l'hommage que *Destino* rend à Ramón Dimas à l'occasion de son décès pour le comprendre. Joan Teixidor écrit : «Probablemente fueron estas primeras páginas lo que le llevaron a obras de mayor empeño y apareció entonces este gran fotógrafo²⁶³ ». En effet, c'est en multipliant les commandes que le photographe acquiert son style, et cette transition n'est pas instantanée. À l'étude des archives, il nous paraît indiscutable que Forcano évolue considérablement pendant les premières années de sa collaboration avec la revue.

En 1966, il est le seul photographe espagnol de *Destino*. Dix-huit premières de couverture sont signées de sa main. Ernest Vilà et Suárez sont quant à eux appelés à documenter les pages intérieures, moins visibles que la photographie de première page, comme nous l'avons expliqué précédemment.

Le reportage «Bañolas en día de mercado» sort le 15 octobre de la même année. C'est un autre moment charnière dans la carrière du photographe²⁶⁴. Le journal *La Vanguardia* considère que c'est ce numéro de *Destino* qui apporte la lumière

²⁶³ « Ce sont probablement ces premières pages qui l'ont conduit à des œuvres plus tenaces, et c'est alors qu'est apparu ce grand photographe ». (C'est Nous qui traduisons). Joan Teixidor, «La última imagen», *Destino*, n°1465, 4 septembre 1965.

²⁶⁴ « Banyoles, jour de marché ». (C'est nous qui traduisons).

sur Forcano. Le reportage de sept pages est publié en 1966, à partir d'une dizaine de photographies prises en 1965.

Le marché, ce lieu paradoxal qui rassemble mais fait éclater les inégalités sociales, est fascinant pour qui sait le regarder. Josep Pla, que nous citons ci-dessous, explique que le marché est «un maravilloso punto dulce situado entre la malicia y la bondad que hace mover las pajaritas de la gente normal y permite que todo el mundo, o casi, vaya tirando²⁶⁵».

Forcano, lui aussi, cherche la dimension la plus humaine de l'existence et il le fait à cette occasion, en sillonnant des zones plus reculées et rurales de la Catalogne. Le marché, dont la symbolique est forte, sera l'un de ses terrains de prédilection de par sa charge expressive. Il capture des scènes de vie quotidienne, anodines pour beaucoup, mais que lui perçoit instinctivement.

Le reportage n'est pas accessible dans sa totalité, *Destino* n'en ayant publié qu'une partie. Toutefois, il se dégage des quelques clichés découverts une atmosphère singulière, l'effervescence des gens, le va-et-vient dans les allées, les acheteurs qui regardent, qui discutent, qui se bousculent. Des enfants, des personnes âgées, des religieux côtoient des légumes, des animaux, des cagettes de marchandises. On pourrait presque percevoir les couleurs éclatantes malgré le noir et blanc, des odeurs, des enfants qui jouent et le tumulte du marché. Forcano nous fait sortir de l'image pure qu'il crée pour nous porter vers une expérience multisensorielle. Grâce à sa vivacité et aussi à l'affection qu'il porte à ces inconnus, il fait jaillir l'authenticité d'une scène quotidienne qui éveille notre curiosité.

Nestor Luján et Josep Vergés, en découvrant les clichés, considèrent que Josep Pla est le plus apte à en rédiger les commentaires. Notons que les photographies ne sont plus conçues pour illustrer le propos comme c'était le cas auparavant. Le reportage graphique est ici le point de départ et c'est d'abord en lui que réside le message.

²⁶⁵ « un merveilleux point d'équilibre entre l'espièglerie et la gentillesse qui fait apparaître des étoiles dans les yeux des gens et permet que tout le monde, ou presque, avance. » (C'est Nous qui traduisons). Josep Pla, «Bañolas en día de mercado», photographies d'Eugeni Forcano, *Destino*, n°1523, 15 octobre 1966.

Selon Daniel Giralt-Miracle, qui travaille dorénavant pour la revue, les clichés ont une telle charge émotionnelle et expressive que Pla prendra près d'un an à les légènder afin que le texte soit à la hauteur de l'image. Pla introduit l'article de la manière suivante :

Tengo el gusto de presentarles las fotografías que van a continuación. Son magníficas, insuperables. Son del señor Forcano, [...] que es un gran artista, un prodigioso artesano. [...] Olvidamos demasiado que no hay arte posible sin una inteligencia concreta, unas manos eficaces y una intuición capaz de aprender lo que la realidad puede tener de gracia. Cuando mi viejo amigo el señor José Vergés me presentó estas fotografías, con la intención de que pusiera debajo de ellas algún comentario, me resistí a ello por una razón que considero viable, esto es : que estas fotografías no necesitan en absoluto el menor comentario, porque son tan directas, contienen una dosis de expresividad tan elevada, producen un impacto en el observador tan puntiagudo, que no hay necesidad de poner una cualquier nota explicativa. Tienen una fuerza de sugestión personal tan extraordinaria que las personas que las contemplan no tienen necesidad del menor incentivo para formular sus comentarios²⁶⁶.

Nous avons fait le choix de restituer une importante partie du texte de Pla pour retranscrire l'impression qui se dégage à la lecture de l'article. Ce reportage ressemble davantage à un plaidoyer en faveur du photographe qu'à un texte poétique ou descriptif. Pla, visiblement peu habitué à de telles louanges, semble lui-même surpris par les émotions qui viennent le cueillir.

Il est tout de même important de souligner que Josep Pla semble attaché à ce village et à ses habitants et qu'il est de ce fait déjà « conquis » par les propositions de Forcano, dans la mesure où le photographe traite ses sujets avec le cœur.

Pourquoi cette série de photographies constitue-t-elle une étape importante dans la carrière de Forcano ? Premièrement, on lui demande de couvrir un évènement à l'extérieur de Barcelone, mission inédite pour le photographe. Par ailleurs, cette description élogieuse aura pour lui un écho particulier ; il la revendiquera comme

²⁶⁶ « J'ai le plaisir de vous présenter les photographies ci-dessous. Elles sont magnifiques, incomparables. Elles sont de monsieur Forcano, un grand artiste, un prodigieux artisan. On oublie trop souvent que l'art n'est rendu possible que par une intelligence concrète, des mains efficaces et une intuition capable d'apprendre où trouver l'humour dans la réalité. Quand mon vieil ami José Vergés m'a présenté ces photographies, avec l'intention que je les commente, je m'y suis opposé pour une raison que je considère viable, à savoir que ces photographies n'ont pas besoin de commentaire, parce qu'elles sont si directes, elles contiennent une telle dose d'expressivité, produisent un impact si fort sur l'observateur, qu'il n'est pas nécessaire d'ajouter de note explicative. Elles ont une force de suggestion personnelle si extraordinaire que les personnes qui les contemplant n'ont pas besoin d'être incitées à formuler leurs commentaires ». (C'est Nous qui traduisons). Josep Pla, Eugeni Forcano, *ibid*.

une fierté tout au long de sa vie. Josep Pla, sans le connaître, lui offre la meilleure critique qu'on aurait pu lui adresser.

En analysant chronologiquement son œuvre, nous avons la sensation que Forcano parvient plus aisément à toucher le spectateur à partir de cette date : il se produit une rencontre puissante, sincère et spontanée entre le photographe et son sujet. Le spectateur est extérieur à cette scène mais semble la vivre également. Forcano, grâce à l'expérience qu'il acquiert, trouve sa voie et paraît prendre conscience de son talent. La technique et l'artistique sont au service d'un message clairement identifiable.

On pourrait alors attribuer au photographe certains aspects du *costumbrismo*, courant artistique qui relate les coutumes et usages sociaux d'un peuple ou d'un pays. Ce terme, qui s'applique généralement plutôt à la littérature et à la peinture qu'à la photographie, est toutefois difficile à définir précisément, ce qui rend plus complexe le discernement de ses nuances. Auteure d'une thèse sur la photographie dans la littérature espagnole du XIXe siècle, Corinne Cristini soulève la diversité de formes d'expression et les difficultés à répertorier les productions *costumbristas*²⁶⁷.

Noël Salomon écrit ainsi :

La plus grande confusion règne à propos du terme « costumbrismo ». Il est évident que, du point de vue d'une histoire littéraire rigoureuse et stricte, la définition reste vague et peut être source de quiproquos ou dialogues sourds entre les critiques. [...] Le mot enveloppe des contenus assez divers et qui peuvent varier en fonction des sociétés observées. Il arrive aussi que la perspective politico-sociale – le point de vue de classe de l'auteur ou de son public – nuance son « costumbrismo » : l'un sera passéiste au nom de son groupe d'origine ou des lecteurs qu'il prétend toucher [...], l'autre au contraire, condamnera l'obscurantisme d'habitudes sclérosées qui font obstacle à la marche en avant de la nation. Pour certains, il ne saurait y avoir « costumbrismo » sans l'ingrédient de l'ironie ou de la satire des mœurs. Pour d'autres, « costumbrismo » est équivalent de « pintorequismo », goût de la couleur locale, sentimentalisme régionaliste, sympathie pour les types évoqués²⁶⁸.

La dernière partie de la citation de Noël Salomon pourrait être mise en lien avec les clichés de Forcano et on pourrait, en ce sens, lui prêter certaines des

²⁶⁷ Corinne Cristini, « Émergence et rôle de la photographie dans la littérature espagnole de 1839 au début des années 1870 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-1, 2005, p. 330-333.

²⁶⁸ Noël Salomon, « À propos des éléments "costumbristas" dans le Facundo de D. F. Sarmiento », *Bulletin Hispanique*, tome 70, n°3-4, juillet/décembre 1968, p. 342-412.

caractéristiques du *costumbrismo*. Oscillant entre modernité et tradition, il brosse en effet le portrait des habitants de la région et en décrit les scènes du quotidien. Toutefois, pendant les années 1960, les photographies *costumbristas* sont plus souvent associées aux productions de José Ortiz-Echagüe, déjà évoqué au cours de notre premier chapitre.

Asunción Domeño Martínez de Morentín, auteure d'une thèse sur sa photographie en 1998, propose de classer son corpus en trois axes : les villages et les paysages, les actes religieux et les châteaux²⁶⁹. Particulièrement associé au folklore espagnol, au classicisme et au néoromantisme, ce type de photographie cherche à glorifier l'image et l'unité de l'Espagne, à capturer ses traditions et ses racines profondes. Dans une recherche intrinsèque de contradictions avec une époque artistique dite révolue, Forcano cherche à mettre en lumière l'âme du référent photographié et la singularité de son individualité. Ce n'est pas tant dans les thématiques que les deux corpus s'opposent mais surtout dans l'approche de chacun.

Ce reportage, par exemple, ne témoigne pas de la neutralité du point de vue du photographe. Au-delà de la simplicité de scènes comme l'achat de victuailles, il montre que la satisfaction des besoins les plus fondamentaux peut être difficile, dans un contexte où le marché devient un lieu de survie. La légèreté de la première lecture est alors rapidement chassée par la gravité résultant de l'interprétation plus approfondie de cette série.

En 1999, la *Fundación Caixa de Girona* décide de sortir de l'oubli les 112 photos que compte le reportage et d'organiser une exposition puis un catalogue qui recevra de nombreux éloges. L'écrivain Andrés Trapiello écrit à ce propos :

El libro es una preciosidad y un testimonio muy hermoso, no para la historia, sino de la vida. Da igual que esas fotografías sean el mercado de Bañolas hacia 1965, lo importante en ellas es el latido de todo lo que aún se vive²⁷⁰.

²⁶⁹ Asunción Domeño Martínez de Morentín, «La fotografía de José Ortiz-Echagüe», thèse de doctorat sous la direction de María Concepción García Gaínza, Université de Navarre, 1998.

²⁷⁰ « Le livre est une merveille et constitue un très beau témoignage, non pas pour l'histoire mais pour la vie. Peu importe que ces photographies soient du marché de Banyoles vers 1965, ce qui est important c'est le battement de coeur de ce qui est encore vivant ». (C'est nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004, p. 18.

Ce reportage, comme nous venons de le démontrer, va avoir des répercussions positives sur la renommée de Forcano. Ces clichés traversent les époques et viennent surprendre, des années plus tard, un nouveau public, qui s'émerveille à son tour d'avoir accès à un tel spectacle, intemporel et universel. Forcano, grâce à la confiance qu'on lui accorde, peut exprimer l'étendue de son talent et se présenter comme le photographe de la minutie. La lecture de ces photographies n'est pas linéaire : l'œil découvre l'image dans son ensemble, l'interprète puis, alors qu'il pense avoir perçu l'intégralité du message, est saisi par un détail qui le captive : les mains de deux vendeuses qui s'entremêlent, le regard d'une oie qui se demande quel va être son destin ou l'air dubitatif d'une acheteuse. Forcano s'amuse des réactions du spectateur et propose une lisibilité ludique et multidimensionnelle. Nous intégrons ci-dessous deux pages du reportage²⁷¹.



Photo 18 : reportage de Forcano et Pla, «Bañolas en día de mercado» (1), octobre 1966

²⁷¹ Josep Pla, Eugeni Forcano, *op.cit.*



Photo 19 : reportage de Forcano et Pla, «Bañolas en día de mercado» (2), octobre 1966

En 1967, Forcano est moins actif au sein de *Destino*, occupé par de nouveaux projets et notamment par la photographie couleur²⁷². Cette nouvelle technique, qu'il découvre à la fin des années 1960, fera l'objet de notre troisième chapitre. Il partage alors son temps entre *Destino*, la publicité et la mode. Les photographies de couverture sont ainsi confiées à Ernest Vilà, Maspons et Ubiña. Malgré le manque de disponibilité de Forcano et la collaboration avec des photographes de renom, c'est à lui qu'on offre la réalisation du reportage pour les 70 ans de Josep Pla, le 18 mars 1967. Une quinzaine de photographies illustrent les articles en hommage à l'écrivain vedette de la revue. Josep Forcano, frère de Eugeni, immortalise ce moment, en témoigne la photographie ci-dessous où apparaît le photographe²⁷³.

²⁷² Il ne signe que six photographies de couverture sur l'année.

²⁷³ Josep Forcano, «Eugeni Forcano, Josep Pla et Josep Vergés» (1967). *Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida, op.cit.*, p. 11.



Photo 20 : Josep Forcano, «Eugeni Forcano, Josep Pla, Josep Vergés» (1967)

Bien qu'il ne soit pas coutumier de ce type d'exercice, Forcano accepte cette mission, guidé par l'affection qu'il porte à Pla. Alors qu'il le connaît peu, il réalise les meilleurs portraits de l'écrivain, respectant la distance nécessaire pour permettre à son sujet d'être lui-même tout en entrant subtilement dans la sphère de l'intime. Il mesure parfaitement la posture qu'il doit adopter au moment de photographier. Forcano parvient à immortaliser l'essence du personnage : ses gestes, ses mimiques, sa posture, son charme et son regard. Il n'essaye pas de sacraliser les fragments du réel mais accède plutôt au langage poétique, en offrant une place au silence et à la rêverie. Le lecteur pourrait avoir la sensation que les deux artistes se connaissent depuis toujours. Qu'on soit sensible ou non à la signature artistique du photographe, il faut lui reconnaître un don pour la compréhension presque immédiate de l'environnement qui se présente à lui et de la place du sujet photographié dans celui-ci. Qu'il s'agisse d'une personnalité publique ou d'un inconnu, Forcano procède de la même façon : il analyse instinctivement l'individu évoluant dans son objectif, capturant en un instant sa singularité, grâce à une intelligence visuelle et émotionnelle qu'il met au service de son art.

Le portrait le plus connu de la série de Pla est très certainement celui où l'écrivain apparaît derrière des volutes de fumée mais, étrangement, on ne le trouve pas

dans le numéro du 18 mars. Nous l'étudierons à l'occasion des analyses, dans une sous-partie consacrée aux portraits (II. 3), mais nous pouvons illustrer dès à présent notre propos grâce à ces quelques photographies²⁷⁴. Forcano propose des plans de cadrage diversifiés (plan américain avec décor et plan rapproché), produisant ainsi un effet différent d'une photographie à l'autre.



Photo 21 : Eugeni Forcano, «Josep Pla» (1), mars 1967



Photo 22 : Eugeni Forcano, «Josep Pla» (2), mars 1967

²⁷⁴ *Destino*, n°1545, 18 mars 1967.

En 1995, la maison d'édition Editorial AUSA publie un recueil de portraits en noir et blanc intitulé *Josep Pla vist per Eugeni Forcano*. Deux ans plus tard, lorsqu'il met un terme à sa carrière, le photographe livre une interprétation surréaliste en couleur de ces portraits, en publiant l'ouvrage *A l'ombra seductora de Josep Pla*²⁷⁵. En 2020-2021, la Fondation Josep Pla organise une exposition à partir de ces portraits. Dotés d'une charge expressive forte, ils servent et serviront encore de référence, unissant ainsi l'histoire posthume de ces deux fortes personnalités de *Destino*.

En 1968, Forcano travaille surtout pour la mode et l'actualité internationale est telle que l'espace laissé à la photographie espagnole est limité. Forcano propose trois couvertures, Vilà cinq et Català-Roca deux.

Nous dressons le même constat pour l'année 1969. *Destino* organise le concours de photographie «Ramón Dimas» et publie les photographes lauréats. Antoni Catany et Toni Vidal font ainsi leur première apparition. Forcano ne présente que trois photographies de couverture mais il est appelé à illustrer le livre *Festa major*, dont le texte est rédigé par Josep María Espinàs.

Le poète Joan Teixidor est chargé de trouver des collaborateurs pour les projets lancés par la maison d'édition Destino ; il choisit Forcano pour ce volume de la collection «Imatge de Catalunya». La finalité de cet ouvrage est de rendre hommage à la culture catalane, de refléter les ambiances, les coutumes locales et d'honorer ses participants, sans tomber dans le piège du folklorique. Forcano explore la Catalogne, appareil en main et documente les traditions d'une vingtaine de villages.

Le livre connaît un franc succès à sa sortie. On reconnaît à l'écrivain et au photographe leur capacité à transmettre, avec un décalage cultivé par rapport aux versions officielles, la vie et l'esprit vivace de ces fêtes. L'écrivain Joan Fuster abonde dans ce sens et écrit :

Hay cosas que no se pueden explicar con palabras: se han de «ver». La medicación fotográfica nos ayuda a ver. La cámara de Eugeni Forcano ha extraído de las «festes

²⁷⁵ Eugeni Forcano, *A l'ombra seductora de Josep Pla*, Barcelone, Edicions Polígrafa S.A., 1997.

majors» del Principado una antología de quintaesencias singularmente atractivas. Detalles de espectáculo, ademanes irreductibles, caras, ambientes... ¿cómo puede fotografiarse un «ambiente»? Forcano lo ha conseguido²⁷⁶.

Cette citation vient appuyer les qualités que nous allouions à Forcano : il est le photographe du détail, de l'anecdote et de l'insaisissable. Son style s'affirme à mesure que les reportages et les livres se succèdent. Une fois de plus, la quantité de photographies qu'il doit livrer lui permet de montrer l'étendue de son propos et de son talent.

De plus en plus fier de son rôle, conscient de son savoir-faire, ancré dans son époque, il s'approche des gens, leur pose des questions et les fait participer à la photographie comme s'ils la concevaient avec lui : c'est ce qui apporte la fraîcheur et la candeur à l'œuvre de Forcano. Au fil des années, il réduit l'écart qu'il instaurait volontairement au début entre ses sujets, son appareil et lui. Il s'ouvre à l'autre comme il s'ouvre au monde. D'abord tourné vers lui-même au début de sa carrière, il expose et se confronte par la suite au regard des autres, puis il publie dans *Destino* mais c'est surtout à l'occasion des deux ouvrages cités qu'il prend conscience que la photographie se fait avant tout pour les autres, pour le partage et pour le message qu'elle véhicule. Grâce à cette collaboration, le rapport à son sujet évolue encore. Il milite alors pour la proximité, comme le faisait Capa en son temps, tout en conservant la distance nécessaire à la spontanéité de la scène qui se déroule dans son objectif. Il trouve l'équilibre parfait, de façon instinctive.

Quant à la composition, *Festa Major* lui permet d'approfondir son travail sur les mouvements, les masses et la circulation du regard entre les sujets de son cliché. Il se concentre également sur l'émotion et l'expression faciale. L'agitation des fêtes lui permet d'explorer ces différents points.

²⁷⁶ « Il y a des choses qui ne s'expliquent pas avec des mots : il faut les "voir". Le "traitement" par la photographie nous aide à voir. L'appareil de Eugeni Forcano a extrait des fêtes locales une anthologie de quintessences singulièrement séduisantes. Détails de spectacle, gestes irréductibles, visages, atmosphères... Comment peut-on photographier une "atmosphère" ? Forcano a réussi ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano, Atrapar la vida, op.cit.*, p. 19.

La démarche photographique est aboutie, Forcano semble avoir définitivement trouvé son style et sa place. Le livre *Festa Major* paraît en 1969, à l'apogée de sa carrière, et ses clichés sont imprégnés de l'esprit du photographe. Il est très intéressant de parcourir son œuvre de façon chronologique tant son évolution est fulgurante et se dessine nettement.

Josep María Espinàs, dans un article, décrira ainsi la démarche photographique de Forcano :

Yo tuve la suerte de colaborar con él en algunos reportajes publicados en el semanario *Destino* [...]. Recuerdo especialmente un libro en el que trabajamos los dos, un gran volumen sobre algunas de las fiestas mayores de Cataluña. Lo pasábamos muy bien. Yo tomaba notas, y cuando no tenía nada que hacer lo contemplaba. Forcano se movía sin parar. Y por lograr una pieza era capaz de todo.

Forcano era entonces [...] un hombre inquieto, curioso, sonriente, que se metía en todas partes buscando dónde encontrar las fotos que quería. Lo hacía con un aplomo naturalísimo. En un pueblo, me dijo un día: «Ya tengo el balcón». Eso significaba que había elegido el lugar desde donde podría fotografiar el espectáculo, y, una vez elegido, se había espabilado para entrar en una portería, subir las escaleras, llamar a una puerta y obtener el permiso para tomar las fotografías de la fiesta desde allí. Era un pícaro – desde el punto de vista profesional –, pero se le veía tan buen hombre... Inspiraba tanta confianza y, sobre todo, pedía los favores con una autoridad tan natural...²⁷⁷

Les commentaires des collègues et confrères de Forcano étant peu nombreux, nous avons décidé de retranscrire une importante partie du texte rédigé par l'écrivain. De plus, cette citation nous donne à connaître les habitudes du photographe au moment décisif. En effet, Forcano est sans cesse à la recherche de l'innovation de point de vue pour atteindre une composition marquante. Il photographie pour les reportages comme il le fait pour les couvertures de

²⁷⁷ « J'ai eu la chance de collaborer avec lui pour certains reportages publiés dans l'hebdomadaire *Destino*. Je me souviens surtout d'un livre sur lequel nous avons travaillé ensemble, un grand volume sur certaines fêtes patronales/votives catalanes. Nous passions du bon temps/ nous nous amusons bien. Moi, je prenais des notes et quand je n'avais rien à faire, je l'observais. Forcano se déplaçait continuellement ; et pour obtenir un cliché, il était capable de tout. Forcano était alors [...] un homme actif, curieux, souriant qui était à la recherche perpétuelle du lieu où faire les photos de son choix. Il le faisait avec une assurance très naturelle. Un jour, dans un village, il m'a dit : "Ça y est, j'ai le balcon" et ça voulait dire qu'il avait choisi l'endroit où il pourrait photographier le spectacle. Une fois le lieu choisi, il s'était dépêché d'aller dans le hall d'entrée, de monter les escaliers et d'obtenir l'accord pour prendre une photographie de la fête depuis cet endroit. C'était un filou – d'un point de vue professionnel – mais il avait l'air d'un homme si bon... Il inspirait tellement confiance, et surtout, il demandait des services avec une autorité naturelle... ». (C'est Nous qui traduisons). Josep Maria Espinàs, «Los 650 'forcanos' salvados», *El Periódico*, 30 octobre 2009, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20091030/los-650-forcanos-salvados-91721>]. Consulté le 9 juillet 2020.

Destino : avec l'envie de délivrer un message, certes, mais avec la recherche de l'impact visuel. Espinàs est également frappé par l'assurance naturelle dont fait preuve Forcano aux différents moments de l'acte photographique. Nous ressentons aisément l'atmosphère de travail dans laquelle ils ont évolué et la facilité avec laquelle Forcano remplit ses missions, aidé par son sens du contact humain.

L'écrivain Josep Maria Huertas souligne également la complicité des deux professionnels²⁷⁸. Selon lui, leur entente se traduit dans le livre, contrairement à *Veure Barcelona* (1984), dont le résultat est moins marquant. Le photographe Francesc Català-Roca et l'écrivain Pere Calders travaillent chacun de leur côté alors que Forcano et Josep Maria Espinàs sillonnent les villages ensemble.

Revenons à *Destino*. La revue s'adapte aux progrès techniques de l'époque et adopte la photographie couleur à la fin des années 1960. Elle se calque sur l'évolution des revues graphiques comme *Life* ou *Paris Match*. Notons que les années 1970 ne sont pas fructueuses pour la revue dont les ventes diminuent par rapport à la décennie précédente.

La photographie couleur ne permet pas, à ce moment précis, d'être le vecteur de la photographie sociale et humaniste. Les photographies de couverture mettent davantage en avant des photomontages et des dessins. Ces illustrations sont encore de l'ordre de l'expérimental et ne sont pas encore visuellement très « réussies » par rapport à la photographie en noir et blanc dont la ligne directrice était cohérente. Nous illustrons notre propos avec la couverture du 22 janvier 1972²⁷⁹.

²⁷⁸ *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 44.

²⁷⁹ Illustration de Álvaro Delgado, *Destino*, n°1790, 22 janvier 1972.

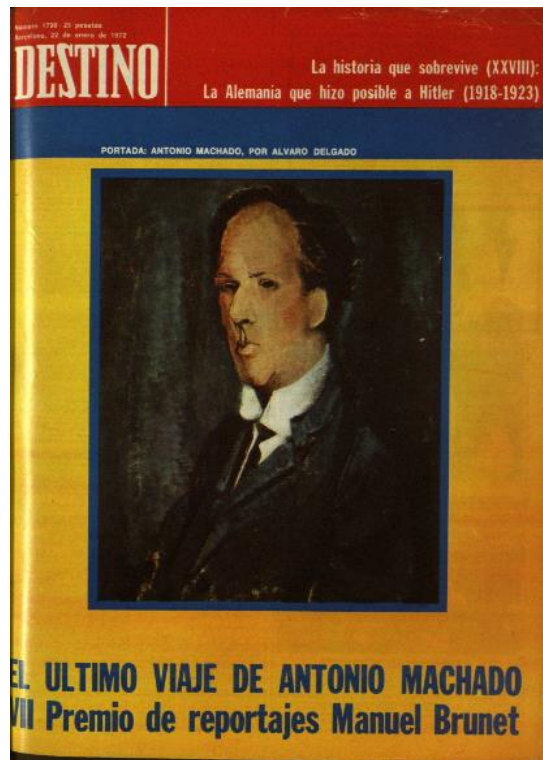


Photo 23 : couverture de *Destino*, janvier 1972

Les photographes catalans sont moins sollicités à mesure que la revue acquiert des reportages graphiques du reste de l'Espagne. Des photographies de Majorque ou d'Ibiza affluent et l'actualité internationale continue d'être très représentée. Les repères graphiques récurrents tels que les clichés du Nouvel An, des fêtes locales, de la fête de la Saint Jean et des quatre saisons dont nous avons fait état disparaissent avec l'arrivée de la photographie en couleur. La politique d'illustration évolue et la ligne éditoriale suit le même chemin. Les sujets sont plus subversifs et abordent des thématiques telles que la drogue, la prostitution, le pouvoir des femmes, la tauromachie... La nouvelle loi de la presse a été adoptée en 1966 et, bien que cette-ci ne soit pas synonyme de liberté d'expression, elle offre davantage d'ouvertures que celle de 1938. La photographie n'est plus aussi essentielle qu'avant pour appuyer un message ou ouvrir la voie à différentes interprétations.

En 1970 et 1971, le nom de Forcano est introuvable. En 1972, il ne signe que deux couvertures, présentées ci-dessous²⁸⁰. Ces deux photographies marqueront le début et la fin de la contribution de Forcano en couleur.



Photo 24 : couverture de *Destino*, septembre 1972

²⁸⁰ *Destino*, n°1825, 23 septembre 1972.

Destino, n° 1835, 2 décembre 1972.

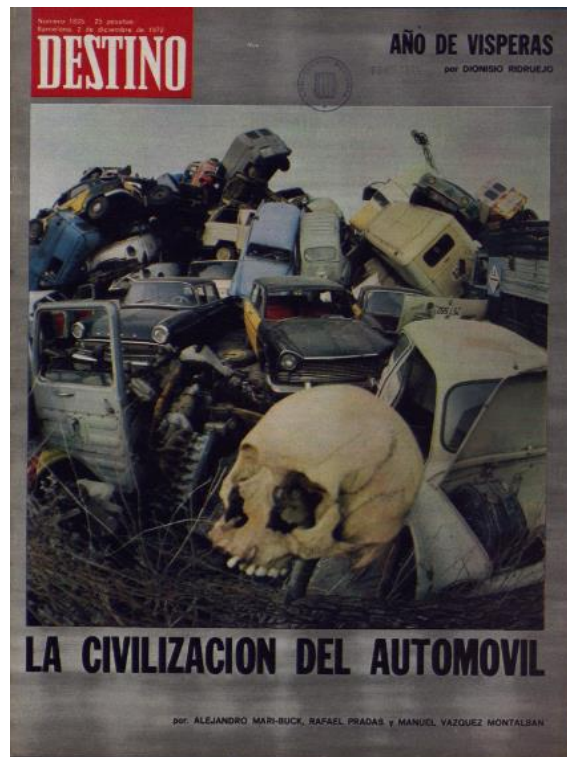


Photo 25 : couverture de *Destino*, décembre 1972

Forcano cloisonne son utilisation de la couleur en photographie. S'il l'affectionne tout particulièrement pour la mode et la publicité, il associe la photographie de rue au noir et blanc. Il propose ainsi moins de clichés pour les couvertures et il est, par ailleurs, très occupé par d'autres projets que nous évoquerons dans notre prochain chapitre (III). En 1972, Forcano ne signera pas les photographies pour les 75 ans de Josep Pla.

Après avoir consulté les archives de *Destino* dans leur intégralité et proposé une étude chronologique, il convient de présenter une analyse de la contribution de Forcano au sein de la revue. Tout d'abord, référons-nous aux chiffres. Pour construire notre réflexion, nous avons intégré à notre étude les photographies signées par Forcano. Nous avons considéré que seule la signature témoignait avec certitude de l'auteur du cliché.

Nous avons fréquemment lu que Forcano avait été le seul photographe de *Destino*. En 2016, il nous disait en interview : «Las fotos de *Destino*, todas son mías. Han puesto que son de varios señores y eso no es verdad. Yo era el

fotógrafo oficial que hacía todas las fotos libremente²⁸¹». Il convient de nuancer les propos avancés ici.

Tout d'abord, Forcano est travailleur indépendant et il n'est pas salarié de l'équipe. Nous pouvons considérer qu'il est le photographe le plus sollicité pendant une vaste période, correspondant à l'âge d'or de la revue. Toutefois, nous ne pouvons pas affirmer qu'il est le photographe officiel. En effet, les chiffres parlent d'eux-mêmes : il signe 79 photos de couverture sur 624, sur la période comprise entre 1960 et 1972. Certes, toutes les photographies ne sont pas signées par des Espagnols, puisque les clichés arrivent également de l'étranger, comme nous l'avons expliqué. Cependant, Pérez de Rozas est également bien intégré à la revue, tout comme Català-Roca et Marín. Forcano n'est donc pas le seul photographe à avoir participé au rayonnement de la revue.

Faisons état de quelques contradictions entre les propos du photographe et les archives. Lors de notre interview, Forcano nous expliquait qu'il disposait d'une entière liberté et qu'il n'avait eu que deux directives en douze ans : à l'occasion de la venue des Beatles à Barcelone en 1965, puis pour les portraits de Pla. Comme nous l'avons expliqué précédemment, Forcano s'est engagé dans un chemin déjà frayé par Dimas, avec des repères graphiques récurrents et des commandes de reportage. Il a disposé d'une autonomie dans son processus de création mais il a, à plusieurs reprises, répondu aux demandes des directeurs. Il est également étonnant de constater que ce n'est pas la photographie de Forcano qui a été choisie pour la couverture du 10 juillet 1965, pour illustrer le concert des Beatles. C'est alors Kike Pérez de Rozas, et non Forcano, qui signe la Une. Malgré tout, il est évident que Forcano est rapidement considéré comme le photographe clé de la décennie. Ramón Dimas est de moins en moins présent et Forcano est décrit de façon élogieuse par Luján et Vergés. Ses propositions concordent parfaitement avec leurs attentes. Le photographe endosse alors deux rôles essentiels : éveiller les consciences à certaines idées et dynamiser les

²⁸¹ « J'ai réalisé toutes les photos de *Destino*. Ils ont mis le nom d'autres personnes mais ce n'est pas vrai. J'étais le photographe officiel qui faisais toutes les photos librement ». (C'est Nous qui traduisons).

ventes de la revue en proposant des images remarquables. Le texte du catalogue d'exposition *Atrapar la vida* résume ces deux points :

No debe sorprendernos que *Destino* decidiera prestar a sus portadas de huecograbado una máxima atención y apostara por ilustrar cada una de ellas con imágenes de mayor o menor actualidad, pero siempre contundentes, atractivas y de gran eficacia visual²⁸².

En effet, nous ne devons pas perdre de vue l'aspect commercial du travail du photographe. En cela, il peut être considéré comme un photojournaliste. Cependant, comme le renseigne cette citation et comme nous l'avons vu à l'occasion de cette sous-partie, son lien à l'actualité n'a pas été direct et il ne peut pas pleinement être considéré comme tel. Nous sommes à nouveau confrontée à la difficulté de situer Forcano, au sein d'un groupe, au sein d'une association et au sein même de la revue dans laquelle il travaille.

Pendant longtemps, avant d'analyser son travail en profondeur, nous avons idéalisé le rôle social de Forcano. Nous pensions qu'il était à la recherche permanente de la critique et de la dénonciation. C'est en partie vrai, nous allons y revenir tout au long de ce chapitre. Cependant, il est essentiel de ne pas accentuer ce point et de ne pas tomber dans le piège de la surinterprétation. Certaines de ses photographies font écho à des inégalités sociales et à des injustices, et condamnent ainsi des aspects de la société et du régime franquiste, mais ce n'est pas ce qui prédomine, et moins encore pendant les années 1960. Lorsqu'il travaille pour *Destino*, il axe surtout son message sur l'humour et la candeur, en racontant des histoires et en mettant la lumière sur les oubliés.

À mesure que nos recherches se sont approfondies, nous avons dû affiner notre analyse. En effet, nous faisons face à un corpus à deux niveaux temporels : d'abord, celui des années 1960 (photographies de *Destino*) et celui des années 1990 et 2000 (catalogues d'exposition). Trente années les séparent et le discours photographique a évolué pour deux raisons. Tout d'abord, le Forcano des années 1960 sortait de l'amateurisme et commençait sa carrière professionnelle.

²⁸² « Il n'est pas surprenant que *Destino* ait choisi d'accorder une attention particulière à ses couvertures en héliogravure et ait choisi d'illustrer chacune d'elle avec des images plus ou moins actuelles, mais toujours percutantes et visuellement efficaces ». (C'est nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Atrapar la vida, op.cit.*, p. 12.

Pendant les années 1990, fort de ses diverses expériences, il est devenu un artiste accompli et a pris du recul sur son travail. Il a été primé à plusieurs reprises, ce qui lui a apporté légitimité et reconnaissance. Sa pensée photographique est ainsi plus précise, affirmée et revendiquée. De plus, le contexte politique n'est plus le même : la dictature a laissé place à la démocratie. L'Espagne est en quête de sa mémoire et les artistes sont invités à s'exprimer sur la véritable histoire du franquisme.

En 1996, Forcano classe la totalité de ses clichés et c'est à partir de cette date que se dessinent plus nettement les traits de la dénonciation. En effet, pour ses catalogues d'exposition, Forcano procède à des assemblages en diptyque, des remaniements de titre, des jeux sur les formes et les contrastes. C'est ce format qui lui permet de s'exprimer comme il le souhaite puisqu'il dispose d'un espace qui lui est entièrement réservé, lui offrant la possibilité de livrer son message sans détour.

Les intentions du photographe pendant les années 1960 ne sont pas aussi limpides qu'elles le sont dans les catalogues. Il attend plus de trente ans pour délivrer les séries dans leur entièreté, faisant éclater les nuances et les subtilités du sujet traité, ainsi que son angle d'attaque. Ce décalage entre les époques ne sera pas sans répercussions.

Pendant les années 1960, il doit se résoudre à l'autocensure. En effet, comme l'explique Serge Tisseron : « une image appartient toujours par l'un de ses pôles à la subjectivité et par l'autre à l'existence sociale et culturelle²⁸³ ». Lorsque nous épluchions les archives, nous avons reconnu des photographies faisant partie de séries dont il n'a choisi que les éléments les moins expressifs et engagés. Ce choix peut être en partie expliqué par la menace que les services de censure font peser sur la revue à chacune de ses publications. Le contexte est particulièrement peu propice à l'expression de l'art et au réalisme. Il est possible que Forcano ait considéré qu'il était préférable de ne pas défier la censure au risque de ne pas

²⁸³ Serge Tisseron, « La photographie sans image », *Écrits*, 10 juillet 2011, [en ligne : <https://sergetisseron.com/ecrits/la-photographie-sans-image/>]. Consulté le 8 mars 2021.

être souvent publié. En effet, il commence sa carrière professionnelle et souhaite avoir une chance de s'insérer dans cet univers, d'autant qu'il n'est publié qu'en couverture et n'a pas la possibilité de multiplier les ventes de ses photographies. Nous avons été étonnée de constater que très peu de photographies de couverture avaient été reprises pour la constitution du corpus d'exposition. Sur 79 clichés, seuls quinze ont été récupérés, soit moins de vingt pour cent. Cette faible proportion nous oblige, d'une part, à réfléchir sur ses intentions pendant les années 1960 et sur l'évolution de son discours photographique. Elle interroge également la liberté dont dispose Forcano au moment de photographier. Sur ce point, en effet, nous pensons que les directeurs de *Destino* orientaient davantage ses choix qu'il ne le prétendait. Ayant consulté la totalité des archives de la revue de 1937 à 1972, nous avons constaté l'existence d'une ligne conductrice avec des rendez-vous graphiques bien spécifiques. Nous pensons donc que Forcano a forcément été guidé, plus ou moins précisément, sur les sujets à traiter en photographie et qu'il ne pouvait s'en extraire.

Les clichés choisis pour les couvertures sont bien composés mais ne sont pas fidèles au style que nous lui connaissons actuellement. Si nous comparons avec ceux de Dimas ou de Català-Roca, nous pouvons affirmer qu'il ne va pas aussi loin dans la photographie humaniste et qu'il est encore imprégné par la photographie de concours. Il ne faudrait pas pour autant imaginer que Forcano ne mérite pas sa place parmi eux et qu'il se contente de produire de belles illustrations. Cependant, force est de constater qu'il existe une dissonance entre le message du photographe des années 1960 et celui qu'il propose pendant les années 1990. Les catalogues d'exposition présentent des projets photographiques beaucoup plus aboutis et les efforts de mise en page y participent. L'assemblage donne une perspective différente et permet de juger à sa juste valeur le travail de Forcano qui construit un pont entre le passé et le présent.

Découvrir ses photographies par l'unique biais de *Destino* donnerait une idée faussée sur sa vision de la discipline. Ce corpus à plusieurs niveaux temporels rend encore plus difficile la compréhension de son travail. Bien que Forcano ait

marqué les esprits des lecteurs de *Destino*, sa contribution à la photographie espagnole de cette époque est relativement peu engagée, d'un point de vue artistique autant que politique, cette timidité pouvant être expliquée par le contexte répressif de l'époque.

Un autre point peut expliquer le manque de reconnaissance dont souffre Forcano. Josep María Casademont, critique et photographe, considère que la vague avant-gardiste en photographie commence en 1957 et se termine en 1964. Forcano est actif au sein de la revue de 1961 à 1967 avec une importante activité de 1963 à 1966. D'abord, la période pendant laquelle il publie est trop courte pour se faire une place durable ; ensuite, il arrive un peu tard pour être considéré comme un réformateur. Bien qu'il partage le point de vue des membres de l'Afal et qu'il ait participé à des projets d'envergure, il est surtout associé à l'AFC et à *Destino*. Il ne s'est donc pas suffisamment démarqué pour être considéré comme avant-gardiste, alors même que son corpus aurait mérité qu'on lui prête une attention particulière.

Il est donc nécessaire de considérer certaines informations avec prudence. Daniel Giralt-Miracle, ancien collaborateur de *Destino* et commissaire d'exposition, explique que Forcano a connu une popularité extraordinaire avec ses clichés, qu'il a livré sa vision personnelle de la société et qu'il a été le premier photojournaliste de son époque sans le savoir²⁸⁴. Nous ne partageons pas son point de vue : Forcano est loin d'être le premier photojournaliste de son époque et il n'a pas, à ce moment, réellement donné sa perception de l'Espagne franquiste. De plus, il entre chez *Destino* à un moment où la revue a déjà pris le parti de valoriser l'image et où Ramón Dimas a déjà initié le chemin de la photographie réaliste et humaniste.

Il ne faut pas tomber dans le piège inverse et minimiser la qualité du travail de Forcano. Son corpus est riche et dense mais il ne le partage pas à ce moment et le garde pour lui. Son talent est indéniable et il produit des photographies mémorables. Si les photographies de couverture sont le point de départ de sa

²⁸⁴ Nous avons échangé à plusieurs reprises avec Daniel Giralt-Miracle.

carrière, les reportages et les livres qu'il illustre ultérieurement sont déterminants. D'abord, ils ont augmenté de façon considérable sa popularité et sa visibilité et ont amené des professionnels et des inconnus à le découvrir. De plus, photographier la rue est son véritable moteur et c'est à cette occasion qu'il a la possibilité de le montrer. Il s'inscrit donc dans la lignée de ses pairs qui, eux aussi, illustrent des livres photographiques, genre en plein essor. Dans *Barcelona blanco y negro*, Xavier Miserachs photographie la ville à la façon de William Klein à New York. Dans *Los cachorros* dont le texte est signé Mario Vargas Llosa, ils mettent en lumière les adolescents, fils de familles bourgeoises, qui perpétuent les traditions héritées de leurs parents. *Això també és Barcelona* de Josep Maria Espínas, Oriol Maspons et Julio Ubiña dévoile la Barcelone clandestine, sous couvert de l'apparence d'un guide touristique. En 1964, Colom propose un projet encore plus remarquable avec le livre *Izas, rabizas y colipoterras* écrit par Camilo José Cela dans lequel il propose un tableau dense et intense de la prostitution dans le quartier El Raval de Barcelone. En 1961, il expose d'ailleurs à la salle Aixelà son projet photographique alors que le décret interdisant la prostitution est adopté en 1956. Il s'inscrit dans une démarche plus critique et cherche à tourner en ridicule ce décret, non appliqué, qui met en péril les femmes²⁸⁵. Aujourd'hui, malgré une ellipse de vingt ans, le nom de Colom résonne davantage que celui de Forcano. Il a en effet marqué les esprits avec ce livre scandaleux devenu légendaire. La fondation Cartier-Bresson lui a même dédié une exposition : « Joan Colom, les gens du Raval », en 2006.

Forcano s'illustre également dans le domaine du livre photographique mais avec une identité moins prononcée que certains photographes. Notons tout de même qu'il entretient un lien particulier à la littérature et que ses photographies ont souvent servi à illustrer des ouvrages avec une grande expressivité.

Bien que nous ayons déconstruit certains mythes autour du couple Forcano *Destino*, il convient de préciser que le photographe est encensé par les collaborateurs et directeurs de la revue qui voient en lui un professionnel hors

²⁸⁵ Ce livre marque le début d'une pause de vingt ans dans la carrière de Colom, accusé de diffamation par une femme apparaissant sur des photos.

pair. C'est grâce à ces missions que Forcano prend conscience de sa vocation. Il se découvre à mesure qu'il propose ses clichés à la revue et que cette dernière lui ouvre une fenêtre sur le monde extérieur. Les ventes croissantes confèrent au photographe une visibilité qu'il n'aurait jamais obtenue sans ce partenariat.

Pendant douze ans, il va ainsi parcourir Barcelone, à la recherche de scènes de vie authentiques jouées par des inconnus, qu'il considère comme les acteurs d'un spectacle sans pareil. Qu'ils soient jeunes ou âgés, curés ou prostituées, bourgeois ou indigent, les protagonistes de Forcano sont appelés à s'exprimer de façon naturelle, sous l'œil ému du photographe.

1.2.2. Forcano et *Destino* : les répercussions de cette collaboration

L'une des problématiques de notre travail interroge la renommée de Forcano et les raisons du rayonnement plutôt limité de son œuvre. Sa collaboration avec *Destino* nous amène quelques éléments de réponse, qu'il convient de détailler.

La revue *Destino* est à juste titre considérée comme une école de journalisme et de photographie pendant les années 1960, nous en avons expliqué les raisons dans une sous-partie précédente. Majoritairement lue en Catalogne, elle compte aussi des lecteurs à l'étranger. Nous avons évoqué le projet *11 fotógrafos en París* précédemment. C'est par l'intermédiaire de la revue que Forcano est intégré au projet puisque c'est Charles Duprat, lecteur de *Destino* et Commissaire Général du Tourisme français qui le contacte.

C'est également grâce à la revue que Forcano peut travailler pour la mode et la publicité. Elle lui a apporté la visibilité et la popularité qu'il n'aurait sûrement pas obtenues autrement, à un moment où la photographie était surtout visible dans les associations et dans la presse illustrée. Il est nécessaire de valoriser cette contribution qui a propulsé sa carrière, à toutes les étapes qui la constituent. Pendant les années 1960, Luján et Vergés ont donné vie au photographe qui n'existait pas encore. Le lien privilégié que Forcano entretient avec Nestor Luján l'a également amené à travailler avec *Don*, revue novatrice avec laquelle il a

collaboré à partir de 1964²⁸⁶. Il retrouve des personnalités qu'il avait déjà côtoyées ou croisées auparavant : Juan Marsé, Josep Maria Espinàs ou Joan Perucho.

Il faut distinguer deux choses : les répercussions positives sur la carrière du photographe pendant les années 1960 et le retentissement actuel de Forcano. C'est sur ce point que nous allons nous concentrer à présent.

À l'heure actuelle, Forcano est encore majoritairement identifié à *Destino*. Pour preuve, lorsque nous avons visité l'exposition *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004* à la Virreina de Barcelone en 2016, nous avons retrouvé certaines photographies de Forcano. Toutefois, ce ne sont pas des clichés extraits de son corpus qui y ont été présentés mais les couvertures de la revue, à laquelle il est inextricablement lié. Cette assignation a pu participer à amoindrir la contribution de Forcano à la photographie espagnole aux yeux des spécialistes. Jorge Ribalta écrit ainsi :

Este [Forcano] se había convertido en uno de los fotógrafos más celebres de Barcelona desde 1960, cuando empezó a realizar las portadas del semanario *Destino*. Esta fue la revista más popular durante la Dictadura, junto con la *Gaceta Ilustrada*. [...] Ambos semanarios [...] serían en los años sesenta los principales espacios en la difusión de una iconografía emblemática y popular de la ciudad, y de sus principales autores²⁸⁷.

Bien que cette description soit fidèle à la réalité, il est tout de même regrettable que l'image que renvoie Forcano soit réduite à celle de sa contribution à *Destino*, aussi essentielle fût-elle. Son nom est identifié à la revue, elle-même intimement liée à Barcelone. En dehors de la Catalogne, Forcano est un nom qui résonne peu. Il n'est, de ce fait, pas surprenant que le rayonnement de Forcano soit lié à sa région. C'est un photographe catalan, qui s'est illustré à Barcelone. Comme nous l'avons constaté, lorsqu'il pratiquait la photographie en noir et blanc, il a parcouru la Catalogne à l'occasion des reportages et est globalement peu sorti de cette zone géographique.

²⁸⁶ Nous reviendrons sur cette collaboration à l'occasion de notre troisième chapitre.

²⁸⁷ « Il [Forcano] était devenu l'un des photographes les plus célèbres de Barcelone depuis 1960, date à laquelle il a commencé à faire les couvertures de l'hebdomadaire *Destino*. C'était le magazine le plus populaire pendant la Dictature, avec *Gaceta Ilustrada*. [...] Les deux hebdomadaires [...] seraient dans les années 1960 les principaux espaces de diffusion d'une iconographie emblématique et populaire de la ville, et de ses principaux auteurs ». (C'est Nous qui traduisons), Jorge Ribalta in *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*, Barcelone, Editorial RM, 2016, p. 110.

Pour comprendre la position de Forcano dans le panorama actuel, il nous faut aussi revenir sur le rayonnement de la revue. Comme nous avons pu le vérifier, *Destino* est l'une des publications les plus populaires des années 1960 pour toute une tranche de la population barcelonaise. Cependant, *Destino* ne s'est pas démarquée pour s'être clairement positionnée contre le régime en place : ses opinions ne sont pas les plus marquées et les collaborateurs ne sont pas les plus engagés. Ce n'est pas pour autant qu'il faut considérer que *Destino* n'a pas participé à l'émancipation de la culture, de la littérature, de la photographie en Espagne, au contraire. En effet, la spécialiste de *Destino*, Blanca Ripoll Sintes, nous écrit :

Destino tomó el pulso a su época y enlazó con las preocupaciones y las nostalgias, con los sueños y los temores, de su destinatario natural, la clase media catalana [...]. *Destino* contribuyó, sin lugar a dudas, a popularizar la cultura y a crear corrientes de opinión, y se constituyó en un pequeño oasis cultural de referencia obligada en la España de la posguerra²⁸⁸.

Une citation d'article a retenu notre attention. Le journaliste Ernest Alós explique qu'à partir de 1974, Forcano pense tomber dans l'oubli à cause de son passage à la photographie de mode et expérimentale et qu'il est moins sollicité à ce moment-là. Nous partageons ce point de vue mais le journaliste s'exprime alors sur un deuxième point tout aussi important. Il évoque la : «[...] doble relegación que sufrieron los nombres señeros de la revista durante la transición: colaboradores del franquismo para el nacionalismo y conservadores para la izquierda²⁸⁹».

²⁸⁸ « *Destino* a pris le pouls de son époque et a fait le lien entre les inquiétudes et les nostalgies, les rêves et les peurs de ses lecteurs, la classe moyenne catalane. [...] *Destino* a, sans aucun doute, contribué à populariser la culture et à créer des courants de pensée et est devenue une petite oasis culturelle de référence dans l'Espagne de l'après-guerre ». (C'est Nous qui traduisons). Échange de courriels avec Blanca Ripoll Sintes au sujet de la relation de la revue *Destino*, juin 2020.

²⁸⁹ « la double relégation subie par les grands noms du magazine pendant la Transition : les collaborateurs du franquisme pour le nationalisme et les conservateurs pour la gauche ». (C'est nous qui traduisons), Ernest Alós, «Capturando la vida», *El Periódico*, 17 juillet 2014, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20140717/capturando-la-vida-3388961>]. Consulté le 27 janvier 2020.

Considérant que le journaliste soulevait une idée intéressante, nous avons sollicité l'avis de Blanca Ripoll Sintes pour nous éclairer sur la question. Elle nous a répondu :

La revista *Destino* no solo sufrió esa doble consideración (de derechas para los de izquierdas, de izquierdas para los de derechas), sino también un estigma en clave catalanista/españolista (encarnada en una rivalidad de larga trayectoria con otra publicación barcelonesa, *Serra d'Or*). [...] Así que sí me parece una buena explicación la que da *El Periódico*²⁹⁰.

L'histoire de la revue *Destino* peut prêter à confusion ; nous ne l'avons pas envisagée lorsque nous avons entrepris nos recherches. Rappelons que le magazine est, à ses débuts, une publication pour les Catalans réfugiés en zone nationaliste. Même si ses positions se sont peu à peu éloignées du régime, une partie de l'opinion la considère toujours comme un fervent soutien du franquisme. Elle est, de ce fait, jugée comme une revue conservatrice et nationaliste par les plus progressistes et par l'opposition franquiste. Sa ligne éditoriale s'étant progressivement tournée vers des opinions plus libérales et progressistes, *Destino* est aussi considérée comme une publication antifranquiste par les plus fidèles collaborateurs et défenseurs du régime. La revue pose donc problème pendant la Transition et, après sa fermeture, elle tombe dans l'oubli pendant une longue période. Ce n'est que des années plus tard qu'elle est redécouverte par certains chercheurs.

Blanca Ripoll Sintes évoque également un autre frein à la mise en lumière actuelle du magazine : celui de la question du catalanisme en opposition à l'espagnolisme. Certains critiques pensent que *Destino* a été, en réalité, une stratégie de substitution du nationalisme catalan prohibé. L'auteure Eulàlia Pérez i Vallverdu explique que dès 1939, la culture officielle franquiste se répand à Barcelone :

L'Ajuntament franquista de Barcelona, encapçalat per Miguel Mateu i Pla, va portar a terme una política cultural basada, fonamentalment, en la depuració de la tradició i de

²⁹⁰ « Le magazine *Destino* a non seulement souffert de cette double considération (de droite pour ceux de gauche, de gauche pour ceux de droite), mais aussi d'un stigmate d'ordre catalaniste/espagnolites (incarnée dans une rivalité de longue date avec une autre publication de Barcelone, *la Serra d'Or*). [...] Je pense donc que *El Periódico* fournit une bonne explication ». (C'est nous qui traduisons). Échange de courriels avec Blanca Ripoll Sintes au sujet de la relation de la revue *Destino*, juin 2020.

les institucions que havien esdevingut un dels signes d'identitat de la Catalunya republicana, laica, democràtica i catalanista²⁹¹.

Dans les numéros de *Destino*, la centralité de Barcelone est y est en effet indiscutable, dans les écrits et surtout dans les photographies. Comme l'écrit Jaume Fabre :

En aquella época [...], como no se podía ejercer el catalanismo en libros y en medios de prensa a cause de la censura, se hacía «barcelonismo», una forma de referirse, indirectamente, a la personalidad histórica y cultural de Cataluña. Así se fue dando forma a este género que contribuyó claramente a configurar una determinada imagen de la ciudad²⁹².

Ces différents points soulevés expliquent, en partie, les raisons de l'oubli de Forcano en dehors de sa ville. Deux ans après que le Prix national de la photographie lui eut été décerné, le ministère de la Culture a organisé l'exposition *Atrapar la vida* et a ainsi offert au photographe une visibilité plus étendue. Toutefois, dans la majorité des cas, les expositions retraçant son parcours ont été organisées dans sa région et il reste, à ce jour, très associé à Barcelone. Forcano a légué la plus grande partie de ses photographies en noir et blanc aux archives de la ville, considérant qu'elle était la plus apte à les valoriser. Nous aborderons à nouveau ce point pour en fournir de plus amples conclusions à la fin de notre écrit.

Blanca Ripoll Sintès évoque la publication *Serra d'Or*. Elle est considérée comme l'une des revues catalanes essentielles, en concurrence avec *Destino*. Elle devient une plateforme pour les intellectuels catalans et dispose d'une marge de liberté plus importante que sa concurrente compte tenu de l'origine ecclésiastique de la

²⁹¹ « La municipalité de la Barcelone franquiste, dirigée par Miguel Mateu i Pla, va mener une politique culturelle basée, fondamentalement, sur l'épuration de la tradition et des institutions qui étaient devenues l'un des signes d'identité de la Catalogne républicaine, laïque, démocratique et catalaniste ». (C'est Nous qui traduisons). Eulàlia Pérez i Vallverdu, *Barcelona en postguerra 1939-1945: 75 anys de l'ocupació de les tropes franquistes a Barcelona*, Barcelone, Editorial Efadós, 2014, p. 178.

²⁹² « À cette époque [...], le catalanisme ne pouvant être pratiqué dans les livres et dans la presse en raison de la censure, on faisait du *barcelonismo*, une manière de se référer, indirectement, à la personnalité historique et culturelle de la Catalogne. C'est ainsi que ce genre a pris forme et a clairement contribué à façonner une certaine image de la ville ». (C'est nous qui traduisons). Jaume Fabre, *Història del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, Agfa, 1990.

publication (elle naît d'une fusion de deux revues de l'abbaye de Montserrat). La censure fait preuve de moins de vigilance à l'égard de cette revue. À l'instar de *Destino*, elle rend possible la découverte de jeunes talents de la littérature catalane. Les deux publications présentent d'importantes similitudes dans leur couverture de l'actualité et dans la valorisation de la culture. Dans les années 1960, le magazine *Serra d'Or* propose le prix «Crítica Serra d'Or» qui récompense différentes disciplines culturelles et littéraires. Nombreux sont les hommes de lettres qui collaborent régulièrement avec elle, parmi lesquels Alexandre Cirici, Oriol Bohigas, Jordi Carbonell et Joaquim Molas par exemple. Contrairement à toutes les personnalités ayant collaboré avec *Destino*, les collaborateurs de *Serra d'Or* ont des positions plus progressistes. Cirici, par exemple, participe pendant la Transition à la création du Parti des socialistes de Catalogne, en plus d'être l'un des plus importants critiques d'art du pays, soutenant activement la diffusion du modernisme catalan (Picasso, Miró et Tàpies). Oriol Bohigas est l'un des fondateurs du *Grupo R*, mouvement fondé en 1951 qui s'est opposé à la culture franquiste officielle. Jordi Carbonell est, quant à lui, un homme politique de gauche qui a participé à des initiatives de l'opposition antifranquiste. Ces différents exemples mettent en évidence l'engagement politique et artistique des collaborateurs du magazine *Serra d'Or*.

Actuellement, la critique considère *Serra d'Or* comme la revue catalane de culture dissidente, progressiste et tournée vers l'étranger et l'avenir. *Destino* est quant à elle reconnue comme une publication de qualité ayant connu son heure de gloire dans les années 1960. Cependant, elle est moins valorisée même si, pendant les années 1990, des recherches ont été entreprises dans le but de redynamiser sa mémoire.

Au prisme de cette relégation, Daniel Giralt-Miracle revient sur la faible reconnaissance de Forcano et explique au journaliste Ernest Alós : «[...] quizá su asociación al universo Vergés-Pla-Destino-Espinàs y su distancia con el mundo de la *gauche divine* no fueron la mejor carta de presentación durante algunos

años²⁹³». La première partie de la citation se réfère au lien que Forcano entretient avec les directeurs de la revue et ses plus proches collaborateurs. Notons qu'il développe une amitié durable avec Luís Permanyer, Rosario Martínez Rochina et Daniel Giralt-Miracle lui-même, également rencontrés chez *Destino*. Il se sent apprécié à sa juste valeur au sein de la revue puisqu'on lui témoigne la confiance dont il a besoin. Rochina et Giralt-Miracle ont eu une importance considérable : ils deviennent des amis intimes de Forcano, rédigeront les biographies du photographe et publieront des articles pour encenser son travail. Certains critiques reprocheront alors un manque d'objectivité à son propos. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

La deuxième partie de cette phrase évoque son éloignement avec les cercles culturels et militants des années 1960. Cette supputation apporte des éléments de réponse à notre questionnement initial et fait écho à nos propres conclusions, exposées lors de la sous-partie consacrée à l'Afal. Forcano reste effectivement à l'écart de tout collectif. L'ambivalence de son caractère nous laisse présager qu'il s'agit tantôt d'un choix assumé du photographe et tantôt d'une exclusion due à un sentiment d'imposture persistant. Avoir connaissance de son positionnement est primordial pour comprendre sa place dans le panorama de la photographie catalane. Comme nous l'avons déjà constaté en évoquant l'Afal, le fait qu'il s'éloigne de ces différents groupes ou collectifs n'est pas sans conséquence pour sa notoriété. Tout au long de sa carrière, il se maintient à l'écart des groupes et travaille seul. La recherche d'indépendance guide ses choix. Cette autoexclusion a fortement influencé son parcours et sa visibilité actuelle. Cependant, nous pouvons déduire que c'est pour son talent qu'il est approché plutôt que grâce à son réseau, peu développé, si nous excluons les personnalités clés de *Destino*. Même si Forcano s'est toujours maintenu à l'écart des groupes, il a tout de même réussi à se faire une place au sein d'une des revues les plus importantes de son époque et à exister en tant que photographe indépendant.

²⁹³ « Il se peut que son association avec l'univers Vergés-Pla-Destino-Espinàs et son éloignement du monde de la gauche divine n'ont pas été la meilleure carte de visite pendant un certain temps ». (C'est nous qui traduisons). Ernest Alós, «Capturando la vida», *art.cit.*

2. La signature Forcano

Après avoir évoqué la relation entre la revue *Destino* et le photographe, nous allons nous concentrer sur son œuvre, ces éléments qui participent à l'affirmation de sa personnalité artistique.

Nous aborderons en premier lieu le matériel photographique qu'il utilise pour la photographie en noir et blanc. Nous définirons ensuite les influences artistiques de Forcano et les genres photographiques qui le caractérisent.

2.1. La technique et la terminologie

2.1.1. L'appareil photographique : brève présentation du Rolleiflex

Diane Arbus, aux prémices de sa carrière, travaille avec un Rolleiflex. Cet appareil va être déterminant dans l'affirmation de son style et dans son travail en tant que photographe de rue. Forcano s'équipe lui aussi de cet appareil mythique allemand (voir dessin ci-dessous²⁹⁴) qui est commercialisé pour la première fois dans les années 1930, avant de connaître un succès retentissant dans les années 1960.

²⁹⁴ Coupe d'un Rolleiflex, illustration du site *PentaxKlub*, [en ligne : <https://pentaxklub.com/le-format-carre/>]. Consulté le 29 janvier 2020.

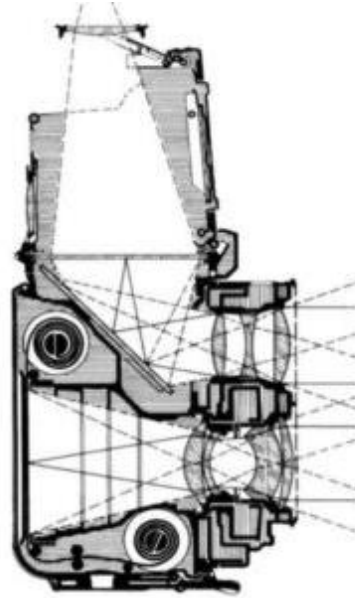


Photo 26 : coupe d'un Rolleiflex

Bien qu'il soit peu à peu délaissé par les photojournalistes lui préférant le format 24x36, Forcano va apprendre à travailler avec cet outil qui va devenir son meilleur allié, pour plusieurs raisons que nous allons identifier ci-dessous²⁹⁵. En interview, il nous a expliqué ne pas être intéressé par l'outil photographique en tant que tel et ne pas avoir accumulé les appareils.

Cet appareil moyen format à double lentille délivre des images de qualité et permet de travailler les détails et les flous d'arrière-plan. Les optiques sont performantes et son format carré confère une autre expérience de cadrage qui permet de valoriser le sujet. Il est tout aussi adapté en portrait qu'en paysage et apporte de l'équilibre à la composition. Certains spécialistes considèrent que le carré est le format de la délicatesse, de la douceur, du calme et de la mesure.

La visée se fait dans un grand dépoli de 6 cm par 6 cm. Le dépoli est une plaque de verre dont l'une des faces est dépolie et qui rend visible la totalité de l'image projetée, comme s'il regardait un tirage, grâce à un miroir positionné à 45 degrés. Le reflex bi-objectif dispose d'un deuxième objectif pour la visée, couplé à l'objectif de prise de vue, et envoie sur le dépoli une image pratiquement

²⁹⁵ Henri Cartier Bresson, considéré comme le pionnier du photojournalisme et surnommé « l'œil du siècle » choisit le Leica 50mm, ainsi que la plupart des photographes de rue.

identique à celle qui est projetée sur la pellicule. Les deux objectifs sont de très haute qualité. Le boîtier est compact et assez léger et les commandes (mise au point, diaphragme, déclencheur) sont simples et facilement accessibles. La taille du dépoli permet de composer et de cadrer en amont et de se rendre compte avec exactitude ou presque (l'image est inversée droite gauche) du rendu final. Le photographe Édouard Boubat, dans son livre *La photographie, l'art et la technique du noir et de la couleur*, écrit : « Leurs larges viseurs sont très pratiques pour effectuer un cadrage précis²⁹⁶ ».

Le choix des focales est assez limité (75 ou 80 mm), ce qui déplaît à certains photographes préférant le format 50 mm, considéré de nos jours comme le format standard et permettant un champ moins serré²⁹⁷. Les bobines utilisées sont en général des 120 (12 poses en 6x6).

Le Rolleiflex permet donc de prendre son temps et de déclencher au meilleur moment, de bien composer et de ne pas être facilement perçu. En effet, le viseur n'étant pas à placer devant l'œil, il est plus facile de capturer l'instant sans être remarqué et d'adopter une attitude discrète en gardant l'appareil à hauteur de poitrine ou de ceinture. Le photographe regarde le dessus de son appareil, ce qui lui offre la possibilité de choisir la bonne distance avec son sujet afin de le laisser s'exprimer, d'autant plus qu'il est silencieux au déclenchement. Forcano peut donc faire ses armes en photographie grâce à cet outil qui lui permet de se positionner au mieux par rapport au sujet ou à la scène²⁹⁸.

D'autres photographes de renom travaillent au Rolleiflex pendant quelques années avant de passer au Leica et au 24x36 : c'est le cas de Robert Doisneau par exemple. Il explique que l'appareil offre une attitude humble puisque le positionnement original de la visée ne permet pas clairement d'identifier le

²⁹⁶ Édouard Boubat, *La photographie, L'art et la technique du noir et de la couleur*, Le livre de Librairie Générale Française, Paris, 1989, rééd.2013, p. 66.

²⁹⁷ La longueur focale est la caractéristique de base d'un objectif : elle s'exprime en millimètres et correspond à la distance qui sépare le centre optique de l'objectif de l'image d'un sujet situé à l'infini.

²⁹⁸ En consultant des forums consacrés à la photographie argentique, nous avons lu à plusieurs reprises que les personnes « timides » appréciaient cet appareil qui permet de pratiquer la photographie de rue sans être intrusif.

photographe. Lee Miller et Robert Capa utilisent également le Rolleiflex pour documenter l'Europe après la Libération, ainsi que des portraitistes comme David Bailey ou Vivian Maier.

Lors de nos analyses photographiques, nous avons été confrontée aux incertitudes suivantes : le format du Rolleiflex est sans conteste le 6x6, ce qui donne au tirage une image carrée. Cependant, les photographies publiées dans *Destino* et celles intégrées au catalogue d'exposition ne respectent pas toutes ce format et s'apparentent plutôt à des formats rectangulaires. Forcano n'a-t-il utilisé que cet appareil ou en avait-il un autre ? Recadrerait-il au tirage²⁹⁹ ?

Nos recherches sur le sujet nous ont menée à Emmanuel Bigler, auteur d'une thèse sur l'optique, qui nous a éclairée sur ce point³⁰⁰. Selon lui, il est quasiment impossible de cadrer en vertical en tournant l'appareil sur le côté puisque le haut est en bas et inversement, ce qui rend la composition difficile. Même si c'est techniquement possible avec certains modèles de Rolleiflex, il n'est pas facile de cadrer, de faire des réglages et sa mise au point en tournant l'appareil sur le côté. Il nous faut donc écarter cette piste. Nous savons également que Forcano a utilisé un appareil Hasselbald mais, d'une part, il l'a plutôt utilisé pour la mode et, d'autre part, c'est également un 6x6. Cette hypothèse n'est donc pas concluante. Il convient alors de considérer que Forcano recadrerait après, lors du tirage, à l'agrandisseur³⁰¹. Le format des bobines étant plus grand que le 24x36, il était possible d'agrandir puis de recadrer sans perdre en qualité.

Emmanuel Bigler a rédigé des articles sur les Rolleiflex et en connaît leur usage. Il nous a expliqué que le format carré recadré était la règle pour les utilisateurs professionnels de Rolleiflex. En effet, les photoreporters recadreraient en rectangle pour la presse et ses exigences, ce qui est le cas de Forcano. Cependant, la plupart des clichés sont restés en format carré comme les images de Doisneau.

²⁹⁹ Jordi Lafitte, que nous avons essayé de contacter, a travaillé avec Forcano. Laura Terré nous a confié que Jordi Lafitte et Forcano passaient des heures ensemble à tirer les photographies.

³⁰⁰ Emmanuel Bigler, *Détecteurs d'images X grand champ : applications à la microscopie X de contact et à la microanalyse d'absorption avec le rayonnement synchrotron*, thèse de doctorat en physique, Université Paris XI, 1986.

³⁰¹ Le tirage est l'ultime étape pour donner vie à une photographie. Il correspond au passage du négatif au papier en plusieurs bains : le révélateur, le bain d'arrêt, le fixateur et le rinçage.

Nous pouvons penser que Forcano travaille en deux temps : la prise de vue en 6x6 en format carré puis le changement de format au tirage. Il procède de la sorte pendant les années 1960, pour *Destino* qui publie des photographies en format vertical. Nous savons aussi qu'en 1996, lorsqu'il arrête son activité professionnelle, il se consacre au tirage de ses négatifs et nous pouvons penser qu'il recadre ses clichés et en propose d'autres formats, dans une démarche cette fois artistique et non professionnelle. Dans le même temps, il propose de nouveaux titres à toutes ses photographies. Forcano s'inscrit donc dans un double processus créatif, à la prise de vue puis au tirage. Nous avons également émis l'hypothèse qu'il procédait de la sorte au début de sa carrière afin de s'assurer de la réussite de son cliché, ne se considérant pas comme un professionnel expérimenté et se laissant de ce fait une marge de manœuvre pour recadrer au besoin. Toutefois, il n'est pas rare de constater ce procédé chez les photographes de la génération s'illustrant au Rolleiflex, comme Paco Gómez par exemple. Grâce à ce recadrage, ils peuvent équilibrer les masses et intervenir sur les lignes et points de force.

Ce procédé, qui intervient après la prise de vue, peut être mal perçu. Ainsi, Henri Cartier-Bresson, maître de la discipline, s'interdit le recadrage et les modifications puisqu'il considère que cette intervention dénature la photographie. Toutefois, ce discours est à nuancer. Bien qu'ils ne formulent pas clairement, la majorité des photographes recadrent en laboratoire, au tirage. Dorothea Lange, connue pour ses compositions marquantes, a procédé à des modifications après la prise de vue pour sa photographie «Migrant Mother», ce qui ne l'a pas empêché de devenir une icône de la grande dépression.

Le photographe John Loengard, dans l'ouvrage *Célébration du négatif*, déconstruit l'idée ancrée dans l'imaginaire collectif qui considère que la quintessence de la photographie s'exprime au moment de la prise de vue, pendant « l'instant décisif³⁰² ». Après avoir étudié avec minutie les négatifs de certaines des plus

³⁰² En 1973, Henri Cartier-Bresson brise le mythe sur ce sujet. Dans un entretien donné à Sheila Turner-Seed, il explique avoir repris une phrase des mémoires du cardinal de Retz et l'avoir choisie

grandes œuvres de l'histoire de la photographie, il révèle comment le photographe a « manipulé, rétréci, agrandi, assombri ou éclairci l'image pour obtenir l'épreuve finale³⁰³ ». Il cite par exemple Man Ray, Walker Evans, Alfred Stieglitz, Richard Avedon, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et André Kertész. Forcano n'est donc pas le seul à procéder de la sorte.

Forcano s'équipe d'un nouvel appareil quelques années après avoir commencé la photographie pour *Destino*. Il s'agit du téléobjectif à focale fixe (240 mm ou 300 mm) Novoflex qu'il place sur un boîtier 24x36 Pentax. L'intérêt de la focale longue est de photographier en champ étroit, ce qui s'avère particulièrement utile en photographie de portrait. Il lui permet de percevoir de près les sujets éloignés et de les photographier à leur insu, en se positionnant comme observateur dissimulé. Les détails d'une scène très vaste sont ainsi perceptibles et l'ouverture du diaphragme permet une vitesse d'obturation rapide. Cependant, la qualité et le cadrage de ce nouvel appareil sont différents de ceux du Rolleiflex. De plus, le grossissement aplatit les éléments de l'image et écrase la profondeur et l'effet de relief.

Bien qu'il parcoure la ville avec deux appareils autour du cou (en témoigne la photographie ci-dessous), son format de prédilection reste le 6x6³⁰⁴.

pour l'édition américaine du livre *Images à la sauvette*. En 1979, invité à répondre aux questions de Alain Desvergnes, il déclare qu'il y a autour de cette formulation de « l'instant décisif » une espèce de confort intellectuel. Selon lui, photographes amateurs et professionnels l'emploient sans savoir vraiment ce qu'elle embrasse. Henri Cartier-Bresson, *Voir est un tout, Entretiens et conversations (1951-1998)*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2014.

³⁰³ John Loengard, *Célébration du négatif*, Paris, Éditions du Collectionneur, 1994.

³⁰⁴ Eugeni Forcano, *La meva Barcelona*, Lunwerg Editores, Barcelone, 2010, p. 12.



Photo 27 : Josep Forcano, «Eugeni Forcano» (1964)

Forcano se sert également d'un objectif hypergone (fisheye). Contrairement au téléobjectif, sa distance focale très courte offre un angle de champ très large. La distorsion que produit cet outil est particulièrement recherchée en photographie créative. Il lui arrive d'utiliser des filtres couleur pour intensifier les contrastes et un trépied pour créer des effets et pour les pauses longues. Journaliste et ami de Forcano, Lluís Permanyer fournit d'autres informations sur le matériel et la technique de Forcano :

Nunca fue amigo de violentar la iluminación natural, por lo que el disparador de cable o las entonces novedosas películas muy rápidas le bastaban para trabajar en los interiores más sombríos, lo que le situaba así también entre la corriente más combativa, con aquellas fotos agresivamente contrastadas y que gustaban de exhibir el grano³⁰⁵.

Notons que l'utilisation de ces différents accessoires a pu être critiquée puisqu'elle est en inadéquation avec l'éthique et la posture de la photographie de rue des

³⁰⁵ « Il n'a jamais été partisan de forcer l'éclairage naturel, aussi le câble de déclenchement ou les pellicules très rapides de l'époque lui suffisaient pour travailler dans les intérieurs les plus sombres, ce qui le situait également dans les courants les plus combatifs, avec ces photos agressivement contrastées et qui aiment faire ressortir le grain ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 36.

années 1950 et 1960. Forcano considère qu'il n'appartient à aucune école et il s'inscrit, de ce fait, dans une conception de la photographie libérée de normes. Son ouverture d'esprit, d'un point de vue artistique, lui permet de se familiariser avec différents outils et contribue à la richesse de son style. De plus, bien qu'il utilise à de rares occasions le fisheye en noir et blanc (par exemple pour la photographie « Minifaldas » de 1972), il l'adopte surtout à partir des années 1970, lorsqu'il entre dans la dernière étape de sa carrière, consacrée à la recherche autour de la photographie créative et expérimentale.

Nous avons lu qu'à partir de 1950, date à laquelle le Leica est adopté pour le photojournalisme, les professionnels délaissent le Rolleiflex puisqu'il correspond techniquement moins à leurs attentes. Pérez de Rozas, que nous avons mentionné ci-dessus, choisit le Leica. Forcano, lui, reste fidèle à son appareil puisqu'il ne se sent pas photojournaliste mais photographe de rue, porte-parole des inconnus. Il ne souhaite pas être plus performant et plus rapide pour vendre mais parfaire et diversifier sa technique pour continuer à capturer la vie.

2.1.2. Quelques précisions lexicales

Pour commencer, revenons sur quelques définitions et sur les caractéristiques de quelques genres photographiques afin de catégoriser le travail de Forcano. Nous allons ainsi revenir sur les styles et les photographes qu'il affectionne et desquels il s'inspire.

Selon Serge Tisseron, il existe deux grandes écoles en photographie : les photographes qui considèrent que la technique est un moyen de réaliser leurs aspirations artistiques (pictorialistes, surréalistes...) et ceux qui ont recours à la photographie pour exprimer leur perception fugitive du monde, de l'espace et des émotions³⁰⁶. Forcano adhère à cette deuxième conception³⁰⁷.

³⁰⁶ Serges Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida, Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

³⁰⁷ Il change de position à la fin de sa carrière et évoluera dans les deux écoles ci-dessus évoquées.

Revenons sur quelques définitions. Le photojournalisme résulte du besoin de montrer, dénoncer, pointer du doigt des faits ou évènements et dans le même temps, de dévoiler le quotidien de certaines personnes ou certains groupes sociaux. Juan Manuel Sánchez Vigil explique que, peu à peu, on a concédé dans les reportages plus de place à l'image qui a obtenu davantage de visibilité que le texte³⁰⁸. Il évoque même l'apparition de « nouveaux lecteurs » avec des nouveaux codes d'analyse et de réception des clichés. Le photojournalisme se sert de l'essor de l'image pour faire évoluer les consciences si sa ligne éditoriale en offre la possibilité, mais sa démarche reste avant tout commerciale.

Il n'est pas illogique de traiter la photographie documentaire et sociale en même temps que le photojournalisme puisque, pour être visible, elle doit s'appuyer sur des supports comme la presse. Certains considèrent d'ailleurs la photographie sociale, documentaire et humaniste comme des branches du photojournalisme, les frontières entre ces disciplines, toutes deux utilisées par la presse, étant floues. Les deux démarches sont liées bien que l'objectif ne soit pas exactement le même. Le photojournalisme implique des reportages d'actualité alors que la photographie documentaire se concentre sur des projets à plus long terme. Toutefois, les acteurs du photojournalisme et de la photographie documentaire et sociale sont parfois les mêmes et les deux approches se chevauchent. Forcano n'est pas à proprement dit photoreporter, il n'est pas en mission pour *Destino* et travaille en *free-lance*. Il s'affranchit donc, en partie, de la pression liée au rendement et aux retombées financières, ce qui lui offre davantage de libertés. Bon nombre de spécialistes considèrent que les prémices de la photographie documentaire apparaissent avec Jacob Riis³⁰⁹. Lewis Hine est considéré, lui aussi, comme l'un des pionniers de la photographie documentaire à visée sociale³¹⁰.

³⁰⁸ Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa, 1999, p. 29.

³⁰⁹ Il photographie le Lower East Side new-yorkais. Son objectif est bien celui de dénoncer pour faire évoluer les situations dépeintes par la photographie. Riis a souhaité susciter l'apitoiement et la crainte de ses spectateurs pour montrer la réalité sociale dans laquelle vivait les habitants de ce quartier. Le résultat est probant puisque, à la suite des publications des photos, le quartier est réhabilité.

³¹⁰ Lewis Hine a collaboré entre 1908 et 1918 avec le *National Child Labour Committee* et il utilise la force de la photographie et la rhétorique du texte pour faire ressortir des réalités méconnues

Nous pouvons également citer Dorothea Lange, Nan Goldin, Gary Winogrand, August Sander, Sebastião Salgado ou Gisèle Freund. Ces photographes sont, pour la plupart, animés par des convictions politiques et morales, facilement reconnaissables sur leurs productions photographiques.

La photographie sociale, qui diffère très peu de la photographie documentaire, se focalise sur les problèmes sociaux. C'est une photographie militante dont l'objet est de témoigner en faveur des victimes et de proposer une solution pour améliorer leur situation. Par extension, c'est également une manière de photographier le sujet et un regard intimiste porté sur lui.

Nous pourrions considérer que Forcano s'inscrit dans la même démarche que les photographes précédemment cités bien que la définition apportée ne reflète pas complètement ses intentions. Il ne souhaite pas interpeller les hommes d'État et ne s'inscrit pas dans la photographie documentaire, il cherche plutôt à sensibiliser les habitants de son pays. Il n'entreprend pas un projet sur le long terme mais souhaite plutôt documenter le quotidien des années 1960 et se place, en ce sens, sur le chemin initié par la photographie sociale. Il milite mais l'exprime subtilement. Son engagement est parfois perceptible, parfois moins.

Forcano s'illustre surtout dans la rue. La photographie de rue ou *Street Photography* est une pratique qui s'inscrit dans le sillon de la photographie documentaire et sociale. Nombre des clichés de ce genre sont ancrés dans l'imaginaire collectif. Comme nous l'avons constaté, les limites cloisonnant ces différentes sous-disciplines tendent à disparaître et il est difficile de les définir avec exactitude. La création de ce style est en étroite corrélation avec le contexte social et l'époque qui le détermine. De plus, elle est rendue possible par les progrès techniques (appareils plus petits, pellicules permettant de prendre une photographie sans lumière...). À partir de ce moment, l'appareil devient la

du grand public. Hine, comme Riis, est convaincu du pouvoir de la photographie au service des causes à défendre. Il est aussi conscient qu'elle peut influencer des réformes sociales. Hine se focalise sur le travail des enfants. Il s'engage complètement par le biais de la photographie pour susciter la réaction des politiciens par la documentation écrite et photographique. En termes de composition, il est assez direct : à hauteur d'enfant (pour mettre le photographe et l'enfant au même niveau) et de face. Il interpelle les autorités et en 1920, le travail des enfants est interdit par la loi.

continuité de l'œil, ce qui était inenvisageable à l'époque de Hine. Le photographe peut capter l'instant et le mouvement.

L'âge d'or de la photographie de rue se situe autour des années 1960 à New York : Vivian Maier, William Klein, Garry Winogrand et Robert Frank sont associés à cette période. En France, Robert Doisneau, Édouard Boubat et Willy Ronis sont reconnus pour l'avoir démocratisée. Certains considèrent qu'Eugène Atget en est le précurseur, bien que ses sujets donnent l'impression de poser. Il est compliqué de cloisonner les styles puisque les noms que nous venons de citer sont également reconnus comme des photographes documentaires et sociaux. Lola Garrido, ancienne directrice artistique de la fondation *Fotocolectania*, considère qu'une atmosphère particulière se dégage des clichés de rue, ce qui n'est pas forcément le cas de la photographie documentaire. Elle établit un lien entre la photographie de rue et le jazz, mélange subtil de maîtrise technique et d'improvisation.

Comme sa dénomination l'indique, la photographie de rue désigne un cliché pris dans la rue. Cette définition exclut donc l'espace privé de la photographie et met en lumière le quotidien. Le sujet principal est l'humain, directement ou indirectement, dans des situations spontanées et la dimension sociale est omniprésente. Cette citation de Rosa Olivares nous paraît décrire parfaitement la *street photography*. Elle écrit :

La calle es la vida en estado puro, donde todos somos nada más que unas figuras pasajeras, a veces poco más que sombras, sin nombre pero ya eternas. El fotógrafo se agarra a su máquina [...] para atrapar fragmentos de esa vida fugaz, de la melancolía de las esquinas, del misterio de los portales... Su intención es demostrar que la vida existe, y la calle es el lugar ideal para comprobarlo, porque las calles son las venas de las ciudades, y nosotros somos la sangre de esas ciudades que caminamos, ocupamos³¹¹.

³¹¹ « La rue, c'est la vie à l'état pur, où nous ne sommes tous que des silhouettes passagères, parfois à peine plus que des ombres, sans nom mais déjà éternelles. Le photographe s'empare de son appareil [...] pour saisir des fragments de cette vie fugace, de la mélancolie des coins de rue, du mystère des portails... Son intention est de démontrer que la vie existe, et la rue est l'endroit idéal pour le vérifier, car les rues sont les veines des villes, et nous sommes le sang de ces villes que nous parcourons, que nous occupons ». (C'est Nous qui traduisons). Rosa Olivares, «La calle como escenario», *Exit, Street Photography*, n°68, 2015, p. 8.

Forcano partage cette conception de la photographie, c'est son moteur. Lors de notre deuxième interview, il nous disait qu'il ne suivait pas de procédé fixe mais qu'il sortait dans la rue et qu'il capturait ce qui lui plaisait.

S'il n'avait pas pu faire ce type de photographie, il ne serait pas devenu photographe. Rappelons les difficultés auxquelles il a dû faire face. En Espagne, le photographe de rue est automatiquement appelé à décliner son identité par la police. Les photographes autorisés doivent faire face à de sérieuses limites. Prendre ses photographies dans la rue est donc un acte d'engagement, de refus de la facilité de la photographie en studio et d'audace, nécessaire pour faire passer des messages qui dérangent. Martin Parr a une conception similaire de la photographie de rue. Selon lui, l'important est d'être investi, obsédé et effronté. Notons pour terminer que l'on a régulièrement attribué à Forcano les caractéristiques du réalisme social. Principalement utilisé en peinture, mais aussi en photographie ou au cinéma, ce terme désigne plus globalement le travail des artistes qui attirent l'attention sur les conditions de la vie quotidienne de la classe ouvrière et des plus modestes et sur les structures qui entretiennent leurs difficultés. La démarche est ici clairement politique et parfois mise en lien avec le néoréalisme ou la photographie sociale. Forcano peut ainsi être assimilé à ce courant mais pas exclusivement. En effet, son œuvre est plurielle et, si elle s'inscrit dans la revendication politique et sociale, elle ne peut y être « réduite ».

2.1.3. La photographie humaniste et Forcano

Les Français précédemment cités ont constitué le mouvement de la photographie humaniste, qui a connu la gloire de 1945 à 1960³¹². Inspiré par l'héritage du photojournalisme et de Robert Capa, il est lié au contexte politique et historique et aux difficultés de l'après-guerre et a regroupé une centaine de photographes. Comme son nom l'indique, l'humain est au cœur des pratiques de ce type de photographie, qui témoigne de bonheurs simples de la vie mais aussi des

³¹² Et d'autres comme Izis, Lorelle ou René-Jacques, par exemple.

difficultés et des injustices. On pourrait, en ce sens, l'apparenter à la photographie sociale et de rue.

Les photographes humanistes s'inscrivent dans l'esthétique du « réalisme poétique³¹³ ». Ils considèrent que l'environnement a autant de force que le sujet et exploitent des lieux comme la rue, le bistrot, les parcs, des espaces de convivialité et de liberté. Ils cherchent à capturer des instants de grâce et certains affirment leur engagement idéologique auprès des plus démunis, des ouvriers, des mal-logés et relaient des actions caritatives (comme la Croix-Rouge ou Emmaüs). Laure Beaumont-Maillet, dans son texte de présentation de l'exposition *La photographie humaniste 1945-1968*, organisée à la BNF, explique : « Cette force d'engagement [...] est gommée par des livres valorisant la nostalgie du temps passé et minimisant la dénonciation d'une misère endémique³¹⁴ ». Ils ont également à cœur d'illustrer la modernité et les bouleversements vécus par la société française, dans les villes et les campagnes. Les photographes entretiennent enfin un lien particulier avec la littérature et ils collaborent avec des poètes ou des écrivains : Louis Aragon et Henri Cartier-Bresson (*Ce soir*), Jacques Prévert et Izis (*Grand Bal du Printemps*) ou Blaise Cendrars et Robert Doisneau (*La Banlieue de Paris*).

Les caractéristiques exposées ci-dessus définissent également l'œuvre de Forcano. C'est précisément ce type de photographies qui le touche ; Cartier-Bresson, lorsqu'il le découvrira, deviendra d'ailleurs l'un de ses maîtres³¹⁵. Forcano

³¹³ Ce terme provient du cinéma des années 1930, un cinéma dont l'état d'esprit est engagé sans être militant et qui, esthétiquement, cherche à mettre en lumière un milieu populaire et urbain. Les personnages sont souvent victimes d'un destin tragique. La poésie réside dans le traitement particulier de la lumière, élément visuel essentiel. Ce cinéma naît après l'innovation du son au cinéma. Les discours revêtent une intensité particulière et Prévert participait à quelques uns de ces projets. Les thématiques clés sont : le chômage, les menaces de la guerre, la montée du fascisme et l'idéologie du Front Populaire. Marcel Carné, Jean Renoir ou René Clair en sont les figures de proue. Ce cinéma influence le néoréalisme italien ainsi que la Nouvelle Vague.

³¹⁴ Laure Beaumont-Maillet, « Parcours de l'exposition », *La photographie humaniste 1945-1968*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2007, [en ligne : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/parcours/01.htm#:~:text=La%20plupart%20des%20photographes%20humanistes,dans%20des%20domaines%20tr%C3%A8s%20divers>]. Consulté le 7 mars 2020.

³¹⁵ Sur ce sujet, Forcano est assez évasif et il est probable qu'il ait connaissance de l'œuvre de Cartier-Bresson lorsqu'il commence la photographie. Nous ne savons pas dans quelle mesure elle a influencé sa construction en tant que photographe.

se sent investi de la même mission que les humanistes français. Ils ont en commun leur conception de la photographie et l'amour de la profession. La formule « le cœur dans les yeux » de Philippe Soupault décrit à la perfection leur vision : c'est la foi dans le genre humain et l'espoir de meilleurs lendemains qui les animent. Ils cherchent dans la rue les traits de l'humanité, vraie et sincère : les personnes simples, les ouvriers, les familles modestes, les enfants, les amoureux... Ils cherchent à éclairer la spontanéité des inconnus qui s'expriment sous leurs yeux. D'apparence « banale », les clichés exaltent la vie quotidienne, tantôt poétique, drôle ou encore pathétique. Derrière la mièvrerie simpliste, se trouve un message de paix et d'espoir : les petits bonheurs quotidiens pour faire face aux atrocités vécues. Leurs clichés participent à la reconstruction symbolique et morale du pays.

Leur histoire converge en quelques points : en France comme en Espagne, la presse illustrée a connu le succès dans les années 1930, avant d'être anéantie par la guerre. Pendant et surtout après la guerre, les photographes se mobilisent pour apporter des témoignages graphiques réalistes : saisissants par la dureté de la vie qu'ils présentent mais réjouissants pour la lueur d'espoir qu'ils apportent, entre nostalgie, dénonciation et optimisme. Ils travaillent avec la presse, l'édition, la publicité et reçoivent des commandes du gouvernement, du commissariat général au Tourisme et du ministère des Affaires étrangères.

Forcano suit le même chemin mais il le parcourt seul, n'intègre aucun groupe et n'est pas épaulé par le régime ; au contraire, il doit composer avec la censure et l'autocensure. Salvador Munrabà Valls, adjoint au maire de Canet de Mar, chargé de la culture et commissaire de l'exposition *Eugeni Forcano 62/15*, écrit à propos de Forcano :

Sa photographie devient une authentique œuvre d'art non seulement parce qu'elle dépasse la simple captation de l'image de l'instant, mais parce qu'elle possède la volonté de l'intention, c'est-à-dire le désir de nous faire voir plus que ce qui apparaît à première vue, de nous montrer ce qui est caché en tout ³¹⁶.

³¹⁶ Salvador Munrabà Valls in *Eugeni Forcano à Paris : 62/15*, Paris, Centre d'Études Catalanes de la Sorbonne, 2015.

Munrabà revient à cette occasion sur les véritables intentions de Forcano, celles d'éveiller le spectateur à une réalité qu'il a sous les yeux mais ne regarde pas vraiment. Le contexte bride Forcano qui doit apprendre à dévoiler sans être trop offensif, dire l'indicible et montrer l'invisible pour dénoncer les injustices de l'époque.

Les photographes français peuvent s'exprimer librement et profitent d'un intérêt particulier pour la discipline, de l'existence du couple Agence Magnum presse (*Life, Paris Match*), des éditeurs et surtout de l'intérêt des lecteurs/spectateurs. En Espagne, la voie n'est pas toute tracée et peine à exister. Forcano va à l'encontre de l'image que souhaite se donner régime et s'inscrit, en cela, dans une démarche plus revendicative. Alors que les clichés des photographes humanistes français parcourent le monde, en Espagne, les images passent rarement la frontière. Outre les aspects esthétiques et techniques qui rassemblent les humanistes français et les photographes espagnols de la génération des années 1960, tous sont concernés par les problèmes sociaux.

Le hasard va mener Forcano à marcher sur les traces de Cartier-Bresson, de qui il se sent artistiquement proche. Il réalise alors des clichés à Paris, centre névralgique de la photographie humaniste française. Ils seront ensuite exposés pour l'exposition *Once fotógrafos españoles en París* en 1962, successivement à Paris, à Barcelone puis à Madrid. Le commanditaire, le commissariat général au Tourisme, demande des clichés qui dévoilent la vie quotidienne parisienne, si chère aux photographes humanistes. Ce séjour en France est un point important dans sa trajectoire. D'une part, il lui permet de sortir de son pays et de découvrir Paris, ville où la photographie rayonne. Bien qu'il ne constitue pas une formation à proprement parler, ce voyage contribue à la sienne de manière non négligeable. Il l'immerge davantage dans cette atmosphère et lui permet de composer librement, en oubliant le contexte de répression auquel il est habitué et les limites qu'il impose. D'autre part, pour la première fois, il est intégré à un « groupe » et assoit ainsi sa place au sein de cette génération.

Les catalogues d'exposition de Forcano ne nous donnent pas accès à ses photographies de Paris puisqu'ils mettent exclusivement (ou presque) la lumière

sur Barcelone³¹⁷. En 2015, le Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne a organisé une exposition avec la mairie de Canet de Mar pour revaloriser le travail de Forcano à Paris. Grâce à la brochure de l'exposition intitulée *Eugeni Forcano à Paris : 62/15*, nous avons eu accès à quelques clichés³¹⁸. Ces derniers sont imprégnés de l'héritage de la photographie humaniste que nous venons de présenter. Des thématiques se dessinent, les mêmes qu'il transposera à Barcelone, au premier rang desquelles l'amour et l'enfance.

Penchons-nous à présent une photographie de Forcano prise à Paris, «Amor en París³¹⁹» (1962). Nous l'avons choisie puisque c'est l'un des deux seuls clichés ayant une place dans les catalogues d'exposition de Forcano.

³¹⁷ Nous trouvons deux photographies sur l'ensemble des trois catalogues.

³¹⁸ Ce titre n'est pas sans rappeler l'ouvrage *Doisneau 40/44* avec des clichés de l'artiste et des textes de Pascal Ory.

³¹⁹ « Amour à Paris ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 28 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris

© Adagp, Paris, 2021

Forcano, à l'instar des photographes humanistes, s'inspire de la thématique du baiser et immortalise ce moment d'affection hors du temps³²⁰. La photographie, en format vertical, met la lumière sur un couple dans un moment intime. La posture des deux protagonistes pourrait nous faire penser à la photographie « V-J Day in Times Square » de Alfred Eisenstaedt (1945) ou au baiser d'Agustí

³²⁰ Les photographes humanistes développent un corpus autour de l'amour et plus particulièrement du baiser, pour la force sentimentale et l'universalité qu'il s'en dégage. « Le Baiser de l'hôtel de ville » de Doisneau (publiée dans *Life* en 1950) est d'ailleurs devenue l'emblème de ce mouvement, qui est de ce fait resté associé à Paris et à l'après-guerre.

Centelles (1936). Devenus des symboles de la guerre (l'un évoque l'espoir du départ au front et l'autre le retour victorieux), ils expriment également la joie et l'amour. Sur les deux clichés, l'homme est légèrement penché sur la femme (dont la tête est inclinée) et l'entoure de ses bras en l'embrassant. Si Centelles et Eisenstaedt composent en plan général ou moyen, Forcano choisit un plan rapproché, ce qui donne au spectateur l'impression de s'immiscer dans un moment intime.

En termes de composition, nous constatons une répétition de formes triangulaires (dessinées en bleu sur le schéma ci-dessous) qui structurent l'image. La position des bras du couple forme un premier triangle, lui-même intégré dans un autre triangle, formé par leurs silhouettes³²¹. Ces deux triangles nous mènent au sommet du troisième, constitué par le coude du photographe faisant face à Forcano. Ces trois triangles enchevêtrés donnent au spectateur le sens de lecture : il découvre ce cliché en plusieurs étapes, guidé par ces formes géométriques qui l'orientent du bas vers le haut et non de gauche à droite, sens « classique » de la lecture occidentale³²². Remarquons également la présence d'un autre triangle, dans la partie supérieure du cliché, formé par le bras du photographe (dessiné en violet) qui ajoute de la cohérence graphique à l'ensemble.

³²¹ Nous ne pouvons affirmer avec certitude que Forcano ait conscience de ces formes géométriques à la prise de vue. Toutefois, nous lui reconnaissons un regard instinctif qui lui permet de percevoir les formes dont l'impact visuel marque le spectateur.

³²² En effet, il s'agit du parcours que fait l'œil quand il découvre une image dite simple, influencé par le sens de lecture du texte. Certaines théories estiment que la lecture se fait en « Z » ou en « F ». Cependant, quand l'image est plus complexe, après une lecture rapide et instantanée, le cerveau cherche à identifier des formes, un être vivant, un regard, un élément textuel ou une lumière. Notons également que notre vision périphérique présente quelques faiblesses et que les photographes se jouent de celle-ci, par le contraste du flou et de la netteté.



Photo 29 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris (2)

© Adagp, Paris, 2021

Le sujet est valorisé par la prise de vue frontale, à hauteur de visage (caractéristique de cadrage du Rolleiflex). Les lignes de force (dessinées en jaune sur le schéma ci-dessous) contribuent à souligner l'importance du couple, situé au centre de l'image. Tous les éléments essentiels à la composition se trouvent dans le bandeau central : les mains des amants dans la partie inférieure, leur visage au centre, puis le photographe dans la partie supérieure.



Photo 29 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris (3)

© Adagp, Paris, 2021

Le contraste est également intéressant : les rayons du soleil se posent subtilement sur ce couple. La lumière, qui arrive du haut, tranche avec l'arrière-plan dont l'obscurité est renforcée par l'arbre. Ce dernier apporte de la verticalité à ce cliché et crée ainsi une rupture visuelle.

Au second plan, nous apercevons un photographe qui fait face à Forcano et qui correspond au sommet de la pyramide précédemment évoquée. Il est flouté et sa présence pourrait relever de l'ordre du détail mais il est plus important qu'il n'y paraît. Il surgit comme une surprise. C'est justement ce troisième protagoniste, qui n'a rien à faire là et qui rompt l'intimité du couple, qui donne une autre dimension à cette photographie d'amour. Cet effet miroir apporte la touche d'humour et le côté insolite d'une scène « banale » ou en tout cas très présente dans l'imaginaire collectif. Forcano s'amuse de nos réactions face à ce cliché : l'attendrissement de cette scène est chassé par l'amusement qui en ressort lorsque notre œil la parcourt dans son intégralité. Le temps est comme suspendu pour ce couple ; à l'inverse, le photographe capture l'instant présent, révélant à

nouveau un jeu de contrastes avec lequel Forcano aime composer. De même, ils sont immobiles alors que lui est en mouvement. Forcano nous a confié lors de notre interview en 2015 que ce photographe était Joan Colom. Dans cette composition, il rompt la distance et l'espace entre le photographe et le sujet, entre document et *medium*. Le spectateur devient complice de l'intrusion de deux photographes dans un moment intime. Il est également intéressant de noter que c'est le seul baiser d'adulte jamais immortalisé par Forcano³²³. Comme un hommage rendu à ses maîtres, il capture un thème symbolique de la photographie humaniste parisienne pour en livrer son interprétation.

Nous avons retrouvé le cliché inverse à celui de Forcano, pris par Colom, que nous intégrons ci-dessous³²⁴. Outre la dimension insolite et enchâssée de ces photographies, cette dernière nous permet de reconstituer l'histoire dans sa globalité. La version de Colom, en légère plongée, dévoile Forcano dont les contours sont flous, la tête penchée sur son dépoli.

³²³ Il photographie des enfants se donnant un baiser sur un banc.

³²⁴ Photographie extraite de l'article «Joan Colom, la fotografía callejera del Raval», *50mmfotografas*, s.d., [en ligne : <https://50mmfotografas.com/joan-colom-la-fotografia-callejera-del-raval/>]. Consulté le 11 février 2021.



Photo 30 : Joan Colom, « Sans titre » (1962), Paris

Notons que Forcano a également photographié des enfants à l'occasion de ce voyage, thématique qui occupe une importante partie de son corpus et sur laquelle Doisneau a également beaucoup travaillé. Nous n'entrerons pas dans les détails puisque nous allons consacrer une section entière à l'étude des enfants dans l'objectif de Forcano (II.3).

Willy Ronis disait que la photographie humaniste était « le regard du photographe qui aime l'être humain ». Cette citation fait fortement écho au travail de Forcano et à ce qui l'anime. En effet, il saisit la vie avec un œil aiguisé, à l'affût de ce moment précis où tout bascule. Il porte un regard subjectif sur le monde qui l'entoure et compose ses clichés en respectant la lisibilité d'une image. Ces différentes caractéristiques respectent les règles d'or établies par Henri Cartier-Bresson pour définir un photographe de rue compétent.

Dans le cadre de cette sous-partie, nous avons dressé une liste de caractéristiques communes entre les humanistes français et Forcano, ce dernier ayant été profondément marqué par leurs reportages graphiques. Nous nous sommes donc concentrée sur cette étude. Cependant, le travail des Américains

pourrait également faire l'objet d'une étude comparative. Walker Evans a préservé la dignité humaine de personnes anéanties par la misère et a porté un regard accusateur sur les puissants du pays. De même, les images proposées par le Suisse Robert Frank sont brutales, à l'encontre de la photographie dominante de l'époque. Comme Frank, Forcano a mis en lumière les inégalités sociales alors qu'il n'était pas appelé à le faire.

Nous avons lu à plusieurs reprises que la démarche des photographes espagnols des années 1960 pourrait être associée au néoréalisme italien. Il s'agit d'un mouvement cinématographique et littéraire qui émerge pendant la Seconde Guerre mondiale en Italie et qui, comme la photographie humaniste et de rue, cherche à retranscrire le quotidien en l'état. Entre documentaire, fiction et réalité, la finalité est de montrer et de romancer la « vraie vie », sans en occulter les problèmes ni les injustices, en opposition à la culture fasciste alors dominante. Les intellectuels considèrent que leur rôle est de se constituer en porte-parole du peuple. Ils optent pour un langage direct et simple, compréhensible par le plus grand nombre. Le néoréalisme au cinéma est défini par le glissement de regard du réalisateur vers le groupe social plutôt que vers l'individu, le tournage à la lumière naturelle et dans la rue, une analyse lucide des difficultés sociales et une critique de l'autorité en place³²⁵. La caméra est au service de la réalité, comme l'est aussi l'appareil photo de Forcano. Les films qui s'inscrivent dans ce mouvement racontent aussi l'expérience douloureuse de la guerre et ses répercussions sur la société italienne³²⁶. Ils mettent l'accent sur des problèmes récurrents : le chômage, les difficultés dans les zones rurales, les personnes âgées, la condition de la femme...

Les comparaisons que nous avons pu rencontrer sur le sujet mettent en corrélation le contexte dictatorial de l'Italie et de l'Espagne et la précarité culturelle qui en découle. Au-delà du contexte, il importe de souligner la similitude des points de vue adoptés par ces deux mouvements, en matière de style comme

³²⁵ Le cinéma de la Nouvelle Vague cherche également à mettre en lumière la rue.

³²⁶ Luchino Visconti, *Les Amants diaboliques* (1943), Roberto Rossellini, *Rome, ville ouverte* (1945), Vittorio De Sica, *Sciuscià* (1946), *Le voleur de bicyclette* (1948), Giuseppe De Santis, *Riz amer* (1949)...

d'esthétique Nous ne pouvons ici entrer dans les détails de l'analyse artistique puisque celle-ci nous éloignerait de notre sujet. Cependant, il est nécessaire de garder à l'esprit que, pour les intellectuels italiens et espagnols se reconnaissant dans ce mouvement, l'art est au service du message. L'artiste remplit, de ce fait, une mission vitale pour le pays et ses habitants, qu'il rencontre dans l'espace urbain.

Nous avons évoqué différents courants et mouvements dont Forcano se sent proche et s'inspire. Pour terminer, il convient d'ouvrir une parenthèse sur « l'œil du siècle », Henri Cartier-Bresson. Forcano est fasciné par ce photographe qui produit, selon lui, les meilleurs des reportages. Bien que la liste ne soit pas exhaustive, produisons à présent quelques éléments de similitude aux deux hommes et à leurs œuvres.

En 1969, Henri Cartier-Bresson, invité au micro de Véra Feyder explique que la photographie est pour lui une nécessité plutôt qu'un métier³²⁷. Il considère également que « photographe, [est] une attitude, une façon d'être, une manière de vivre ». Forcano ressent lui aussi la photographie comme un besoin viscéral. Pour Cartier-Bresson, l'appareil est une arme qui permet de se défendre contre l'ignorance. Bien que Forcano n'ait pas théorisé son rapport à la discipline et qu'il n'en témoigne – lors de nos entretiens – qu'à mots couverts comme si l'Espagne vivait toujours en dictature, il se forme à la même école de pensée. De plus, tous deux sont perfectionnistes en ce qui concerne la composition. Forcano explique, dans les articles que nous avons recensés, que le reportage se doit d'être vivant, authentique et que le cœur et les émotions y jouent un rôle prépondérant. Ces

³²⁷ Véra Feyder, « Entretien de Henri Cartier-Bresson », *France Culture*, 2 février 1969, Archive INA-Radio France, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/henri-cartier-bresson-la-photographie-cest-une-chose-purement>]. Consulté le 12 février 2021.

Nous nous sommes par ailleurs documentée sur son œuvre grâce à l'émission *La compagnie des œuvres* dont Jean-Pierre Montier a été l'invité. Matthieu Garrigou-Lagrange, « Épisode 2 : L'Art sans art de Cartier Bresson », *La compagnie des œuvres*, 11 février 2020, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-presence-dhenri-cartier-bresson-24-lart-sans-art-de-cartier-bresson-0>]. Consulté le 22 octobre 2021.

Nous avons également consulté la biographie de Pierre Assouline intitulée *Henri Cartier-Bresson, L'œil du siècle* (Paris, Gallimard, 1999).

deux photographes ont évolué dans un genre faisant écho à leurs propres valeurs, en plaçant l'humain au centre de leur projet. Cependant, ils sont tous deux passionnés et intéressés par tous les genres de photographie qu'ils découvrent au fil de leur histoire³²⁸. Forcano s'est lui-même défini comme un «fotógrafo poliédrico³²⁹». Les deux photographes flirtent, à un moment de leur carrière, avec le surréalisme.

À titre anecdotique, nous pouvons non seulement constater des similitudes de points de vue, mais également sur leur façon de travailler. Henri Cartier-Bresson explique, dans l'interview ci-dessus mentionnée, qu'il n'a jamais pris « de coup de poing dans la gueule mais des coups de crosse, ça oui ! ». Il dit ensuite qu'il faut tirer le premier et faire vite, « ne pas s'enfuir mais faire suffisamment l'idiot ». Forcano s'inscrit dans la même démarche et les propos de Cartier-Bresson ne sont pas sans rappeler les siens. Ce dernier nous a expliqué qu'à l'occasion du livre *Barcelona*, il est entré dans la cathédrale sans l'autorisation préalable du curé et s'est fait expulser des lieux sitôt ses intentions photographiques dévoilées. Cette anecdote nous permet de mettre l'accent sur deux points : l'audace de Forcano dans un contexte particulier et la méfiance à l'égard du photographe de rue dont la visibilité dans l'espace public pourrait menacer les institutions et le régime en place³³⁰.

Ces deux photographes connaissent la technique, la lumière, la composition et affectionnent ce rôle « engagé » qu'ils détiennent grâce à l'appareil. Ils doivent ruser, se faufiler et être audacieux pour pouvoir arriver à leurs fins et remplir leur mission. Cartier-Bresson déclare :

La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier, elle ne peut être qu'intuitive car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs et les rapports sont mouvants³³¹.

³²⁸ Cartier-Bresson s'est illustré dans le paysage, Forcano dans la photographie expérimentale.

³²⁹ « photographe "polyédrique", aux multiples facettes ». (C'est Nous qui traduisons).

³³⁰ En nous racontant ce souvenir, Forcano se met à rire. Le curé l'avait pris pour un clerc qui venait officier.

³³¹ Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Paris, Broché, 1996.

Forcano entreprend lui aussi des compositions sur le vif, qui laisse toute la place au sujet photographié³³². Les deux photographes partagent la quête de l'invisible ; voir sans être vu devient leur obsession³³³. Le photographe s'efface, toujours au profit du sujet qu'il respecte profondément et cherche à capter dans son entière vérité, produisant des images « à la sauvette », des rencontres avec le monde. Tous deux sillonnent les villes, à pied.

Enfin, nous constatons que leurs personnalités entières et contradictoires se manifestent par des discours empreints de mystère³³⁴. Henri Cartier-Bresson, tout comme Forcano, n'apprécie pas qu'on le catalogue comme photographe de rue ou humaniste ni qu'on l'intègre à des courants, groupes ou mouvements. De même, il explique que quiconque peut être photographe et que ce n'est pas un métier, avant de se contredire. Forcano a défendu les mêmes positions lors de nos interviews. Henri Cartier-Bresson fuit les questions en interview en leur apportant des réponses évasives ou surprenantes. Par exemple, lorsqu'on lui demande pourquoi il y a des trous que sur une partie du négatif de sa photographie « Derrière la gare Saint-Lazare », il dit les avoir mangés³³⁵ ! Forcano se rit également des journalistes, reste évasif ou apporte une réponse et son contraire, comme pour troubler son auditoire.

Pour finir, on peut ajouter que tous deux se sentent vivants et emploient le mot « liberté » pour décrire leur état d'esprit, lorsqu'ils se livrent à la photographie. Cartier-Bresson considère que c'est à la fois la part psychologique et la joie physique qui procurent cette sensation de plénitude.

Nous avons décidé de ne pas réaliser d'étude comparative de corpus pour deux raisons. D'une part, les deux photographes n'ont pas eu la même trajectoire : Cartier-Bresson sillonne le monde tandis que Forcano reste à Barcelone. Notons,

³³² Il le fera surtout à partir de la deuxième moitié des années 1960, lorsqu'il se sentira légitime en tant que photographe et à l'aise avec la technique.

³³³ Nous reviendrons sur cette posture photographique que Forcano défend mais n'adopte pas de façon systématique. Sa vision face au sujet est modifiée à mesure qu'évolue sa carrière.

³³⁴ Dans son livre de souvenirs et de portraits *À l'imparfait de l'objectif* (Arles, Actes Sud, 1995), Robert Doisneau évoque la caractère impulsif et entier de Cartier-Bresson (p. 137).

³³⁵ C'est l'une des seules photographies que Cartier-Bresson recadre alors que Forcano est plus coutumier de cette pratique.

à ce propos, que Cartier-Bresson considère qu'il est plus complexe de documenter son propre pays à cause des difficultés liées à sa propre implication et à son propre regard. À ce sujet, Forcano fait face à un contexte politique qui ne lui rend pas le quotidien facile. D'autre part, notre objectif est de nous concentrer sur Forcano, sans minimiser sa singularité. Nous ne souhaitons pas considérer son talent avec comme seul point de référence son lien avec d'autres professionnels et artistes. Il est évidemment intéressant de le situer, de comparer sa trajectoire et celle des photographes espagnols afin d'apporter des éléments de réponse à notre problématique. Cependant, bien que cette étape soit nécessaire, il nous est important de nous détacher de ses maîtres, de ses influences et de ses pairs.

2.2. La démarche photographique de Forcano

Pour clore cette sous-partie et dans le but d'introduire l'analyse de son corpus (II.3), nous en évoquerons les particularités et distinguerons les thèmes, techniques et sujets de prédilection de Forcano.

2.2.1. La rue, les inconnus et l'émotion

Les photographies de Forcano sont presque exclusivement prises dans la rue et constituent le point de départ et de convergence de son corpus. Nous décidons donc de l'étudier en amont de l'analyse, pour faire écho à ce que nous avons développé ci-dessus et pour plonger plus directement dans l'univers du photographe.

Forcano découvre le monde qui l'entoure en contemplant la rue et la vie qui s'y agite. Il reste des heures à observer les gens et à découvrir le spectacle qui s'offre à lui, tantôt triste et accablant, tantôt léger et innocent. C'est exactement cet éventail d'émotions et cette réalité qu'il tente de capter avec son appareil photo. Outre le résultat photographique et artistique que lui inspire la rue, il vit une expérience humaine qui le marquera toute sa vie durant. C'est l'école de la vie

qu'il fréquente pendant ces douze années. Rosa Olivares, éditrice et rédactrice, écrit dans le numéro 68 du magazine *Exit*, consacré à la photographie de rue :

Retratar la calle es documentar un momento real, una épica, una sociedad, una forma de vivir, el nacimiento y popularización del automóvil, bucear en los tiempos de guerra y de postguerra, entrar en el alma de millones de personas³³⁶.

Cet apprentissage de la rue va amener Forcano à évoluer, artistiquement et humainement, et donne un nouveau sens à sa vie, comme « une lanterne qui éclaire son chemin ». Il définit la rue en ces termes : «el universo mágico de los seres anónimos³³⁷». Ce lieu devient ainsi un double espace d'expression : pour les gens, d'une part, mais aussi pour Forcano. Le photographe abordera la rue de différentes manières, avec plus ou moins de distance avec son sujet, à la recherche de la meilleure formule pour qu'il puisse se livrer sans rien dissimuler. Robert Frank explique que « l'important est de voir ce qui est invisible pour les autres » et Forcano y parvient aisément, en mettant au service de son talent une attitude humble et attentive. Rosario Martínez Rochina abonde en ce sens :

La calle es la vida, siempre pasan cosas, pero pasan muy rápido y hay que estar muy alerta para verlas. Eugeni tenía una intuición, un sentido de la anticipación que le permitía captar las cosas. Él tenía este don³³⁸.

Et c'est justement toute la mission inhérente à la profession : raconter la vie, celle que nous ne voyons pas ou celle que nous ne prenons pas le temps de voir, entre le dit et le non-dit, la lumière et l'obscurité, la réalité et la fiction. À l'occasion d'une interview pour *El País* en 2012, Forcano se confie à José Ángel Montañés en lui expliquant :

³³⁶ « Faire le portrait de la rue, c'est documenter un moment réel, une épopée, une société, un mode de vie, la naissance et la popularisation de l'automobile, plonger dans la guerre et l'après-guerre, entrer dans l'âme de millions de personnes ». (C'est Nous qui traduisons). Rosa Olivares, «La calle como escenario», *Exit, Street Photography*, n°68, 2015, p. 9.

³³⁷ « l'univers magique des anonymes ». (C'est Nous qui traduisons).

³³⁸ « La rue, c'est la vie, il se passe toujours des choses, mais ça va très vite et il faut être très alerte pour les voir. Eugeni avait une intuition, un sens de l'anticipation qui lui permettait de saisir les choses. Il avait ce don ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in Gemma Tramullas, «Barcelona exhibe las fotos que Eugeni Forcano donó a la ciudad», *El Periódico*, 9 juillet 2010, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20100709/barcelona-exhibe-las-fotos-que-eugeni-forcano-dono-a-la-ciudad-377590>]. Consulté le 20 mars 2021.

La fotografía ha sido para mí un camino de emociones y sentimientos, de sueños e incluso de utopía; el reportaje ha hecho posible poder acercarme y descubrir a la gente, sobre todo la anónima y sin voz³³⁹.

Forcano considère également qu'une photographie, pour qu'elle soit marquante, doit mettre en lumière des sujets qui n'ont pas conscience de la présence du photographe. Sur ce point, les avis divergent et le débat semble sans fin, chaque conception étant différente et défendable. En revanche, il est étonnant de constater que Forcano s'exprime en ces termes puisqu'il lui arrive parfois de composer ses clichés en amont et que ses protagonistes prennent la pose. Il a cependant expliqué à Ernest Alós n'avoir jamais fait poser ses sujets³⁴⁰. Nous y reviendrons notamment à l'occasion de l'analyse de ses portraits, sur lesquels il arrive que le sujet fasse face au photographe et fixe l'objectif. Ainsi, lorsque Rosario Martínez Rochina écrit : «es el azar que se refleja en el ojo del fotógrafo», nous ne sommes pas totalement en accord avec sa perception³⁴¹. D'abord, nous considérons que, bien qu'il existe effectivement un degré plus ou moins élevé de coïncidence dans la photographie de rue, le photographe est loin de n'être que le jouet des circonstances. Réduire la photographie au hasard nous laisserait penser que le regard aiguisé du photographe, en quête de témoignages, ne fait pas partie du processus artistique. Ce serait admettre que son rôle n'est que mécanique, qu'il se cantonne à une posture passive. De plus, pour faire suite à ce que nous venons d'expliquer, Forcano vient parfois lui-même bousculer le hasard, en attendant un élément qui donnera plus de force à son cliché, à la manière de beaucoup d'autres photographes. C'est le cas de la photographie censurée des religieuses en 1961, pour laquelle il a attendu quelques minutes que quelqu'un

³³⁹ « La photographie a été pour moi un chemin d'émotions et de sentiments, de rêves et même d'utopie ; le reportage m'a permis de m'approcher et de découvrir les gens, surtout les anonymes et les sans-voix ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «La historia se escribe con imágenes», *El País*, 20 décembre 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1355992585_757885.html#comentarios]. Consulté le 17 mars 2021.

³⁴⁰ Ernest Alós, «El fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>]. Consulté le 2 mars 2021.

³⁴¹ « c'est le hasard qui se reflète dans l'œil du photographe ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 22.

passé. En quête perpétuelle des contrastes, il souhaitait donner davantage de « mordant » à sa photo³⁴².

Il n'est pas rare de constater un décalage entre les dires du photographe et ses actes. Comme nous l'avons constaté, il lui arrive de romancer légèrement les événements. Par exemple, il nous explique en 2015 que les sujets de ses photos ne se sont jamais rendu compte de sa présence. Adrián Álvarez Cueto, dans un texte publié sur le blog spécialisé en arts visuels *Signo editores Numen*, relaie d'autres propos de Forcano, où il explique que : « Generalmente, la gente no me ha visto actuar [...], puede ser que alguno me viera, como en el retrato del hombre con el sombrero en Barcelona³⁴³ ». Les versions diffèrent légèrement.

À l'étude de son corpus, une tout autre analyse se dessine et ce décalage, au lieu de valoriser son travail, peut le desservir auprès de la profession et de la critique. August Sander, par exemple, fait poser ses sujets sans que cela n'ôte rien au talent qu'on lui reconnaît. Considéré comme l'un des fondateurs du style documentaire, il demandait en 1927 : « Laissez-moi dire sincèrement la vérité sur notre époque et ses Hommes ». À ce titre, la photographie posée témoigne d'une réalité tout autant que la photographie « instinctive ». Cependant, ce phénomène de dissimulation est fréquent, si tant est qu'il arrive que les spécialistes dévoilent la « véritable » histoire d'un cliché des années après sa création. Il est parfois nécessaire pour le photographe de « tricher » légèrement et de réfléchir à des compositions, surtout s'il publie dans la presse. Eugène Smith, pour donner un exemple, a fait l'objet de critiques l'accusant de produire des montages exagérés et de trop retoucher ou recouper ses clichés. De la même façon, certaines des plus prestigieuses images de la *Farm Security Administration* furent arrangées et retouchées. *The Migrant Mother* de Dorothea Lange représente quant à elle une femme dont l'environnement est délibérément

³⁴² C'est le terme qu'il a utilisé pour nous expliquer le contexte de cette photographie, à l'occasion de notre interview en 2015.

³⁴³ « En général, les gens ne m'ont pas vu [...], il est peut-être déjà arrivé que quelqu'un me voie, comme dans le portrait de l'homme au chapeau à Barcelone ». Adrián Álvarez Cueto, « Eugeni Forcano, fotografía sin aditivos », *Signo Editores Numen*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.signoeditoresnumen.es/fallece-eugeni-forcano-premio-nacional-de-fotografia-2012/>]. Consulté le 22 mars 2021.

supprimé par le choix du cadrage : tous les indices du camp d'ouvriers agricoles où elle se trouvait avec son mari sont mis hors champ.

Nous nous devons d'apporter cette nuance ; nous considérerons cependant, sauf dans les cas que nous mentionnerons, que Forcano essaye d'être le plus spontané possible. Le Rolleiflex lui confère une qualité d'image élevée et lui permet de s'éloigner de son sujet pour le capturer sans être repéré. Le viseur rend également la dissimulation du photographe plus facile. Il utilise enfin le téléobjectif quand il le juge nécessaire³⁴⁴. S'il lui est arrivé de composer ses clichés avec anticipation ou de faire poser ses sujets, il ne s'est pas moins fait remarquer comme photographe de la vérité, celle qui nuance l'imagerie officielle dont les clichés inondent la presse et relaient une vision tronquée de l'Espagne franquiste. Ses photographies, plus que celles de tout autre photographe, sont le reflet subjectif mais non moins fidèle de la Barcelone du changement. Nous considérons en effet que Forcano est resté très lié à ses premières amours malgré les évolutions de sa carrière. En effet, comme nous l'avons expliqué, il n'a que rarement quitté la ville et a établi un pacte de loyauté avec elle et ses habitants. Il ne s'est jamais détourné de ce qu'il considérait à la fois comme son objectif premier et sa passion. Même si nous avons considéré cet attachement comme un éventuel obstacle au rayonnement de son œuvre, il n'en reste pas moins l'un des spécialistes graphiques de la ville. *Destino* a participé à lancer Forcano et à ce qu'il se fasse reconnaître comme tel mais nous souhaitons plutôt insister ici sur l'engagement moral, sentimental et presque vital qu'il entretient avec Barcelone. Nous avons constaté cette « affection » à l'occasion de nos interviews ; il évoquait alors Barcelone en la personnifiant, avec nostalgie et passion et nous confiait y avoir passé ses plus belles heures.

Son corpus marque une trajectoire qui s'apparente à une boucle : il documente Barcelone et ses habitants pour les lecteurs catalans, organise des expositions

³⁴⁴ Cet usage lui vaudra certaines critiques, le téléobjectif ne faisant généralement pas partie du matériel utilisé par les photographes de rue et les photographes humanistes. Ces derniers évitent les gros plans ou les détails isolés. Ils abandonnent les expérimentations techniques en laboratoire et les nouveaux angles. Forcano a utilisé des effets ou des accessoires afin de créer des images plus percutantes et cela n'a pas été du goût de tous.

dans la région et, pour fermer la boucle, il offre ses témoignages à la ville, en 2009. Bien qu'il soit favorable à ce que son corpus traverse les frontières, qu'elles soient régionales ou nationales, il ne s'est pas éloigné de son fil conducteur.

Nous souhaitons insister sur les émotions engagées au moment de photographier et sur les anonymes qu'il place sous la lumière. Rosario Martínez Rochina explique dans l'introduction du catalogue d'exposition *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* : «Forcano se implica, se aproxima con respeto y ternura a los sin voz y los eleva a la categoría de protagonistas³⁴⁵». C'est en devenant photographe qu'il prend conscience des conditions de vie des habitants de Barcelone. Le photographe de rue Matt Stuart considère qu'il voit la vie quand il la photographie. Il en va de même pour Forcano. Il ne s'agit pas là d'une vocation mais plutôt d'un fil tendu qu'il tisse entre ses sujets, son appareil et lui, avant même de le construire avec ses spectateurs. Il écrit donc l'histoire sociale de la ville, grise et triste d'une part, mais authentique et éclatante de l'autre. Il place les anonymes au cœur de son projet et, comme l'explique Rosario Martínez Rochina, il valorise chaque individu qu'il rencontre pour lui donner l'exposition qu'il mérite³⁴⁶. À défaut d'exister au sein de cette société, ils deviennent essentiels pour Forcano qui, de façon symbolique, leur rend la dignité qui leur est déniée. Il ne tombe pas non plus dans le piège du *pathos* et ne pense pas systématiquement à la diffusion de son cliché et aux émotions qu'il doit susciter chez le lecteur ou spectateur. En effet, comme nous l'avons expliqué, il n'en publie qu'une infime partie en couverture de *Destino*. Nous pensons que son objectif dépasse celui de simplement dévoiler sa vision des événements ou de la société barcelonaise comme les livres *Guía de Barcelona* et *Festa Major* lui ont permis de le faire en touchant de nombreux lecteurs. Lorsqu'il en a l'occasion, il photographie dans une démarche plus sociale, orientée vers le sujet et l'émotion qu'il ressentira à l'idée d'être le personnage central d'une photographie. Gardons à l'esprit que

³⁴⁵ « Forcano s'implique, approche les sans-voix avec respect et tendresse et les élève au rang de protagonistes ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 21.

³⁴⁶ Seules trois photographies mettent en lumière des célébrités dans ses catalogues d'exposition. Il s'agit de Josep Pla, des Beatles et du chanteur Raimon.

seules certaines couches de la société peuvent alors s'offrir des portraits photographiques. C'est donc une sorte d'ascension sociale qu'il propose aux plus humbles.

Notons que cette conception de la photographie entre en opposition avec la photographie spontanée que nous évoquions ci-dessus. Il est difficile d'adopter une posture effacée en tant que photographe et, dans le même temps, d'entamer un dialogue avec ses sujets. Nous percevons une fois de plus les difficultés de positionnement du photographe quant à sa propre démarche ou du moins, des incohérences lorsqu'il s'agit de l'exprimer clairement. Le photographe semble ainsi se situer dans les deux conceptions de la discipline et tend parfois vers l'une, parfois vers l'autre, au gré des situations qui se présentent à lui. Forcano est un électron libre qui se laisse guider par ses intuitions. C'est la démarche sociale qui l'anime avant tout. Il souhaite que les sujets existent pleinement sous son objectif et, qu'ils le sachent ou non, Forcano veut montrer qu'ils méritent d'être regardés. « Pour "signifier" le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur » : cette citation de Cartier-Bresson renvoie aussi bien à son corpus qu'à celui de Forcano. Remarquons également que ce dernier, contrairement à certains confrères de sa génération, provient d'un milieu modeste, ce qui ne rend que plus évident son engagement envers les plus humbles.

Libérons-nous dès à présent de la notion d'objectivité photographique. La photographie est à la fois considérée comme objective (reflet de la réalité) et subjective (regard du photographe). Nous entendons que le photographe s'inscrit dans la subjectivité dès lors qu'il compose son cliché. À cette occasion, il sélectionne certains aspects de la réalité pour les valoriser ou les amoindrir, les rendant ainsi éternels. Susan Sontag écrit, à ce titre, que : « Quand ils décident de l'allure d'une image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet³⁴⁷ ».

³⁴⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd 2008., p. 20.

Le photographe joue avec les contrastes, les formes et la lumière pour délivrer un message, qu'il soit conscient ou inconscient. Qu'il s'agisse ou non de dénoncer et de revendiquer, il n'est pas objectif et imprègne le cliché de ses choix, de sa sensibilité personnelle. Ce débat nourrit également celui de la classification de la photographie dans le champ des arts, que nous décidons de ne pas aborder pour ne pas nous éloigner de notre sujet. Ce choix de découpage et de perception de la réalité rend le photographe conscient de son rôle, de ses choix et de son engagement. Il place alors la technique au service du message ou inversement pour produire un cliché expressif. Le photographe suisse Jean Mohr insiste sur la démarche spirituelle et corporelle qui est en jeu au moment d'appuyer sur le déclencheur. Il se réfère à l'implication personnelle du photographe grâce à la comparaison suivante : « Au moment où je m'apprête à appuyer sur le déclic, entre une arme à feu et un appareil de photo, il n'y a pas de grande différence³⁴⁸ ». Forcano disait ne prendre que ce qui se présentait sous ses yeux et se détachait ainsi de la subjectivité et d'une éventuelle responsabilité idéologique, comme s'il craignait qu'on le poursuive pour son engagement photographique.

Dans son corpus, nous retrouverons des curés, des militaires, des ouvriers ou encore des gitans dans des situations diverses, à différents moments et lieux mais toujours dans la rue, offrant le plus beau spectacle de la vie. Il transforme les anonymes en acteurs expressifs aux multiples registres, tantôt comiques, tantôt dramatiques et leur attribue un rôle, le temps d'un instant.

Nous livrerons ci-après les interprétations et explications sur les compositions ; toutefois, nous pouvons d'ores et déjà considérer que Forcano est systématiquement à la recherche de l'émotion. Antonio Pantoja Chaves s'exprime sur le sujet en ces termes :

La fotografía se dirige a la afectividad de las personas antes que a la razón, invoca el pensamiento mágico antes que el lógico. La emotividad e irracionalidad es la base del funcionamiento de los lenguajes audiovisuales en los medios de comunicacion de masas, en grand medida ahí reside todo su poder y eficacia³⁴⁹.

³⁴⁸ Propos de Jean Mohr recueillis par Pascal Dibbie pour France Culture en 1991, <https://www.jeanmohr.ch/itineraire/l-homme-reflexions> [consulté le 22.03.21].

³⁴⁹ « La photographie s'adresse à l'affectivité des gens plutôt qu'à leur raison, elle invoque la pensée magique plutôt que la pensée logique. L'émotivité et l'irrationnalité sont à la base du

Forcano, qui s'est longtemps considéré comme un amateur, n'a jamais oublié ce rapport primaire à la photographie, et l'émotion que cherche le spectateur en découvrant une œuvre artistique et/ou photographique. Il entretient un rapport distant à la profession et ne perd pas de vue l'essence de sa discipline. Il est en quête de ce choc émotionnel que suscite un cliché réussi. Pour lui (comme pour d'autres), le cœur doit battre et, si rien ne se passe, il n'appuie pas. Il explique qu'il ne favorise pas l'esthétique et la composition, point sur lequel il convient d'apporter des nuances. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, le métier de photographe/photojournaliste oblige parfois le professionnel à se plier aux canons esthétiques. Il doit donc s'adapter pour proposer des images fortes. Cependant, à mesure que les années passent, ce talent inné allié au travail qu'il fournit amène Forcano à placer sur le même plan l'esthétique et l'émotion.

À différents moments de notre étude, nous nous sommes questionnée sur la singularité de Forcano, nous obligeant sans cesse à prendre de la distance avec le sujet. Ces éléments que nous venons de développer sont essentiels. En effet, rappelons qu'il ne s'engage pas politiquement, qu'il ne milite pas ouvertement pour une rénovation photographique, qu'il n'intègre aucun groupe mais qu'il est tout de même un professionnel reconnu pendant les années 1960, alors qu'il n'est pas à proprement parler photojournaliste. Nous pensons qu'il se singularise grâce aux rencontres qui ponctuent sa vie professionnelle, à son talent d'illustrateur (il compose efficacement) et au militantisme de sa démarche, non pas en faveur de la discipline et de la politique, mais dans la mise en valeur des anonymes. L'intérêt qu'il leur porte est visible et c'est grâce à cela qu'il interpelle le spectateur en recréant l'émotion qu'il a lui-même éprouvée. C'est la spécificité de son regard ce qui le distingue des autres.

fonctionnement des langages audiovisuels dans les médias de masse, c'est en grande partie là que réside toute sa puissance et son efficacité ». (C'est Nous qui traduisons). Antonio Pantoja Chaves, «La construcción de la memoria visual, a fotografía al servicio del poder», *Cuartas Jornadas: Imagen, Cultura y Tecnología*, Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, Rosario Ruiz Franco (dir.), Madrid, Editorial Archiviana, 2006, p.405.

À la découverte de ses clichés, nous voyageons dans le temps et, grâce à un équilibre maîtrisé entre la proximité et la distance, il nous donne le sentiment de connaître les personnes qu'il photographie. Il navigue dans le domaine de l'émotionnel, qui ne trouve pas toujours d'explications rationnelles mais touche inévitablement la personne qui regarde³⁵⁰. La photographie impose une proximité percutante et crée une rencontre privilégiée entre le sujet et le spectateur, plus important que dans les autres formes d'art.

C'est évidemment le lien qui unit une image et l'émotion qu'elle suscite qui est ici mis en question. Helene Joffe, psychologue sociale, écrit que : « Les images sont capables d'entraîner les gens dans une voie émotive, tandis que le matériel textuel [...] les maintient dans une voie de pensée plus rationnelle, plus logique et plus linéaire ³⁵¹ ». Elle nourrit son argumentation en s'appuyant sur l'anthropologue Åsa Boholm qui considère que l'image possède une « immense capacité à rapprocher de l'expérience subjective des risques éloignés de notre expérience quotidienne³⁵² », ce qui facilite l'identification à son contenu.

Forcano propose des photographies que l'on pourrait qualifier d'intenses et fortes et qui imprègnent durablement l'esprit. Forcano « attrape la vie » mais il conquiert également ses lecteurs et spectateurs, qui décrivent son travail de façon élogieuse. En se référant à Roland Barthes, on peut également les considérer comme vecteurs de la vérité, de ce qui a réellement eu lieu, pour expliquer leur caractère marquant³⁵³. Cette propriété de l'image, intrinsèque à la photographie, la définit de façon générale et fait singulièrement écho à l'œuvre de Forcano.

Le photographe, bien qu'il ne soit pas le plus militant de sa génération, a transcrit sa vision en images et s'est exprimé, plus ou moins directement, pour dévoiler son message. Avec un regard tendre et bienveillant, il cherche à illustrer une

³⁵⁰ Nous avançons ici cette idée tout en notant que la photographie ne touchera pas chaque spectateur de façon uniforme. En effet, la réception d'une image dépend en partie du regard interprétatif et de la compréhension du contexte. Elle peut avoir une valeur universelle mais dépend généralement du spectateur et de sa sensibilité. L'implication émotive et l'identification sont donc variables, en fonction de la distance avec l'évènement ou le sujet photographié.

³⁵¹ Helene Joffe, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, vol. 1, n°217, 2007, p. 102-112.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980 ; rééd. 2016.

société en évolution, où se creusent les inégalités sociales. Dans un premier temps, nous constatons qu'il souhaite avant tout rétablir une certaine forme d'égalité en donnant aux classes populaires une visibilité nouvelle. Il romance la vie et à la façon des humanistes, lui donne une touche poétique et presque candide. Il regarde le monde avec un œil à la fois très conscient et enfantin, guidé par ses émotions, ce qui le rend si singulier. Dans un second temps, il prend conscience du pouvoir de l'image et il consolide ses prises de position, en donnant davantage de consistance et de profondeur à ses photographies.

Il est essentiel de prendre de la distance avec l'idée reçue qui considère que soit un artiste est exclusivement porté par ses orientations idéologiques, soit que son œuvre ne les retranscrive en aucune manière. Dans ce contexte précédemment exposé, les difficultés pour s'exprimer sont nombreuses et il convient alors de travailler sur les nuances et les contrastes. Pour retranscrire au mieux les intentions photographiques de Forcano, il est préférable de se concentrer sur la dénonciation sociale plutôt que politique, même si ces deux dimensions ne sont pas antinomiques ni hermétiques entre elles. Il s'offusque des disparités sociales et de la misère profonde, conséquence de la guerre civile et de la politique d'austérité mais ne s'érige pas directement contre le franquisme. Il en critique toutefois quelques aspects comme l'omniprésence de la religion qui enserre la sphère privée et la vie publique.

La quête perpétuelle de l'émotion, les anonymes et la rue définissent le langage photographique de Forcano. Vif, affable, généreux et coquet, il est considéré comme un véritable personnage, un esprit libre qui s'exprime grâce à ce langage qu'il n'a cessé de perfectionner. Jouant tantôt avec la lumière et l'obscurité, la proximité et la distance, ce photographe des contrastes met à l'honneur Barcelone et ses habitants. Témoignant de leur réalité, de leurs sourires et de leurs peines, il considère qu'il est né pour les faire exister et les faire vivre dans le temps. Henri Cartier-Bresson considère que la photographie demande de la concentration, de la sensibilité et un sens de la géométrie. Forcano ne manque d'aucune de ces trois qualités.

2.2.2. L'humour et l'ironie comme moyen d'expression : composition et choix des titres

Dans l'œuvre de Forcano, les titres revêtent une importance particulière. Nous ne les traiterons pas de façon secondaire lors des analyses puisqu'ils font partie intégrante du processus créatif et artistique du photographe. De plus, ils nous permettent d'aborder l'humour, moyen d'expression favori de Forcano, qui lui sert à affiner son langage. À cette occasion, nous étudierons deux photographies.

Les titres orientent l'œil du spectateur novice et indiquent l'élément sur lequel il doit se concentrer. Forcano nous l'explique en 2015, à l'occasion de notre premier entretien :

Yo precisamente en eso me fijé porque la mayoría de la gente no sabe de fotografía y no ve la imagen. Entonces yo sugerí lo que interpretaba. A partir de allí, se pueden dar muchas interpretaciones pero hay un punto que es fiel a lo que ves. Puede haber matices pero da la idea de lo que he visto³⁵⁴.

Cette citation nous permet de mesurer le caractère indispensable du titre choisi par Forcano. Il le rédige après avoir pris de la distance avec sa photographie et y apporte une touche d'humour ou de fantaisie, caractéristique de sa personnalité et de son style. Il y apporte beaucoup de soin et pèse chacun de ses mots pour qu'il nourrisse au mieux l'interprétation de l'image. Il allie donc le langage visuel avec lequel il s'exprime aisément et le langage textuel qu'il maîtrise moins, dans l'unique but de rendre plus accessible son œuvre et, surtout, de rendre plus explicite le message qu'il a souhaité livrer. Il n'est pas insensé de considérer qu'à cette époque, une majorité des Espagnols ne sait pas lire l'image. Certains auteurs et théoriciens des années 1960 font cette observation, comme le photographe et peintre Albert Plécy dans son ouvrage *Grammaire élémentaire de l'image*. Il considère que la photographie retranscrit au mieux l'espace, le temps

³⁵⁴ « C'est précisément sur cela que je me suis concentré parce que la majorité des gens ne connaît rien à la photographie et ne voit pas l'image. J'ai donc suggéré ce que j'interprétais. à partir de là, on peut donner de nombreuses interprétations mais il y a un point qui est fidèle à ce que tu vois. Il peut y avoir des nuances mais ça donne une idée de ce que j'ai vu ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien d'Eugeni Forcano au sujet de sa trajectoire photographique, Canet de Mar, mai 2015.

et le mouvement³⁵⁵. Pour lui, l'image stimule et informe plus vite mais, paradoxalement, la population n'est pas suffisamment armée pour la décrypter alors que l'image photographique, dans cette société en voie d'industrialisation, va inonder l'espace public et privé. Forcano et Plécy considèrent de ce fait que les lecteurs potentiels de l'image n'en détiennent pas encore les codes.

Il est essentiel de détailler le processus de choix des titres par l'artiste, qui s'organise en deux temps. Dans les années 1960, après avoir obtenu l'image souhaitée en laboratoire, il propose son cliché à *Destino*, généralement dans le but de la publier en couverture. Un titre est proposé en couverture puis une légende en page trois vient compléter l'information graphique. Cependant, la presse ne permet pas de s'exprimer librement, encore moins dans le contexte que nous avons exposé. Ainsi, le titre choisi ne reflète qu'imparfaitement les intentions initiales du photographe. L'objectif est d'orienter subtilement l'œil du lecteur sans pour autant éveiller l'attention de la censure. Cependant, ce n'est pas une tâche facile que celle de s'exprimer, par la photographie et les mots, tout en s'autocensurant ; dans la plupart des cas, le texte est descriptif ou informatif et ne permet pas de retranscrire clairement le message de l'artiste.

Étudions par exemple la couverture du 21 mars 1964, ci-dessous intégrée³⁵⁶. Le titre placé sous la photographie est le suivant : *Domingo de Ramos*³⁵⁷. La légende en page trois vient compléter ce titre : «Las manos diligentes y hacendosas de la buena mujer se dedican a la delicada tarea de adornar las palmas que mañana salpicarán de oro todas las calles de la ciudad³⁵⁸».

³⁵⁵ Albert Plécy, *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Estienne, 1968.

³⁵⁶ *Destino*, n°1389, 21 mars 1964.

³⁵⁷ « Dimanche des Rameaux ». (C'est nous qui traduisons).

³⁵⁸ « Les mains diligentes et travailleuses de la femme se consacrent à la tâche délicate de décorer les palmes qui, demain, élabousseront/parsèmeront d'or toutes les rues de la ville ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 31 : couverture de *Destino*, mars 1964

Le texte vient enrichir le cliché et le détaille de façon objective, sans apporter aucune interprétation ni nuance. La revue doit composer avec la mince marge de manœuvre dont elle dispose.

Le dimanche des Rameaux célèbre l'entrée dans la Semaine Sainte et commémore l'entrée de Jésus à Jérusalem, acclamé par la foule agitant des palmes. La photographie et le texte font écho à la préparation de la procession de *la Burreta*, pendant laquelle les branches d'olivier et les palmes inondent les rues³⁵⁹. Bien que la procession célèbre un évènement religieux, ce n'est pas ce dernier qui est mis en avant. Le texte, tout comme le langage visuel, est une sélection du réel : Forcano et *Destino* mettent en lumière les aspects culturels et traditionnels et, ce faisant, éloignent l'aspect proprement religieux de l'évènement. Grâce à ce parti pris de l'omission, ils proposent un regard particulier sur l'actualité.

³⁵⁹ La femme sur le cliché tresse sa palme.

Nous ne connaissons pas précisément le niveau d'implication de Forcano dans le travail de légende et de titre. En effet, lorsque nous avons analysé les archives, nous avons constaté que les légendes étaient sensiblement dans le même ton que celles qui illustraient les clichés de Dimas, ce qui laisse imaginer que le photographe n'est pas invité à remplir cette mission. De plus, le livre photographique vit alors ses plus belles heures et il est assez fréquent de faire appel aux écrivains pour la rédaction des légendes. Toutefois, nous ne connaissons pas les tâches et responsabilités de chacun au sein de la revue et ne pouvons que faire des suppositions sur ce sujet, sans aucune certitude.

À partir de 1996, Forcano prend sa retraite mais ne s'arrête pas de produire. Il décide alors de travailler son corpus et c'est à cette occasion qu'il prête une attention particulière aux titres de ses clichés. La dictature a laissé place à la démocratie, Forcano n'exerce plus et 30 ans se sont écoulés depuis son travail chez *Destino*. Malgré le recul, il se remémore de chaque instant et des émotions ressenties au moment de prendre la photo. Il propose de nouveaux titres, plus personnels, en adéquation avec le message initial, qu'il ne pouvait alors pas divulguer directement. Ils sont plus offensifs, ironiques, dramatiques ou cyniques et enrayent la frustration de Forcano, qui, pendant les années 1960, n'a pas eu la possibilité d'approfondir ses idées. Ce procédé pourrait être considéré comme une « revanche » du photographe. Il s'émancipe à la fois du carcan dans lequel il a évolué et de *Destino* pour exister comme artiste et non plus comme professionnel de la presse. Il peut compter sur l'aide de Rosario Martínez Rochina, déjà mentionnée dans le cadre de ce travail, qui sillonne la ville avec lui pour redonner une date et un titre à chaque cliché. Elle explique dans un article du journal *El País* : «La idea es despertar el interés del espectador, que reflexione y piense con la fotografía que tiene delante³⁶⁰». Sur ce point, les versions diffèrent légèrement et nous ne sommes dans l'impossibilité d'évaluer le degré

³⁶⁰ « L'idée est d'éveiller l'intérêt du spectateur, qu'il réfléchisse avec la photographie qu'il a sous les yeux ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «Eugeni Forcano, el cazador de imágenes», *El País*, 29 juin 2010, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2010/06/29/actualidad/1277762404_850215.html]. Consulté le 22 mars 2020.

d'investissement de Martínez Rochina dans ce processus. En effet, dans le texte «Testimonios de una época³⁶¹», elle écrit que Forcano lui a demandé d'écrire tous les titres de ses photographies.

Pour illustrer notre propos, mentionnons la photographie publiée le 22 juillet 1961 en première page de *Destino*, intégrée ci-dessous³⁶².

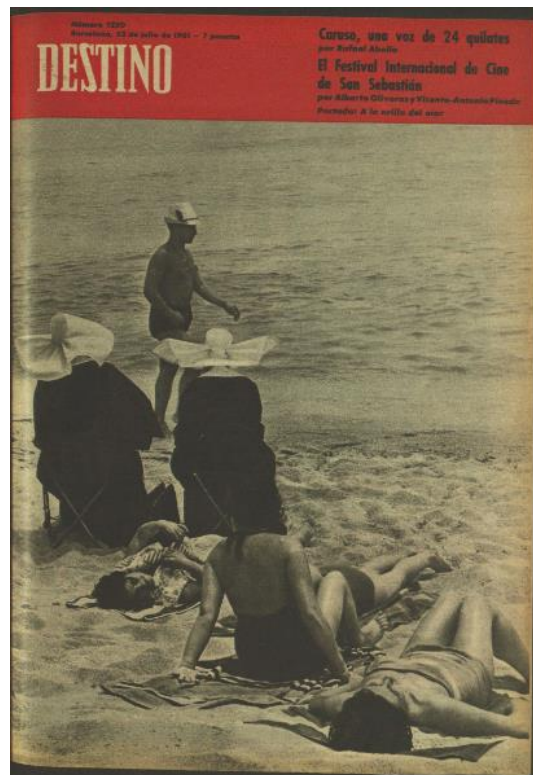


Photo 32 : couverture *Destino*, juillet 1961

Cette photographie, qui lui vaudra des ennuis avec les services de censure, a pour titre «A la orilla del mar³⁶³». La légende fait allusion aux jolies plages de la côte et au paysage que contemplant les religieuses. Forcano la renomme «Sorpresa inaudita³⁶⁴». Ce deuxième titre fait davantage écho à l'originalité de la scène : des

³⁶¹ Rosario Martínez Rochina, «Testimonios de una época» in *Eugeni Forcano, La meva Barcelona*, Barcelone, Lunwerg, 2010, p. 20.

³⁶² *Destino*, n°1250, 22 juillet 1961.

³⁶³ « En bord de mer ». (C'est Nous qui traduisons).

³⁶⁴ « Surprise insolite ». (C'est Nous qui traduisons).

L'archevêque de Barcelone a accusé Forcano d'avoir réalisé un montage. Il a été contraint de montrer ses négatifs pour prouver que la scène avait bien eu lieu. Lorsqu'il produit en noir et

religieuses en tenue traditionnelle qui prennent un bain de soleil en bord de mer. C'est la singularité de la situation que le photographe a souhaité souligner et, pourtant, dans les années 1960, son intention n'est pas dévoilée par le texte. Il est probable qu'une partie du lectorat soit parvenue à comprendre le message mais nous pouvons imaginer la frustration du photographe forcé de le tronquer. D'ailleurs, bien que cela puisse paraître antinomique avec ce processus d'affranchissement dont nous faisons état, Forcano reste profondément marqué par ce cadre dictatorial, et ce jusqu'à la fin de sa vie. Lors de nos entretiens, il explique sa conception de la photographie à mots couverts et se cache derrière la neutralité de la photographie comme copie mécanique du réel. Ces explications ne traduisent pas sa véritable démarche photographique. Cependant, il paraît être coutumier de ce genre de discours « édulcorés », comme s'il était interrogé par la censure ou la police sur ses intentions en tant que photographe.

N'ayant pas accès à la totalité des photographies de Forcano, nous ne pourrions restituer avec exactitude la chronologie du choix de titre et ses différentes versions. Cette recherche, bien que partielle, nous est rendue possible grâce aux archives de *Destino* et aux photographies de couverture mais toutes ses photographies n'ont pas trouvé leur place dans la presse. Pour les photographies non-publiées, nous considérerons qu'il a rédigé les titres à l'occasion de ses expositions, dans les années 1990 et 2000.

L'attention particulière qu'il consacre aux titres a parfois été perçue de façon négative et a pu desservir son œuvre. En effet, un principe de la discipline veut que la force de l'image suffise à la compréhension, à la lecture et à l'interprétation du document³⁶⁵. Nombreux sont ceux qui considèrent que l'image, si elle est bien

blanc, c'est la seule fois qu'il doit s'expliquer auprès des services de censure. D'autres de ses photographies sont bien plus critiques mais il ne les publie pas en couverture de *Destino*, s'évitant ainsi problèmes et amendes.

Au-delà de sa dimension insolite, l'image établit un lien avec le tourisme des années 1960. En effet, le spectateur ne peut pas le deviner, toutefois, il ne s'agit pas de religieuses espagnoles mais françaises qui prennent un bain de soleil sur la plage de Canet de Mar. En 2015, Forcano nous confie également qu'il a attendu qu'un homme passe afin que sa photo soit plus originale.

³⁶⁵ Forcano, comme nous l'avons constaté, défend un autre point de vue et explique que les Espagnols n'étaient pas accoutumés à lire l'image et qu'ils avaient besoin de repères pour y parvenir. Si c'est éventuellement observable pendant les années 1960, ce phénomène tend à disparaître à partir de la décennie suivante.

composée, n'a pas systématiquement besoin de clés pour être comprise. C'est justement en cela qu'elle tire sa force et sa singularité. C'est dans cette perspective que travaille la majorité des photographes du XXe siècle. Ils adjoignent des titres à leurs clichés mais ces derniers sont secondaires. Plutôt que d'indiquer où orienter le regard, ils sont généralement descriptifs et pourraient être ôtés sans qu'il n'y ait d'incidence sur la portée du message photographique. L'un ne nourrit pas l'autre puisque ces photographes militent pour que seule l'image soit mise à l'honneur. La profession et la presse obligent à titrer et à légender mais les photographes s'y conforment en n'apportant que peu de soin et d'originalité à l'écrit. Le titre sert généralement à donner une indication sur le lieu, qui peut parfois être essentiel mais n'indique pas directement l'intention du photographe, ce qu'il a souhaité mettre en lumière. Notons également que nombreux se sont amusés de cette obligation en nommant leurs photographies *Sans titre*. En Espagne, Paco Gómez en était coutumier. Joan Colom, pour citer un autre exemple, accolait le lieu de prise de vue à ses photographies mais n'ajoutait rien d'autre.

Forcano va à l'encontre de cette démarche photographique et s'exclut de ce fait d'une certaine conception de la photographie. Les puristes de la discipline, bien qu'ils ne l'expriment pas de façon directe, l'accusent de nouvelles « retouches ». La critique sous-jacente fustige un manque de clarté dans le message véhiculé, marque d'une photographie peu intense et peu compréhensible. Rappelons que Forcano a intégré l'AFC lorsqu'il était jeune (23 ans) et l'a fréquentée pendant de nombreuses années. C'est en son sein qu'il acquiert son bagage théorique et il est, de ce fait, plus ou moins imprégné de la tradition associationniste. Pendant les concours, les photographies présentées doivent comporter un titre qui doit être soigné et servir l'image. Qu'il en soit conscient ou non, il hérite de cette pratique et la perpétue. Il est également marqué par ses douze années d'exercice au sein de *Destino*. Comme nous venons de l'évoquer, dans le domaine de la presse, le recours au titre est systématique. Les titres des photographies de Forcano servent parfois le message en apportant une autre dimension à l'interprétation, qui s'établit en plusieurs niveaux : d'abord, le lecteur découvre

l'image, puis le titre et il revient vers le cliché pour capter l'entièreté du message, avec ses subtilités, souvent soulignées par le texte. Nous considérons donc que la force des clichés ne réside pas dans le texte qui l'accompagne et si certaines légendes peuvent renforcer la compréhension du message, ce dernier semblait déjà bien établi par l'image. Certains considéreront qu'il s'éloigne ainsi de l'essence de la photographie lorsque d'autres penseront qu'il apporte une touche personnelle à ses photographies. Peu importe, Forcano ne suit aucune règle et écoute son instinct. Cette attitude témoigne surtout de sa situation particulière, en marge de sa génération. Ses titres explorent davantage cette singularité, en témoigne la citation de Ernest Alós : «Muchas fotografías de Forcano contienen guiños y juegos de palabras en sus títulos. De hecho, algo no muy habitual, todas sus fotos están tituladas³⁶⁶».

Ce couple formé par l'image et le texte n'a pas toujours été critiqué par les théoriciens et les professionnels. Roland Barthes unit la structure photographique à la structure linguistique, notamment dans la presse³⁶⁷. Il développe cette idée dans l'ouvrage *L'obvie et l'obtus*, dans lequel il explique :

Même au regard d'une analyse purement immanente, la structure de la photographie n'est pas une structure isolée ; elle communique au moins avec une autre structure, qui est le texte (titre, légende ou article) dont toute photographie de presse est accompagnée. La totalité de l'information est donc supportée par deux structures différentes (dont l'une est linguistique)³⁶⁸.

Cartier-Bresson abonde dans ce sens et attache une importance particulière à la tenue d'un carnet de notes en double forme, avec le texte et l'image. L'historien de l'art Jean Alphonse Keim considère quant à lui la légende comme indispensable. Il écrit que : « La communication transmise par un cliché sans légende demeure vague et imprécise ; l'information [...] sera reçue avec difficulté

³⁶⁶ « De nombreuses photographies de Forcano contiennent des clins d'œil et des jeux de mots dans leur titre. En fait, c'est peu habituel, toutes ses photos ont un titre ». (C'est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «Forcano: el fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>]. Consulté le 26 mars 2021.

³⁶⁷ Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, vol. 1, n°1, 1961, p. 127-138.

³⁶⁸ Roland, Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 10.

et les erreurs d'interprétations considérables³⁶⁹ ». Il soulève un autre point : celui de la réception de l'image. En effet, la lecture d'un cliché dépend aussi et surtout de celui qui la regarde. Ce dernier peut être confronté à des difficultés s'il ne dispose pas des codes culturels, politiques ou historiques pour y parvenir. La légende explicative prend alors tout son sens. Dans le cas de Forcano, il n'est pas incohérent de penser qu'elle est presque nécessaire, puisqu'il donne à connaître la majorité de son corpus 30 années après. Pendant les années 1960, les lecteurs de la revue étaient ancrés dans la même réalité que le photographe. Cependant, ce n'est pas le cas de ses nouveaux spectateurs, qui le découvrent en parcourant des salles d'exposition, dans les années 2000. Si la scène est identifiée, elle devient le support de toute une histoire ; si elle ne l'est pas, elle passe inaperçue. Forcano n'est évidemment pas le seul photographe à donner de l'importance aux titres, ce phénomène prenant de l'importance à partir des années 1980, chez les artistes contemporains. En menant nos recherches, nous avons même été confrontée à des photographies dont le titre est indispensable pour comprendre le propos. Citons un exemple percutant, celui du photographe Tom Hunter. Sur ce cliché, datant de 1997, une femme lit une lettre à côté de son bébé. Les deux protagonistes baignent dans la lumière et l'atmosphère est apaisante. Ce n'est qu'en découvrant le titre « Femme lisant un ordre d'expulsion » que le véritable message et la connotation dramatique nous sautent aux yeux. Si la photographie évoque le bien-être, la douceur et la protection de l'amour maternel, le titre vient rompre cet équilibre et crée la surprise. Le spectateur est alors frappé par un décalage profond entre ce qu'il voit et ce qu'il lit.

Cet effort quant au choix du titre est également relatif au genre : les photographes de l'insolite, de l'humour et de la parodie renforcent leur message par un titre percutant. William Wegman choisit comme sujet central ses deux chiens et s'attarde avec humour et provocation sur les similitudes des comportements canins et humains. Il titre l'un de ses clichés les représentant dans un lit « Ray et Mrs. Lubner au lit devant la télé » (1981). L'Anglais Martin

³⁶⁹ Jean-Alphonse Keim, « La photographie et sa légende », *Communications*, vol. 2, 1963, p. 41-55.

Parr, prolifique et sarcastique, est très attaché à l'ironie et fournit un réel effort quant aux titres. Ils font partie intégrante du processus photographique et amplifient le propos. La photographie « Angleterre, 1992, "À l'intérieur, c'est une fille vraiment gentille" » en est un bon exemple. Les livres photographiques *Bored Couple* (1993) et *Death by Selfie* (2019) appartiennent au même registre textuel. Robert Doisneau propose pour sa part des titres plus ou moins recherchés, en fonction de son propos et des thèmes qu'il aborde³⁷⁰. Certains d'entre eux, notamment lorsqu'il s'agit de l'enfance, appuient l'idée véhiculée par le cliché. « Le nez au carreau » (1953) peut étayer notre réflexion. En effet, sur cette photographie, le titre nous plonge dans un univers enfantin et oriente l'œil vers la surprise, la découverte d'une petite fille, le nez collé au carreau du café, qui regarde le photographe. Sans ce titre, le spectateur aurait également vu le regard perçant de cette fillette mais de façon passive, sans la chercher ; l'effet n'aurait pas été le même puisqu'il serait arrivé plus tard et l'émotion ne l'aurait pas saisie immédiatement. Citons, pour fermer cette parenthèse, « La concierge en chaussons » (1953). Le photographe nous amène à une compréhension progressive de l'image : après la première lecture visuelle et les informations en découlant, vient celle du titre. Grâce à ce dernier, le spectateur cherche ce détail soulevé par l'indication textuelle. Ici, le titre est essentiel puisque, sans lui, le détail n'aurait certainement pas été saisi par tous. Doisneau se joue des réactions du spectateur avec malice et le titre lui permet d'intensifier la charge humoristique.

Parmi la liste non exhaustive des photographes de l'humour, le Français René Maltête présente de nombreuses similitudes avec Forcano. Il excelle dans le domaine de l'insolite et de l'humour et ses titres sont des clins d'œil complices envoyés au spectateur. Humour, surprise, vie quotidienne sont les maîtres mots de ces deux photographes. Notons que Maltête et Forcano se retrouvent également dans leur conception du jeu humoristique. Ils s'appuient, par exemple,

³⁷⁰ Nous avons consulté : Jean-Claude Gautrand, *Robert Doisneau, 1912-1994*, Paris, Taschen, 2003.

sur des écriteaux se situant dans le champ, afin de créer du mouvement entre l'intérieur et l'extérieur de la photographie.

Le sujet de l'humour chez Forcano peut être introduit par quelques précisions. S'il a été grandement étudié en littérature, il trouve bel et bien sa place dans tous les domaines artistiques³⁷¹. Il est évident que la notion d'humour est très subjective et qu'il est extrêmement complexe, dans le texte et dans l'image, de provoquer cette émotion chez le récepteur du message, tant les sensibilités diffèrent d'une personne à l'autre. Analyser le rire revient à poser la question du rapport de l'homme au monde qui l'entoure.

Jean-Christophe Blondel, professeur de philosophie et auteur d'un article sur la logique du rire, écrit : « Le rire fonctionne comme une pulsion, il vient du corps, et il puise dans nos mécanismes de plaisir les plus rudimentaires de quoi alimenter le moment de récréation auquel il invite³⁷² ». Jean Emelina, dans son ouvrage *Le Comique, Essai d'interprétation générale*, évoque la diversité des phénomènes comiques et dégage trois « conditions du comique » : la distance, l'anomalie et l'innocuité³⁷³. Selon la définition bergsonienne, le rire exige une attitude détachée et une certaine distance émotionnelle, nous allons y revenir. Le comique implique l'idée de décalage et existe sous différentes formes. Dans l'article « Le rire », le philosophe Xavier Tilliette écrit :

Il peut être agressif, en blessant et ridiculisant ; il peut être grivois, en transgressant les tabous et interdits corporels ; il peut être destructeur, utilisant la dérision et l'humour noir ; il peut remplir une fonction sociale, en renforçant le lien tribal et la cohésion d'un groupe ; il peut être intellectuel, en ayant recours aux jeux de mots et aux traits d'esprit ; il peut surtout servir de défense contre l'oppression, la persécution, le malheur³⁷⁴.

Nombreux sont les auteurs qui se sont attachés à décrire et à expliquer le concept du rire, parmi lesquels le philosophe Henri Bergson dans *Le rire : essai sur la*

³⁷¹ Par exemple, les douze articles du volume 47 de la revue *Études françaises* questionnent l'humour dans le roman d'auteurs comme Victor Hugo, Franz Kafka, Albert Cohen, Milan Kundera... « Le rire et le roman », Mathieu Bélisle (dir.), *Études françaises*, vol. 47, n°2, 2011.

³⁷² Jean-Christophe Blondel, « La logique du rire », *L'éléphant*, n°15, juin 2016.

³⁷³ Jean Emelina, *Le Comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, CDU-Sedes, 1996.

³⁷⁴ Xavier Tilliette, « Le rire », *Études*, vol. 398, n°3, 2003, p. 383-394.

*signification du comique*³⁷⁵. Il est le seul ouvrage de philosophie exclusivement consacré au rire. Il y évoque, entre autres, l'utilité sociale du rire, propre à chaque société dans laquelle il évolue. Nous restituons cet argument car il traduit les intentions de Forcano qui, en quête de l'émotion collective, cherche à produire une image comique qui serait le trait d'union entre les gens et permettrait de s'accorder un instant de légèreté, en décalage avec la dureté de la vie quotidienne. Toutefois, derrière l'apparente légèreté de la proposition, Forcano est en quête du rire grégaire qui joue le rôle de régulateur social ou du rire contre la censure et la « tyrannie spirituelle³⁷⁶ », plus communément appelée le terrorisme intellectuel. Si nous nous référons à la citation de l'article « Le rire » ci-dessus intégrée, c'est la fonction sociale, le rire intellectuel et la défense contre l'oppression qui sont engagés.

Il nous faut toutefois nuancer ce point car, pendant les années 1960, il ne diffuse qu'une infime partie de ses photographies et ses productions artistiques s'inscrivent de ce fait dans un registre plus personnel et intime. À la lumière de ces explications, ne serait-ce pas pour soigner ses propres maux et pour ôter l'aspect dramatique de la vie qui l'entoure que Forcano s'adonne à l'humour en photographie ? Le rire deviendrait alors une arme contre le tragique de l'existence.

Il faut également dissocier le rire du sourire. Rosa Olivares, directrice d'*Exit*, écrit dans l'éditorial du numéro *Sentido de humor* : «La sonrisa demuestra una indudable inteligencia, una sombra de iluminación; la carcajada es la explosión de alegría, provocada tal vez por algo grosero, inconveniente, vulgar³⁷⁷». Les photographies de Forcano se situent entre l'ironique, le comique de situation et le mot d'esprit. Elles ne provoquent pas le rire mais le sourire, portées par la subtilité et la finesse du propos. Le cliché est le point de départ de la démarche

³⁷⁵ Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Broché, 1900 ; rééd. 2012.

³⁷⁶ Formulation d'Ernest Renan dans *L'Avenir religieux des sociétés modernes* (1860).

³⁷⁷ « Le sourire témoigne d'une intelligence évidente, d'une ombre d'illumination ; l'éclat de rire est l'explosion de joie, peut-être provoqué par quelque chose de grossier, inapproprié, vulgaire ». (C'est Nous qui traduisons). Rosa Olivares, «Jo, qué risa», *Exit, Sentido de humor*, n°13, 2014, p. 16-17.

humoristique mais deux éléments viennent en accentuer le message : le titre, sur lequel nous ne revenons pas, et la disposition des images en diptyque qui offre la possibilité d'associations insolites, visuellement plus remarquables.

Pour illustrer cette idée, nous analyserons la photographie «Una mujer optimista» (1963). Ce cliché provoque le sourire et n'est pas sans nous rappeler l'émotion qui nous cueille à la découverte d'une photographie de Doisneau ou Maltête. Nous avons choisi ce cliché puisqu'il témoigne avec précision des différents types d'humour qu'emploie Forcano.



Photo 33 : Eugeni Forcano, «Una mujer optimista» (1963), Avenue du Parallèle, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

L'horizontalité du format et les lignes directrices – celles que suit le regard – donnent à ce cliché sa cohérence graphique et son sens de lecture (de gauche à droite). La composition paraît simple mais une analyse plus fournie permet de

percevoir la vision instinctive, géométrique et symétrique de Forcano. Les lignes de fuite, horizontales et parallèles, se dessinent nettement et structurent l'image. Des lignes verticales, moins perceptibles, viennent rompre ce mouvement uniforme. L'horizontalité de la composition, synonyme de calme et de stabilité, sert surtout à mettre en valeur le sens de la marche du protagoniste et sa lenteur (même si son pied indique un mouvement). La ligne tracée par son regard apporte de la profondeur. La femme paraît à la fois déterminée et absente.

La disposition des bras des danseuses indique ce même mouvement et donne l'impression d'ouvrir le chemin, à la façon d'une haie d'honneur. Métaphoriquement, c'est le chemin de la vie qui est ici représenté, celui que chaque individu sillonne, de sa naissance à sa mort.

Les lignes de force viennent souligner les éléments importants et apportent de l'harmonie à l'ensemble. Ici, si nous nous rapportons à la règle des tiers, c'est la femme qui détient un rôle prépondérant : l'une de ses jambes se confond avec la première ligne de fuite verticale. Son visage est à proximité de l'un des points de force ou sur l'un des points si nous nous référons à la grille de Phi et au nombre d'or. Les autres points de force mettent en lumière les autres éléments fondamentaux, à savoir le texte et une danseuse.

Le protagoniste est valorisé par ces lignes mais n'est pas pour autant au centre du cliché, ce qui donnerait la sensation d'une photographie sans relief et sans âme. La femme se déplace sur le premier tiers et les deux tiers restants servent à rendre plus lisible la marche. L'angle de vue neutre et le plan d'ensemble nous donnent l'impression d'être témoin direct de la scène et apportent de la proximité avec le sujet. Forcano souhaite que le spectateur identifie aisément les traits de cette femme. Prise de profil, elle est surtout la garante du message et une allégorie de la vieillesse. Le photographe ne fait pas partie de la scène et se place en observateur, sans que sa présence ne vienne perturber l'authenticité de cet instant de vie.

Grâce à la lumière naturelle que réfléchit le mur clair situé derrière le personnage, le photographe choisit une faible ouverture. La profondeur de champ couvre l'ensemble de l'image. Forcano fait ce choix puisque le fond est essentiel à la

lisibilité de la photographie. L'absence de perspective renforce la lenteur et le faible dynamisme de la scène.

Les accessoires qui entourent le personnage central viennent alimenter notre interprétation : la canne et le baluchon sont des signes annonciateurs d'un trajet, plus ou moins long. Sans ce bâton sur lequel s'appuyer, nous imaginons que cette femme, d'origine modeste, ne pourrait pas se mouvoir. Si nous associons l'horizontalité de la photographie à une frise chronologique et à une métaphore du temps, nous pouvons considérer que cette femme avance vers la fin de sa vie. La personne qui se situe hors-champ, dont on ne voit que le pied, n'a pas été ôtée au tirage puisque sa présence vient renforcer la trajectoire de la vieille femme. En effet, l'œil va instinctivement compléter ce qu'il perçoit hors-champ, en l'occurrence un pied en mouvement, reproduisant le geste et la trajectoire du protagoniste et générant ainsi un effet miroir.

Abordons à présent les nuances et la répartition des gris. Le gris clair est majoritaire et cette uniformité renforce l'impact visuel des éléments noirs et blancs, peu nombreux. La présence de cette femme entraîne une double rupture, de ton et de masse. Notons également que sa tenue a des connotations funéraires et s'apparente à un vêtement de deuil. Les onze jeunes danseuses de cabaret, dessinées sur le mur, portent une tenue et une coiffe blanches. Elles représentent la vie, la beauté et la grâce. Les danseuses et la promeneuse véhiculent des idées antagoniques et chaque élément de composition vient renforcer cette différence. Le message «Espérame en la luna³⁷⁸» surplombe les danseuses : la taille et la nuance des tons (lettres blanches et contours noirs) captent notre attention et facilitent la lecture de l'énoncé. Rapidement, le spectateur comprend que cette phrase est l'élément central d'une campagne publicitaire dessinée sur le mur. Il s'agit du titre d'un spectacle de revue produit par Matías Colsada en 1963 et joué au Théâtre de la Latina à Madrid et au Théâtre de l'Apollo à Barcelone.

Remarquons également que «Espérame en la luna» n'est pas sans rappeler la chanson populaire «Espérame en el cielo», interprétée par Juan Carlos Monterrey

³⁷⁸ « Attends-moi sur la Lune ». (C'est Nous qui traduisons).

en 1958³⁷⁹. Connue de tous les Espagnols, elle raconte l'histoire d'un homme qui implore à sa femme de l'attendre au ciel afin qu'ils s'y retrouvent et vivent leur amour éternellement. Bien que nous ne puissions pas le vérifier, il se peut que Forcano fasse également référence à ce texte qui se prête parfaitement au propos de la photographie et en augmente ainsi la charge comique. Pour appuyer cette idée, référons-nous à Guillaume Sibertin-Blanc, maître de conférences en philosophie, qui analyse le texte d'Henri Bergson dans l'émission *Les chemins de la philosophie*, diffusée sur France Culture³⁸⁰. Le philosophe considère, d'une part, que le rire est une fabrication qui dépend de l'homme, et d'autre part, que nous ne rions jamais que d'une perception ou d'une image mais d'une compénétration de plusieurs images. Guillaume Sibertin-Blanc explique ainsi : « Il y a chez Bergson l'idée de glissement ou de fusion ou de circulation de différentes images. Notre émotion comique est toujours suscitée par des images complexes, avec des jeux de suggestion qui peuvent être parfaitement inconscients³⁸¹ ».

Forcano prend la photographie au moment où la femme se situe sous le texte, et précisément au milieu de celui-ci. Son visage s'intercale entre deux danseuses qui paraissent être sur le même plan, et donne ainsi l'impression de faire partie de la troupe. La géométrie de l'image est accentuée par la disposition de ces éléments.

Évoquons, enfin, le mur qui constitue la totalité du fond de l'image. Il occupe une grande partie de l'espace et réduit davantage la taille de cette vieille femme, qui paraît même rencontrer des difficultés pour se tenir droite. Cette sensation d'écrasement est renforcée par l'absence de ciel sur le cliché. Jacques Terrasa, à l'occasion de la conférence « Des photographes face au mur », évoque un espace statique et à la limite de l'abstraction³⁸². La femme ne peut s'extraire de ce cadre

³⁷⁹ Antonio Machín, Celia Cruz, Los Panchos et Mina l'interpréteront à leur tour.

³⁸⁰ Adèle Van Reeth, Philippe Petit, « Épisode 1 : Le Rire de Bergson », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, 27 août 2012, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-rire-14-le-rire-de-bergson>]. Consulté le 18 juillet 2021.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Jacques Terrasa, « Des photographes face au mur », Communication présentée au 15e colloque international de l'Association d'Hispanistes ALMOREAL, 25 mai 2021, en ligne (ZOOM).

et notre œil se retrouve dans la même impasse. Une ligne oblique émane de la fusée et sort du champ, de part et d'autre du cliché. Elle pourrait être considérée comme secondaire mais cette diagonale rompt l'horizontalité de la composition. Henry Carroll considère que les lignes de fuite les plus efficaces proviennent de l'extérieur du cadre³⁸³. Ici, la ligne amène notre œil à considérer la présence de cette fusée et surtout, sa trajectoire. En effet, elle décolle vers la gauche alors que la femme marche vers la droite. Le spectateur fait face à des éléments qu'il n'avait pas considérés à la première lecture de l'image. Forcano crée la surprise et suscite ainsi la curiosité.

À la croisée de l'insolite et du hasard, cette photographie allie le mot d'esprit et l'ironie³⁸⁴. Le jeu de contrastes est à cette image ce que le sens de la répartie serait à un dialogue. Ici, Forcano met en avant deux réalités qui s'opposent : l'âge mûr et la jeunesse mais aussi l'indolence et la fougue, l'univers terrestre et spatial, l'ordinaire et le chimérique. Si la composition vient appuyer ces différences, le ton n'en demeure pas moins léger et humoristique. Notons que la charge ironique du cliché provient également dans le titre «Una mujer optimista³⁸⁵» et dans sa mise en perspective avec le texte «Espérame en la luna». Ici, l'effet comique réside dans l'impossibilité de la réalisation de l'action. La femme, aussi optimiste soit-elle, ne pourrait se rendre dans la Lune, puisqu'elle peine déjà à avancer sur la Terre. C'est ici la perception d'une anomalie qui engendre le sourire ou le rire.

José María Parreño explique que l'ironie est une forme d'humour complexe et qu'elle demande au spectateur de déchiffrer le message : «Sin embargo, no podemos estar seguros de que el receptor capte la ironía tal y cómo el ironista lo formuló. Su interpretación es siempre incierta³⁸⁶». Cette citation vient appuyer

³⁸³ Henry Carroll, *Le livre qu'il vous faut pour réussir vos photos*, Paris, Pyramyd, 2014, p. 10.

³⁸⁴ En cela, elle nous a rappelé la photographie de Cartier-Bresson « Jouissez sans entraves » de 1968 et plus encore, « Les 7 péchés capitaux » de René Maltête dont la composition présente de nombreuses similitudes avec le cliché de Forcano.

³⁸⁵ « Une femme optimiste ». (C'est Nous qui traduisons).

³⁸⁶ « Cependant, nous ne pouvons pas être sûrs que le récepteur saisisse l'ironie telle que l'ironiste l'a formulée. Son interprétation est toujours incertaine. » (C'est Nous qui traduisons). José María Parreño, «Una sonrisa cínica», *Exit*, numéro 13, 2014, p.24.

l'idée selon laquelle les titres assurent la compréhension du propos, l'humour pouvant passer inaperçu ou être mal compris.

Ce cliché réduit l'épaisseur temporelle qui nous sépare de la scène. 60 ans se sont écoulés depuis la prise de vue et cette photographie produit toujours le même effet visuel. Ana María Vígara Tauste, professeure à l'université Complutense de Madrid, considère que l'humour fait partie du registre de l'intuition et qu'il ne doit pas être trop « intellectualisé », au risque que se dégrade sa force expressive³⁸⁷. En effet, il nous est difficile d'exposer succinctement les aspects comiques du langage de Forcano sans altérer son intention et sa spontanéité. De plus, la perception de l'humour diffère d'une personne à l'autre et notre intention n'est pas celle de dénaturer l'œuvre du photographe, en éloignant le spectateur de ses émotions premières.

Le cliché que nous venons d'étudier pourrait être mis en relation avec la photographie «La vista es la que trabaja» (1968)³⁸⁸. Malheureusement, lors de sa digitalisation par les archives photographiques de la ville de Barcelone, il semblerait qu'elle ait perdu en clarté et en qualité. Dans le catalogue *La Meva Barcelona*, les nuances de gris rendent le cliché beaucoup plus lisible et agréable. Forcano affectionne les diptyques et bien qu'il ne l'ait pas fait dans ce cas précis, il aurait pu proposer une lecture conjointe des deux images.

³⁸⁷ Ana María Vígara Tauste, «*iPodréis quitarme todo, menos el miedo...!* El humor y su(s) sentido(s) en el acto de la comunicación», *Exit, El sentido de humor*, n°13, 2014, p. 98.

³⁸⁸ « C'est la vue qui travaille ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 34 : Eugeni Forcano, «La vista es la que trabaja» (1968) , Paseo de Gràcia, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Le choix du format vertical pourrait paraître surprenant compte tenu de l'horizontalité des lignes. Il permet à l'œil de parcourir ce cliché du bas vers le haut. De cette façon, il découvre les éléments ainsi que le photographe l'a souhaité. Les lignes verticales au sol du premier plan participent à la perspective et mènent directement vers le second plan. Le plan de cadrage et la profondeur de champ confèrent une lecture détaillée et plaisante au spectateur. La géométrie de la composition est assurée par la disposition des éléments dans l'espace. La répétition de lignes horizontales est immédiatement perceptible : le bandeau

porte-enseigne, le rideau mécanique ondulé et les échelles structurent la lecture de l'image.

À l'instar de «Una mujer optimista», le premier plan est occupé par une femme dont le pied en mouvement indique la direction de la marche. Sa cadence est rendue par le flou filé. L'élément servant de lien entre le premier et le second plan est similaire à «Una mujer optimista» en termes d'équilibre des masses : une rangée de personnes faisant face au photographe. Cette fois, il ne s'agit pas d'une peinture murale publicitaire mais de sept hommes alignés. Forcano cherche d'ailleurs à ce que l'œil décèle rapidement leur présence puisque, bien qu'ils soient les plus éloignés de l'appareil photo, la mise au point est faite sur eux et non sur la femme. Ils sont valorisés par la prise de vue du Rolleiflex : ces hommes, bien qu'ils soient assis, se situent au milieu de l'image et sont pris de face alors que la femme, elle, est de profil et prise au niveau des hanches. L'œil de cette dernière, dont le regard est baissé, est placé sur l'une des lignes de force. Lorsque l'on procède au découpage de l'image en suivant la règle des tiers, il apparaît alors que quatre des sept hommes sont encadrés par le carré central. La ligne constituée par leurs bras vient couper le cliché en deux dans le sens de la longueur, ce qui apporte davantage de symétrie à la composition.

Le sourire qui illumine leur visage interroge le spectateur qui parcourt à nouveau l'image, à la recherche d'éléments de réponse. Ces hommes sont très certainement des ouvriers en bâtiment, comme en témoignent leur tenue vestimentaire et les échelles sur lesquelles ils sont assis. De plus, pendant les années 1960, Entrecanales y Távora (actuel Acciona), dont le nom est visible sur la partie supérieure du cliché, est une entreprise spécialisée dans la construction, activité alors en plein essor. Une autre enseigne apparaît sur le panneau central, celle de Rocalla S.A, une société du même secteur qui vend du ciment et de l'amiante. Forcano prend soin de ne pas ôter les détails qui faciliteront la lecture des codes et de l'image pour les spectateurs novices. Le titre ironique permet également de recomposer le message du photographe. Forcano s'amuse de voir ces hommes, dont la tâche est habituellement laborieuse, faire intervenir leur acuité visuelle et non leur force physique. Ils semblent absorbés par cette

présence féminine, sur laquelle tous les regards sont rivés. La femme est élégante, féminine et sa tenue est aux antipodes de celle de la vieille femme de «Una mujer optimista» : l'une est entièrement couverte par une tenue noire, l'autre porte des vêtements plus légers et plus clairs, laissant apparaître ses bras et ses jambes.

La vivacité de la lumière frontale est atténuée par la rangée d'arbres qui borde le Passeig de Gràcia, avenue où a été prise la photographie. La lumière est donc réfléchi, une partie de celle-ci a été absorbée par la végétation. Les ombres apportent un contraste intéressant et marqué et nous laissent présager que le cliché a été pris alors que la lumière était intense, pendant l'après-midi, au moment de la pause déjeuner des travailleurs.

Personne ne semble remarquer l'appareil photo, ce qui rend ce cliché plus spontané d'une part et plus comique de l'autre. Les hommes sont ainsi gentiment moqués par Forcano. On pourrait aussi percevoir une critique de cette attitude courante et primaire qui risque d'être désagréable pour cette femme.

L'humour des clichés de Forcano n'est pas sans rappeler sa personnalité piquante et ironique. Chaque photographie est imprégnée de sa sensibilité et sa subjectivité sa production artistique. Rosario Martínez Rochina en brosse le portrait suivant :

Esa ironía responde muy bien a su personalidad, aunque no se perciba en un primer momento. Quizá sean su educación, su timidez y su prudencia lo que marca un distanciamiento al principio, pero en la intimidad, con la familia y los amigos, es tremendamente divertido³⁸⁹.

Derrière le masque de la légèreté, l'humour en photographie est un moyen efficace pour signaler, critiquer, défendre ou susciter des émotions fortes. Ana María Vigara Tauste, mentionnée ci-dessus, synthétise ainsi le sujet :

con él [el humor] desafiamos la lógica, mezclamos lo vulgar y lo sublime, [...] denunciamos la injusticia, hablamos de lo inefable; con él podemos poner el mundo

³⁸⁹ « Cette ironie fait écho à sa personnalité, bien qu'elle ne soit pas perçue au premier abord. Peut-être est-ce dû à son éducation, sa timidité et sa prudence qui marquent une distance au début. Mais, dans l'intimité, avec sa famille et ses amis, il est extrêmement drôle ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 22.

patas arriba, romper [...] con el sistema establecido por la lógica o la experiencia, salirnos de los valores sociales instituidos³⁹⁰.

Rappelons que Forcano n'est pas dans la quête permanente de la dénonciation. Il lui arrive de critiquer l'omniprésence de la religion par un trait comique mais ce n'est pas son objectif premier. Il ne s'illustre pas dans le cynisme, l'humour noir ou la satire mais plutôt dans l'ironie et le comique de situation. Il se sert de son instinct pour livrer sa perception de l'incongru et pour susciter l'émotion chez le spectateur.

Nous n'aurons pas la possibilité d'analyser la totalité des clichés empreints d'humour puisqu'une importante partie de son œuvre est marquée par l'ironie, tant par leur composition que dans le choix des titres. Toutefois, il convient de citer quelques-unes de ses photographies comme «Así empezó algún famoso³⁹¹» (1963) et «Largo es el cirio³⁹²» (1963), que nous intégrons ci-dessous.

³⁹⁰ « avec lui [l'humour], nous défions la logique, nous mélangeons le vulgaire et le sublime, [...] nous dénonçons l'injustice, nous parlons de l'inexplicable ; avec lui, nous pouvons renverser le monde, rompre [...] avec le système établi par la logique ou l'expérience, nous extraire des valeurs sociales instituées » (C'est Nous qui traduisons). Ana María Vígara Tauste, «*iPodréis quitarme todo, menos el miedo...!* El humor y su(s) sentido(s) en el acto de la comunicación», *op.cit.*, p. 99.

³⁹¹ « C'est ainsi que certaines célébrités ont commencé ». (C'est Nous qui traduisons).

³⁹² « Il est grand ce cirge ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 35 : Eugeni Forcano, «Así empezó algún famoso» (1963), Rue du Marquès de Barberà,
Barcelone

© Adagp, Paris, 2021



Photo 36 : Eugeni Forcano, «Largo es el cirio» (1963), Christ de Lépante, Cathédrale, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

3. Analyse du corpus

Pour travailler le corpus, nous avons établi un classement thématique, dans le but de restituer le plus fidèlement possible les intentions du photographe ou au moins, ses sujets de prédilection. Puis, nous avons cherché à révéler des éléments récurrents de ses compositions et nous sommes alors attachée à produire des analyses plus « techniques ». Chaque photographie pouvant être classée dans différentes catégories, nous avons cherché à isoler l'essence du message photographique pour proposer une répartition cohérente de l'ensemble. Ne pouvant développer chaque thématique de façon exhaustive, nous avons pris soin de sélectionner certains clichés, les évoquant tantôt brièvement, tantôt plus en

détail. Nous avons souhaité valoriser tantôt le message (3.1), tantôt la composition (3.2), bien que les deux soient intimement liés. Comme l'écrit Daniel Giralt-Miracle dans le texte d'introduction au catalogue *La Meva Barcelona*, les clichés peuvent être interprétés de différentes manières : «teniendo en cuenta su matiz sociológico y antropológico, la calidad artística y centrándonos únicamente en sus aspectos históricos³⁹³».

Toutefois, la finalité est aussi de mettre en lumière les contrastes, si chers à Forcano et aux photographes de rue. C'est pour cette raison que nous n'avons pas analysé les photographies publiées dans *Destino* mais celles des catalogues, dans lesquels, comme nous l'avons expliqué, les choix de Forcano transparaissent plus clairement. En effet, notre objectif étant de ne pas nous éloigner des intentions du photographe, les catalogues semblent répondre plus fidèlement à nos attentes. Au moment où il les conçoit, le contexte est moins étouffant et lui permet de ne plus s'autocensurer. La démarche artistique y est plus aboutie, ce qui se perçoit notamment dans la composition des diptyques et des titres. De plus, il est préférable de concevoir l'œuvre dans son ensemble, en établissant des liens entre les clichés pour découvrir l'histoire qui est racontée par le photographe. Son âge lui offre un certain recul mais n'altère en rien la proximité de ses souvenirs. Nous n'évoquerons pas les deux ouvrages *Barcelona* et *Festa Major* car ils ne témoignent pas du même investissement de Forcano, ne correspondant pas aux mêmes moments de sa carrière et répondant à une commande spécifique, réalisée avec un autre professionnel. Bien qu'elles figurent dans le catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, nous n'évoquerons pas les photographies prises à León, puisque nous y consacrerons une partie de notre dernier chapitre, dédié à la couleur. Pour finir, les clichés du catalogue *La Meva Barcelona* étant disponibles sur le site internet des Archives photographiques de la ville de Barcelone, il est préférable de sélectionner les photographies y étant répertoriées, ce qui n'est pas le cas de la totalité du corpus. En effet, la qualité

³⁹³ « en tenant compte de ses nuances sociologiques et anthropologiques, de sa qualité artistique et technique, ou en se concentrant uniquement sur ses aspects historiques ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Giralt Miracle in *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona*, Barcelone, Lunwerg editores, 2010, p. 181.

d'image des photographies mises en ligne sur le site permet d'en apprécier les détails, ce que n'offrirait pas un scanner non-professionnel.

Abordons à présent le support théorique sur lequel nous nous sommes appuyée pour aborder les analyses photographiques de la deuxième partie de cette section. L'ouvrage *L'analyse du texte et de l'image en espagnol* de Jacques Terrasa est un point de départ incontournable, notamment le chapitre « Grille méthodologique pour l'étude d'une photographie³⁹⁴ ». Il nous a été d'une grande aide pour structurer notre réflexion. Nous nous sommes inspirée, de façon secondaire, d'ouvrages de vulgarisation de la photographie tels que *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ?* ou *La photographie* d'Édouard Boubat³⁹⁵. Ainsi, à l'occasion de l'analyse de ses compositions, nous nous focaliserons entre autres sur le format, les lignes de force et de fuite, les plans, les contrastes, le mouvement, les masses, les volumes, la lumière et les symboles. Il ne sera néanmoins pas nécessaire d'aborder chacun de ses points pour chaque image. En effet, nous soulèverons avant les caractéristiques qui nous paraissent les plus pertinentes, permettant de développer notre analyse.

Nous ne reviendrons pas sur les points techniques liés au matériel, déjà développés en amont, sauf lorsqu'il nous semblera nécessaire d'ajouter des détails. Forcano alterne entre le Rolleiflex, son appareil de prédilection, et le Novoflex, avec téléobjectif, en fonction des intentions de composition et de sa présence dans la scène. Le matériel employé, bien qu'il participe à l'analyse, n'est que secondaire pour Forcano. En entretien, il explique à Ernest Alós : «Lo importante es lo que tú dices, lo que tú expresas, no la técnica, que es muy sencilla. Lo importante es que la foto tenga una idea³⁹⁶ ». L'essentiel en

³⁹⁴ Jacques Terrasa, « Grille méthodologique pour l'étude d'une photographie », *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Collin, 2014, p. 168-184.

³⁹⁵ Val William, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ?*, Paris, Eyrolles, 2013.

Édouard Boubat, *La photographie, L'art et la technique du noir et de la couleur*, Paris, Le livre de Librairie Générale Française, 1989, rééd. 2013.

³⁹⁶ « L'important, c'est ce que tu dis, ce que tu exprimes, et non la technique, qui est très simple. L'important, c'est que la photo témoigne d'une idée » (C'est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «Forcano: el fotógrafo al que le gusta le gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>]. Consulté le 7 avril 2020.

photographie est de voir, avec ses yeux mais surtout avec son cœur et son instinct. Dans l'ouvrage ci-dessus évoqué, Édouard Boubat milite également pour cette conception de l'image. Il écrit :

Plus que dans la technique, la force d'une image réside dans la pureté d'intention de l'auteur. Qui ne verrait que l'anecdote, restituerait seulement l'anecdote. Le reportage n'est pas seulement une suite d'images séparées mais un ensemble lié par une *intention* du même photographe³⁹⁷.

Si l'intention que mentionne Boubat est unique puisqu'elle émane d'un seul individu, l'émotion suscitée par la lecture de l'image est subjective et plurielle. En effet, elle varie d'une personne à l'autre et peut-être perçue de mille manières différentes. Ainsi, bien que la finalité de notre démarche tende vers l'objectivité (établir des liens et contextualiser les prises de vues), elle ne peut réellement l'atteindre. Nous prendrons garde à ne pas tomber dans le piège de la surinterprétation ; toutefois, pour ces mêmes raisons, nous ne pouvons pas garantir de l'exactitude de nos analyses. Le sens d'une image varie en fonction de qui la regarde et il se peut alors que nous allouions à Forcano des intentions qu'il n'a, en réalité, pas eues.

Forcano nous propose d'embrasser la vie avec un nouveau regard (celui qu'il adopte à ses 34 ans) et de faire le voyage avec lui. En chemin, il nous dévoile la vie quotidienne à Barcelone dans sa complexité et ses incohérences. Nous croisons des curés à la sortie de l'église, des enfants qui traversent les rues pour aller à l'école, des femmes qui reviennent les bras chargés de provisions, des adolescents qui se déguisent, des gitans dont le regard nous touche profondément, des bourgeois dont la froideur nous rebute, des touristes, des ouvriers... Ses protagonistes, qu'ils avancent vers un lieu précis ou errent sans but, ont un intérêt pour Forcano : aucun n'est laissé-pour-compte et tous auront un espace sur sa pellicule. Le photographe partage des scènes de vie captivantes, dans une démarche sentimentale et « anthropologique³⁹⁸ ». Avec tendresse, humour et impertinence, Forcano tisse un lien entre ces inconnus attachants, les

³⁹⁷ Édouard Boubat, *La photographie, op.cit.*, p. 136.

³⁹⁸ Nous y reviendrons à l'occasion de l'étude des portraits.

spectateurs et lui. Ces différentes émotions nous parcourent et nous rapprochent de cette décennie clé pour l'Espagne, celle des changements multiples, de ce qui reste et ce qui s'échappe. Forcano partage la conception de Garry Winogrand qui considère que la photographie est un moyen de comprendre la société. Avec une grande lucidité sociale, il narre la banalité qu'il choisit percutante, violente, sublimée et tend un miroir au peuple pour qu'il puisse s'y regarder. Muni de son appareil photo, Forcano cherche à faire connaître la « vraie » Espagne aux Espagnols.

3.1. Analyse thématique

3.1.1. L'Espagne du développement et le maintien des formes de la dictature

a) La voiture, le tourisme et la ville en (re)construction

Pour commencer cette étude, nous allons nous concentrer sur l'Espagne du développement en révélant trois sujets photographiés par Forcano : la voiture, le tourisme et l'évolution de l'environnement urbain. Le journaliste José María Moreno Galván décrit l'Espagne du développement en ces termes : «El actual ambiente "liberalizador" es algo así como una "desfranquización", pero con Franco³⁹⁹». Forcano témoigne en images des évolutions que connaît le pays pendant les années 1960, corpus qu'il nomme : «De la España del burro a la del tractor⁴⁰⁰».

³⁹⁹ « L'environnement actuel de « libéralisation » ressemble à une « défranquisation », mais avec Franco ». (C'est Nous qui traduisons). José María Moreno Galván, «La generación Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, juin-juillet 1965, n°1, p. 5-16.

⁴⁰⁰ « De l'Espagne de l'âne à celle du tracteur ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004, p. 24.

En quelques années, la société évolue considérablement et l'espace urbain est l'un des théâtres de cette transition. En Catalogne, les principaux changements naissent de l'essor de deux secteurs : le tourisme et l'industrie. Les plans de stabilisation successifs, la croissance économique, l'exode rural et l'arrivée des investisseurs étrangers font évoluer les besoins. Pendant les années 1950 et 1960, Franco et son équipe investissent dans la construction de nouvelles infrastructures (surtout sur le littoral), dans les grandes industries automobiles, de métallurgie et de textile.

L'arrivée de la première automobile de la marque espagnole Seat, en 1953, fait partie des évolutions notoires de cette période. C'est la Seat 600, entrée sur le circuit commercial en 1957, qui marque la démocratisation de la voiture en Espagne. Pensé pour les familles modestes, ce véhicule détient rapidement une place de prédilection dans l'espace urbain. Dans le même temps, les politiques repensent la ville afin qu'elle réponde aux nouvelles attentes de la société et à sa modernisation.

Forcano met en lumière l'arrivée de la voiture et les changements qui l'accompagnent et se dessinent au fil des ans. La photographie «Seguidores del Barça⁴⁰¹», que nous intégrons ci-dessous, en est un exemple. Cette image est choisie par le photographe pour la promotion de son exposition *La Meva Barcelona*, témoignant de l'intérêt qu'il lui porte.

⁴⁰¹ « Les supporters du Barça ». (C'est Nous qui traduisons).

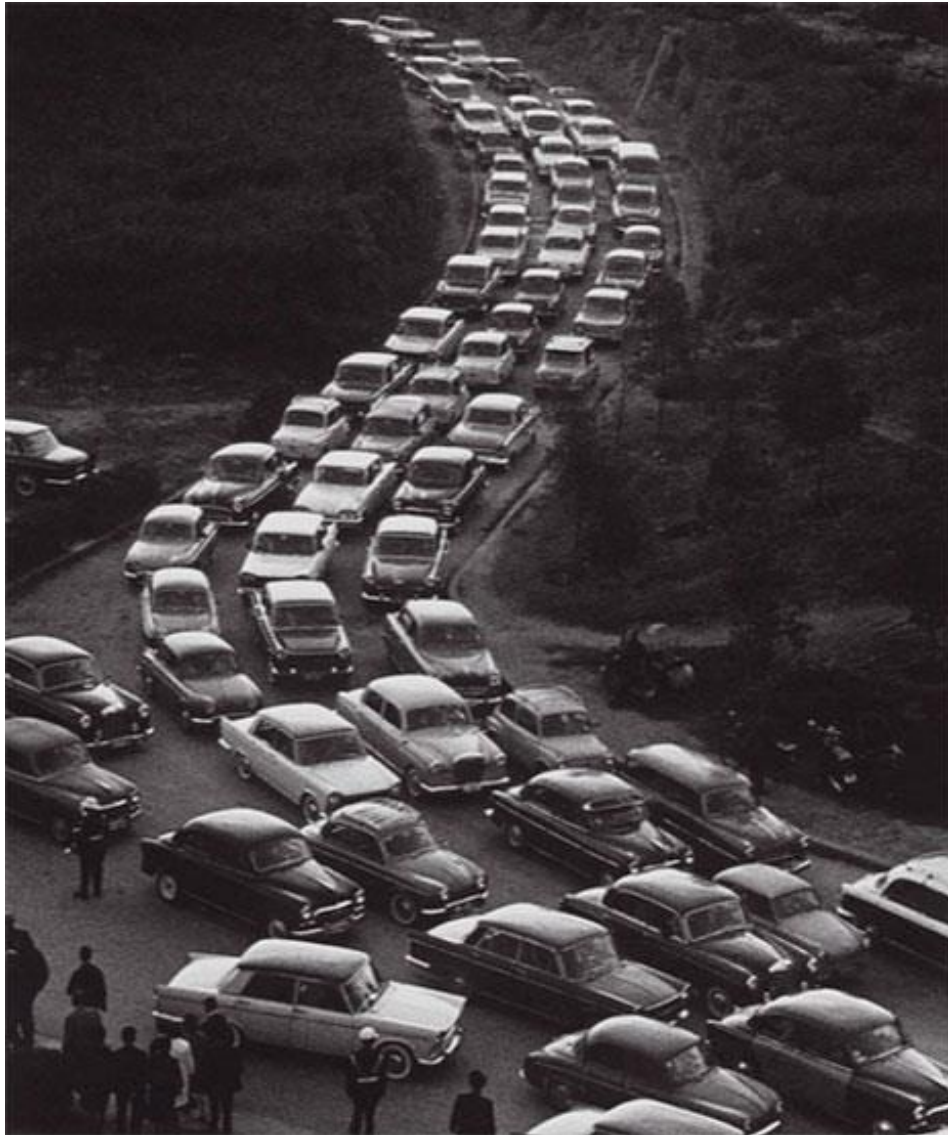


Photo 37 : Eugeni Forcano, «Seguidores del Barça» (1963), Camp Nou, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Selon l'interprétation qui se dégage à la lecture de l'image, le message photographique est double. Cette photographie illustre à la fois l'hégémonie de la voiture sur les autres moyens de transport et les aménagements qui en découlent. Il semblerait que la route ait été créée peu de temps avant la prise de vue, en attestent ses bords non aménagés et les arbres fraîchement dégagés.

Contrairement à la majorité des clichés de Forcano, cette composition est pensée avec un sujet inanimé, laissant présager d'un choix précis du photographe. Il est fort probable qu'il ait cherché à déshumaniser la voiture, dont l'utilisation massive est plutôt récente. L'embouteillage et l'angle de vue en plongée renforcent

l'illusion d'optique souhaitée par le photographe : le spectateur a l'impression que les véhicules affluent par centaines – alors que nous n'en comptons qu'une cinquantaine – et qu'ils envahissent l'espace public. Cette sensation d'écrasement du véhicule sur l'homme – et de l'industrie sur l'homme ? – est également rendue perceptible par la présence humaine qui passe totalement inaperçue dans le paysage. Alors que nous comptons une vingtaine de personnes disséminées dans la partie inférieure du cliché, elles ne semblent pas participer à la scène qui se déroule sous leurs yeux. Leur placement sur l'image donne également l'impression qu'elles sont poussées par les voitures et qu'elles vont disparaître du cadre.

Néanmoins, cette interprétation – peut-être excessive – est rompue par la douceur et la rondeur de la ligne dessinée par les véhicules. De plus, après lecture du titre, le spectateur comprend que le message du photographe est double puisqu'il souligne également la ferveur des passionnés de football. Cette file interminable de véhicules se rend au stade du Camp Nou pour assister à un match du Football Club Barcelona, véritable institution catalane.

La finalité de cette sous-partie n'est pas d'analyser toutes les photographies ayant comme référent la voiture. Néanmoins, nous pouvons évoquer succinctement la photographie dont le propos central témoigne à nouveau de la présence de la voiture dans l'espace public, intitulée «Los descapotables de los años sesenta⁴⁰²» (1963). Le spectateur découvre à nouveau les files de voitures dont les courbes laissent deviner la présence d'un rond-point. Le choix du plan resserré ne dévoile pas la même intention photographique que sur l'image précédente. Forcano n'adopte pas le même point de vue : il ne souhaite pas mettre l'accent sur la domination du véhicule mais plutôt sur l'humain. La composition révèle la présence de trois femmes dont le corps sort de la voiture décapotable. Elles portent des lunettes de soleil et des tenues légères. Un vent de liberté souffle sur la place d'Espagne, pour ces familles de la classe moyenne qui ne sont plus limitées à la ville intra-muros mais peuvent échapper aux habitudes de la vie

⁴⁰² « Les décapotables des années 1960 ». (C'est Nous qui traduisons).

quotidienne en parcourant le littoral, qui se développe grâce au tourisme. Forcano documente aussi les sorties familiales, en témoigne l'image «Salida familiar⁴⁰³» (1964). Une fois de plus, Forcano met l'accent sur l'humain et non sur le véhicule. La voiture est au premier plan et occupe la moitié de l'image mais elle est floue : la mise au point est faite sur la famille composée d'un couple et de ses quatre enfants. Ils marchent sur une installation bétonnée, qu'on imagine être un bord de mer, compte tenu de la présence du pêcheur à leur gauche. Le sous-titre de la photo «Rompeolas» vient compléter l'interprétation. Ils marchent le long du brise-lames, zone aménagée pour protéger le littoral de la Barceloneta. Le père de famille et l'une des fillettes ont un appareil photo autour du cou. Sur ce cliché, Forcano a certainement capturé des touristes étrangers – ou venus d'une autre région – en promenade à Barcelone et non des Barcelonais qui sortent de la ville pour leur balade dominicale.

Le photographe choisit de réaliser un diptyque sur le catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* avec les photographies «Amenazas⁴⁰⁴ » (1964) et «Petulancia⁴⁰⁵» (1965). Sur les deux images, un véhicule est photographié à hauteur de poitrine. L'angle de vue du premier plan est commun aux deux images et seul le deuxième plan change : sur le premier, le spectateur observe trois cheminées industrielles et sur le deuxième, la cathédrale de Barcelone.

Alors que les clichés précédents – et surtout celui de la décapotable – évoquent la démocratisation de la petite voiture accessible aux familles de la classe moyenne, le modèle de véhicule de ce diptyque renvoie plutôt à l'opulence de son propriétaire, étalant sa richesse, alors que d'autres ne peuvent manger à leur faim. La lecture du titre guide le spectateur vers le message.

Il nous semble pertinent de mentionner l'image «Desafío industrial⁴⁰⁶» (1960) qui souligne la présence de la voiture dans une urbanité dont l'architecture évolue peu à peu.

⁴⁰³ « Sortie familiale ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁰⁴ « Menaces ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁰⁵ « Pétulance ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁰⁶ « Défi industriel ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 38 : Eugeni Forcano, «Desafío industrial» (1962), Avenue du Parallèle, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

À l'harmonie des courbes qui serpentent sur les photographies des files de voitures, Forcano oppose ici des lignes très nettes et droites. Le spectateur entre dans le cliché grâce à la perspective, en vue plongeante. Des lignes de fuite partent des bords inférieurs de l'image et amènent l'œil vers le bus qui constitue le point de fuite principal, apportant de la profondeur à l'ensemble. Les deux bâtiments encadrant l'image – dont l'un paraît moderne et l'autre moins – équilibrent les masses, renforcent la rectitude des lignes et soulignent la présence des trois cheminées faisant face au photographe. Ces trois mêmes cheminées

sont également présentes sur la photographie «Amenazas», mentionnée précédemment.

Forcano a régulièrement recours aux symboles pour construire ses clichés et en faciliter l'interprétation. Nous supposons que les « trois sœurs » expriment la modernité, le futur et l'expansion de l'industrie des années 1960. Néanmoins, ces cheminées, celles de la centrale thermique à charbon ont été édifiées de 1896 à 1917 au bord de l'avenue du Parallèle et ont intégré le paysage urbain bien avant la prise de vue. Il est également possible que le photographe ait souhaité rappeler les vagues de protestation de 1919 au sein de *la Canadenca*, paralysant la ville et la privant d'électricité pendant 45 jours.

La composition de Forcano nous rappelle celles de Albert Renger-Patzsch, qui, dans les années 1930, s'oriente vers la photographie industrielle. Nous constatons des similitudes avec la perspective des images de Fred Lyon, notamment des clichés «Financial District» (1957) ou «Steep Parking on Nob Hill» (1958). Enfin, remarquons que les voitures rangées et alignées ont souvent été capturées pour signifier la modernité, à l'instar de l'image «Main street, Sararoga Springs, New York» (1931) de Walker Evans.

Pour clore cette partie, il nous faut évoquer le tourisme. Dans les années 1960, l'Espagne ouvre ses frontières et des milliers d'étrangers viennent y passer leurs vacances. L'attractivité du soleil, de la plage, des traditions et de la fête enchante les touristes qui affluent sur les côtes espagnoles, de plus en plus nombreux. Franco déclare certains lieux « zones d'intérêt touristique national » et accepte peu à peu l'influence des touristes sur la société espagnole. Par exemple, le maire de Benidorm réussit à lever l'interdiction du bikini sur ses plages. L'apport économique est considérable et participe grandement à la politique de développement pensée pendant les années 1960. L'image renvoyée par l'Espagne doit être positive.

Isabel Oliver Sageras écrit : «En la España de la dictadura el turismo fue una ventana abierta a otras maneras de vivir, un revulsivo social que facilitó la

transición de la sociedad hacia la democracia⁴⁰⁷». Aussi surprenant que cela puisse paraître, Forcano intègre peu de photographies sur cette thématique à ses catalogues (moins de dix photographies). Rappelons tout de même qu'il réalise un reportage pour *Destino* en 1965 intitulé «La Costa Brava, lleno absoluto». Les photographies de cette série dévoilent la transformation des petits villages de la côte dont l'atmosphère change quand arrivent l'été et ses milliers de touristes. Deux photographies ont tout de même retenu notre attention : «Golpe de viento⁴⁰⁸» (1963) et «Signos de los tiempos⁴⁰⁹» (1967). La première, prise à Castelldefels, révèle l'œil vif du photographe qui capte l'insolite. Le vent a envahi la plage, s'engouffre dans les tentes et soulève les serviettes et les maillots de bain qui sèchent sur un fil. Le mouvement qu'il provoque donne du dynamisme à l'ensemble. Le sujet de l'image se trouve en son centre : une femme, qui fait face au photographe, amuse le spectateur de son air ébahi. Elle est surprise par l'arrivée du vent qui commence à lui ôter sa robe. Elle regarde le photographe et tient son vêtement de façon désespérée, ses poings fermés contre son torse, comme une petite fille qui serrerait très fort sa peluche. Le spectateur s'en trouve surpris et attendri.

Sur l'autre cliché, Forcano cherche à révéler l'Espagne des contrastes, sur laquelle nous reviendrons ci-dessous. La composition, prise à Sitges, révèle deux plans que tout oppose : d'une part, les touristes en maillot de bain et d'autre part, un monument sur lequel il est écrit «Caídos por Dios y por España⁴¹⁰», l'une des phrases clés du franquisme. Ainsi, sur cette photographie, le futur confronte le passé, la nouvelle vision de l'Espagne vient chasser l'ancienne, dont les symboles sont encore visibles.

⁴⁰⁷ « Dans l'Espagne de la dictature, le tourisme a été une fenêtre ouverte sur d'autres modes de vie, un révilif social qui facilitait la transition de la société vers la démocratie ». (C'est Nous qui traduisons). Isabel Olivier Sagreras, «Turismo para una España mejor», *El País*, 17 avril 2019, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2019/04/15/planeta_futuro/1555322078_863663.html]. Consulté le 15 octobre 2021.

⁴⁰⁸ « Coup de vent ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁰⁹ « Les signes des temps ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴¹⁰ « Tombés pour Dieu et pour l'Espagne ». (C'est Nous qui traduisons).

Nous reviendrons sur les répercussions de l'ouverture des frontières à l'occasion de notre dernier chapitre, lorsque nous évoquerons la mode et la publicité. Forcano photographie quasi systématiquement la mode en couleur. Néanmoins, nous pouvons mentionner une exception : le cliché «Minifaldas⁴¹¹» (1972) établit un lien direct avec le tourisme. Ce vêtement, qui arrive de l'étranger et que les touristes importent dans le pays, est adopté par les Espagnoles.



Photo 39 : Eugeni Forcano, «Minifaldas» (1972), Ramblas, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

L'analyse de l'image pourrait être faussée par la difficulté à cerner le sujet central. Néanmoins, la mise au point et le titre nous permettent de considérer que Forcano

⁴¹¹ « Minijupes ». (C'est Nous qui traduisons).

a bel et bien choisi de valoriser la minijupe. Remarquons l'utilisation du *fish eye* qui, grâce à sa distance focale très réduite et un angle de champ élargi, introduit de la distorsion à l'ensemble⁴¹². Les lignes droites des pavés des Ramblas se retrouvent alors courbées et apportent de la perspective en menant l'œil du spectateur sur les jambes de la femme. Le photographe joue ici la provocation (qui caractérisera son œuvre en couleur), accentuée par la légère contre-plongée et par la présence de son ombre au sol. Son visage projeté sur les pavés semble arriver sous la jupe de cette femme.

Forcano assume davantage sa posture photographique et il est moins effacé pendant la prise de vues. En effet, l'ombre qui se dessine au sol laisse présager d'une nouvelle attitude face à son sujet : il laisse volontairement la trace de sa présence, comme Lewis Hine, André Kertész ou encore Lee Friedlander, notamment sur l'image «New York City» (1966). Sur ce sujet, Marc Lenot (sous le pseudonyme Lunettes Rouges) écrit :

[...] l'ombre du photographe est bien visible dans l'image : c'est devenu un peu la marque de fabrique de Friedlander, son affirmation de la présence du photographe qui ne veut pas se réduire à un œil devant le viseur et un doigt sur le déclencheur, mais qui exige d'être là, de dire non seulement « ça a été » mais aussi « j'étais là »⁴¹³.

Plutôt que de documenter le tourisme en tant que tel, Forcano s'est amusé à en capter les répercussions dans la vie quotidienne, en se focalisant notamment sur l'évolution stylistique des Espagnols. Ainsi, il photographie un homme qui a adopté la mode hippie sur le cliché «Hippie⁴¹⁴» (1967) et un enfant qui se promène dans les rues de la ville, une guitare sur l'épaule, avec «El niño rockero⁴¹⁵» (1965). Pour ne pas nous éloigner des limites que nous nous sommes imposées, nous n'avons pas évoqué l'espace rural que Forcano photographie pourtant à de multiples occasions, en opposition à l'Espagne du développement. Tout comme

⁴¹² En 1972, Forcano est fasciné par la recherche créative.

⁴¹³ Lunettes Rouges, « Entre séduction et possession », *Le Monde*, 7 novembre 2013, [en ligne : <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2013/11/07/entre-seduction-et-possession-lee-friedlander-et-javier-perez/>]. Consulté le 10 octobre 2021.

⁴¹⁴ « Hippie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴¹⁵ « L'enfant rockeur ». (C'est Nous qui traduisons).

Francisco Ontañón, Juan Dolcet et Fernando Godillo, il admire la ruralité et son authenticité.

Dans des diptyques soulignant la force de ses compositions contrastées, il fait éclater les différences entre la campagne et la ville. Contrairement à la ville, théâtre de multiples changements, dans les zones rurales, l'immobilisme règne. Le secteur de l'industrie est en plein essor, mais l'agriculture est quelque peu délaissée par le ministère de l'économie.

Dans ce contexte, Forcano décide de mettre la lumière sur le berger, dont il dévoile la tâche quotidienne. Sur la photographie «El sermón de la montaña⁴¹⁶» (1975), les trois quarts de l'image sont occupés par une vingtaine de chèvres dont la disposition amène peu à peu à considérer le référent de l'image, l'éleveur, situé dans la partie supérieure. Il lui attribue une posture héroïque, s'apparentant à celle de Jésus, les bras ouverts et le regard vers le ciel. Le titre vient appuyer cette interprétation.

Sur la photographie «El payés inalterable vive el inicio del reto del progreso. En el futuro todo será diferente⁴¹⁷» (1966), il souhaite illustrer que, contrairement à la ville, les moyens de transport n'ont pas véritablement évolué pour les habitants des zones rurales. Le photographe met en évidence une scène dont la symbolique est forte : une voiture est en train de doubler un homme sur sa charrette, tirée par un âne. La modernité semble supplanter l'ancien, « l'archaïsme ». Daniel Giralt Miracle considère que c'est précisément un élément clé du corpus de Forcano. Il écrit :

Este choque de las fuerzas del pasado con una nueva realidad es precisamente lo que supo plasmar Forcano en sus fotografías, en imágenes que, casi medio siglo después de haber sido captadas, mantienen intacta toda su intensa fuerza⁴¹⁸.

⁴¹⁶ « Le sermon de la montagne ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴¹⁷ « Le paysan impassible vit le début du défi du progrès. Dans le futur, tout sera différent » (C'est Nous qui traduisons). Remarquons à nouveau l'utilité du titre de Forcano, qui, cette fois, prend davantage de libertés et propose deux phrases entières.

⁴¹⁸ « Ce choc entre les forces du passé et une nouvelle réalité est précisément ce que Forcano a su capter dans ses photographies, dans des images qui, près d'un demi-siècle après, conservent intacte toute l'intensité de leur force ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Giralt-Miracle, «Una mirada directa e intensa», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 181.

Cette photographie a été prise près de Banyoles, où Forcano a réalisé son reportage sur le marché. Nous imaginons qu'il a capturé ce moment à l'arrière de la voiture qui le conduisait ce qui laisse deviner sa manière de travailler. L'œil hyperactif, éveillé à transformer en images ce qu'il perçoit de la vie, Forcano n'est jamais bien loin de son appareil. Cette supputation fait d'ailleurs écho au qualificatif qu'avait trouvé Josep Maria Espinàs pour décrire Forcano : «el cazador de imágenes⁴¹⁹». Josep Maria Huertas abonde en ce sens : «Es como un torrente [...]. Habla seguido, sin puntos y aparte, entusiasmado con lo que dice, y uno se imagina fácilmente al fotógrafo que andaba por la calle, siempre cazando imágenes⁴²⁰».

b) L'omniprésence de la religion et de l'ordre

Le plan que nous avons imaginé pour la présentation du corpus de Forcano propose de respecter ses intentions thématiques. Le photographe souhaite signifier les changements amenés par les événements historiques et sociaux des années 1960, ci-dessus évoqués. Puis, dans le même temps, il cherche à mettre en lumière une société toujours étouffée par des dogmes passésistes. Il met en exergue la « schizophrénie » de cette société qui avance, cependant encore engluée aux principes mis en place deux décennies plus tôt.

Au-delà du poids de la religion qui pèse sur la société espagnole, le rapport qu'entretient Eugeni Forcano avec l'Église n'est pas étranger à l'intérêt qu'il porte à cette thématique. D'ailleurs, les premières photographies qu'il prend, âgé de seize ans, ont pour sujet l'ambiance des fêtes religieuses de Canet de Mar. Ce

⁴¹⁹ Josep Maria Huertas, «El retratista de la vida cotidiana», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 41.

⁴²⁰ « Il est comme un torrent [...]. Il parle sans interruption, sans ponctuation, enthousiaste au sujet de ce qu'il dit, et on imagine facilement le photographe qui arpente les rues, à la recherche permanente d'images ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*

n'est pas surprenant car, d'une part, la religion catholique occupe une place prépondérante dans la société. En 1942, elle est même omniprésente et les processions, fêtes et cérémonies sont récurrentes. D'autre part, Forcano naît dans une famille catholique très pratiquante, dans laquelle valeurs et codes religieux occupent une place importante⁴²¹. Il explique à la journaliste Ana Torres : «En casa éramos muy religiosos, creíamos ciegamente, pero era un fastidio porque veíamos pecados en todas partes⁴²²».

Fervent catholique jusqu'à ses 26 ans, il suit à la lettre l'enseignement religieux. Nous sommes alors en 1952 et il est loin de remettre en question ses croyances, habitué à ce modèle depuis son plus jeune âge. Néanmoins, sa relation à l'Église évolue lorsqu'il se confronte à la réalité du monde qui l'entoure et qu'il commence à travailler à Barcelone, en tant que livreur. En 2016, il nous explique avoir côtoyé la misère de certaines familles, venues d'Andalousie, en quête d'un futur meilleur. Il remet en question sa foi. Ses réflexions vont peu à peu le mener à une nouvelle prise de conscience, au moment où il se confronte à l'extrême pauvreté des rues de Barcelone, son appareil à la main.

Le photographe s'éloigne de la religion à mesure qu'il redécouvre la vie par le viseur de son Rolleiflex. Dans le même temps, il exprime son admiration pour le Christ, personnage historique qu'il vénère pour avoir sacrifié sa vie pour remplir sa mission. À 34 ans, il décide de se séparer de la cravate qu'il porte quotidiennement et de la remplacer par un collier argenté surmonté d'une croix rose et violette, qui ne le quittera jamais⁴²³. Cet acte est symbolique : capturer la vie des inconnus est pour lui plus qu'une vocation, c'est une « mission vitale ». S'il s'éloigne de l'Église au moment où il prend conscience de la misère qui l'entoure, il n'en demeure pas moins en quête de spiritualité permanente.

⁴²¹ Certains de ses frères et sœurs intègrent même les ordres.

⁴²² « La religion était très importante à la maison, nous croyions aveuglément, mais ce qui était gênant, c'est que nous voyions le péché partout ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Torres, «El fotógrafo de la calle», *Fronterad*, 5 juillet 2012, [en ligne : <https://www.fronterad.com/eugeni-forcano-el-fotografo-de-la-calle/>]. Consulté le 25 mai 2021.

⁴²³ Nous y reviendrons lorsque nous évoquerons son studio photographique.

En 2016, il nous confie sentir la vie s'éteindre en lui. Dans un rapport paradoxal à la foi, il nous explique souhaiter croire en Dieu, afin d'avoir espoir en l'existence d'une vie après la mort. Cependant, encore marqué par les images qui défilent devant ses yeux et par les souvenirs qui le rattrapent, il témoigne : «Quisiera creer, te lo juro que me hace falta. Pero la vida te demuestra que hay cosas que no se comprenden⁴²⁴».

Son rapport à la religion est ambivalent et il évolue au fil des événements de sa vie personnelle et professionnelle. À l'image de sa personnalité, il est difficile de le cerner dans son entièreté. Le corpus lié à cette thématique est l'un des plus denses de son œuvre : 35 photographies sont intégrées dans les catalogues. Ces clichés sont à la fois le reflet de cette société étouffée et un miroir de son histoire personnelle. En effet, l'Église occupe une place qu'elle n'a pas dans les corpus des photographes de sa génération. En cela, nous considérons que la photographie de Forcano témoigne de ses peurs, de ses angoisses, de ses questionnements liés à ce sujet. La photographie, bien qu'elle se tourne vers l'autre en le choisissant comme référent, place également son auteur face à lui-même, situation tantôt réconfortante, tantôt étouffante. Bien qu'il cherche à être le plus invisible possible, ce corpus est très perceptiblement imprégné de son artisan. Nous allons maintenant le vérifier en images.

Commençons par la photographie «Exaltación franquista⁴²⁵» (1962). Nous avons sélectionné cette image car Forcano y met en évidence les piliers de la société franquiste. En effet, dès la fin de la guerre civile, les symboles nationaux évoluent et la religion détient un rôle essentiel. Par exemple, l'époque des Rois Catholiques est alors mystifiée, perçue comme l'âge d'or de la nation que Franco souhaite ressusciter⁴²⁶. L'Église et l'État entretiennent une relation très fusionnelle. Le *Caudillo* est perçu comme un héros. Franco, considéré par la hiérarchie catholique

⁴²⁴ « J'aimerais croire, je te jure, j'en ai besoin. Mais la vie te prouve qu'il y a des choses qui n'ont pas de sens ». (C'est Nous qui traduisons). Propos recueillis en 2016.

⁴²⁵ « Exaltation franquiste » (C'est Nous qui traduisons).

⁴²⁶ Pendant la guerre, dans le camp nationaliste, on évoque la *Reconquista* (Reconquête) pour désigner la lutte contre les républicains, communistes et libéraux qu'il convient de chasser d'Espagne pour retrouver son unité perdue.

comme le « sauveur » de l'Espagne et le chef de cette Croisade des temps modernes par la hiérarchie catholique, se fait fièrement photographier à ses côtés.



Photo 40 : «Exaltación franquista» (1962), Cathédrale, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

À l'étude de son corpus, il paraît évident que Forcano désapprouve le national-catholicisme comme pensée unique. Ici, Forcano joue avec l'angle de vue et la plongée et crée une mise en abîme des formes triangulaires. Cette répétition géométrique permet de simplifier la lecture de l'image en donnant au spectateur un moyen unique de la parcourir. Les hommes d'Église composent le premier

triangle et soulignent la présence d'un deuxième triangle, formé par des gardes civils qui encadrent à leur tour un troisième triangle, la population civile. Les lignes mettent en relief l'ordre et l'organisation millimétrée de l'évènement. L'œil est attiré par les contrastes : le blanc de la tenue des religieux nuance avec la tonalité dominante de l'image, allant du gris clair au gris foncé.

Le regard du spectateur parcourt le cliché en suivant les deux lignes – une verticale et une horizontale – tracées par les religieux. Leur présence vient brutalement couper la photographie en deux et sépare la partie inférieure de la partie supérieure, soulignant vraisemblablement la scission que l'imposition du dogme catholique provoque au sein de la société. Cette composition met en lumière les symboles du national-catholicisme : l'Église comme éducatrice, l'autorité militaire comme cadre et l'ordre comme modèle. On aperçoit sur la partie inférieure de la photographie des enfants en rang et immobiles, en uniforme, annonceurs des générations futures déjà endoctrinées.

Ouvrons une parenthèse sur la représentation de l'ordre dans le corpus de Forcano. Bien qu'il soit relativement peu fourni (moins de dix clichés), remarquons qu'il met en évidence l'ordre militaire qui régit la société, documentant ainsi les diverses formes que prend la dictature. La photographie «Disciplinados⁴²⁷» (1966) en est un exemple.

⁴²⁷ « Disciplinés ». (C'est Nous qui traduisons).

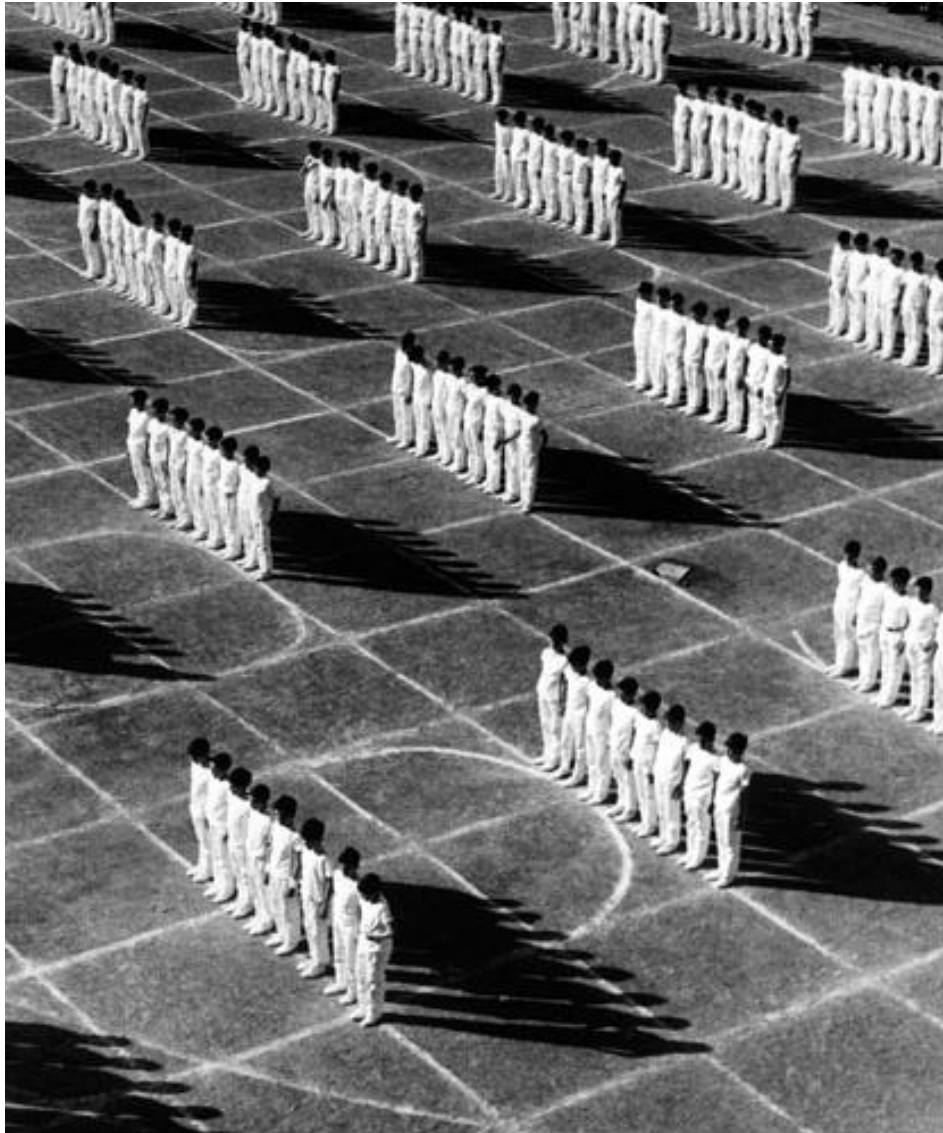


Photo 41 : Eugeni Forcano, «Disciplinados» (1966), Sarrià, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

L'arrivée de Franco au pouvoir a eu pour conséquence des changements radicaux en termes d'éducation. En accord avec la morale et les dogmes catholiques, l'enseignement religieux devient obligatoire dans toutes les écoles et l'Église a désormais un droit de regard sur la pédagogie mise en place. Le rôle confié à l'Église est décisif : veiller sur la pureté de la foi, les bonnes mœurs de la société, en partie grâce à l'éducation des jeunes générations. Les pratiques religieuses sont nombreuses : les enfants prient, se confessent et font des exercices spirituels. L'Église assoit sa suprématie puisque l'instruction religieuse devient

obligatoire dans le public et le privé et elle se réserve le droit de création d'universités.

Sur cette composition, le photographe capture une fois encore la scène en plongée, dans une posture qui lui permet de la surplomber et d'en révéler les détails. Lors du tirage, au gré de ses intentions, il peut recadrer : conserver cette vue d'ensemble ou, au contraire, recentrer le sujet. Ici, la composition guide l'interprétation : les lignes sont nettes et parallèles et soulignent les rangs des enfants dans la cour d'école, où l'on sent une discipline forte. Quand Forcano la publie en Une de *Destino*, le 11 juin 1966, le titre «Final de curso⁴²⁸» n'éveille pas la même interprétation du spectateur.

Ce cliché est visuellement efficace, notamment grâce aux ombres noires et obliques que la lumière, intense et latérale, a dessinées sur le sol. Ces dernières apportent du « mordant » à l'image et garantissent le message photographique. Elles tranchent avec le blanc immaculé des uniformes que portent les enfants. En observant l'image, il nous semble que Forcano a souhaité révéler la perte de l'individualité de l'enfant qui s'efface au profit du groupe. On lui apprend à rester dans le cadre, au sens propre – sur les lignes et les carrés tracés sur le sol de la cour – et au sens figuré. La société les contraint, dès leur plus jeune âge, à respecter un modèle qu'ils doivent adopter sans franchir les limites fixées.

Cette image peut être rapprochée de «La muralla⁴²⁹» (1962) dont le message est similaire : cinq rangées de la garde civile, de dos, symbolisent l'ordre et la discipline. Sur la photographie «Ordeno y mando⁴³⁰» (1966), huit *mossos d'Esquadra* (police de la Generalitat), discutent. Pour nuancer, remarquons que Forcano photographie également des scènes plus légères. «Relajación⁴³¹» (1961) montre « l'envers du décor ». Une dizaine de gardes civils semble attendre le début d'une manifestation. La discipline dont ils font preuve habituellement est

⁴²⁸ « Fin des cours ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴²⁹ « La muraille ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³⁰ « J'ordonne et je commande ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³¹ « Relaxation ». (C'est Nous qui traduisons).

nettement moins visible ici : l'un d'entre eux regarde l'appareil photo et un autre semble distrait et regarde vers le ciel, le doigt sur la bouche.

Revenons à la religion. Pendant la dernière phase du régime, certains religieux restent fidèles à Franco, alors que d'autres commencent à manifester leur désaccord, à l'image de l'évêque de Saint Sébastien et de l'archevêque de Tolède, dont les prises de position confortent les chrétiens progressistes⁴³². Néanmoins, il faut attendre la fin des années 1960 pour constater une rupture interne au sein de l'Église. Lorsque Forcano photographie Barcelone et malgré l'ouverture et le développement économique documenté plus haut, le franquisme est encore attaché à ses valeurs et l'Église ne cesse d'apparaître dans de nombreuses manifestations publiques, laissant penser qu'il capture l'Espagne des années 1940. Le photographe prend alors de la hauteur (dans un immeuble qui fait face à la cathédrale) et photographie en plongée, avec un champ large pour que le spectateur ait accès à la totalité de la scène. Ainsi, il est plus facile de distinguer les militaires des religieux, comme sur le cliché «Sermón de las siete palabras⁴³³» (1963). Le cliché «Todos juntos en unión⁴³⁴» symbolise également cette union mais Forcano opte alors pour un angle de vue frontal, créant un effet visuel différent.

Forcano choisit à de multiples occasions le sujet des manifestations religieuses extérieures, qu'il capture généralement sur le parvis de la cathédrale de Barcelone. Remarquons également l'intérêt que le photographe porte à la gestuelle. Sur certaines photographies, il déclenche au moment où l'évêque lève les deux bras vers le ciel, paumes vers le ciel, pour appeler à la communion entre le terrestre et le spirituel, notamment sur le cliché «Oratoria magistral⁴³⁵» (1967), pris dans l'église de Cardona, village de la province de Barcelone. Le degré d'inclinaison des bras modifie d'ailleurs l'interprétation. Sur le cliché «Canónigo

⁴³² Elena de La Souchère, « En Espagne, le retour à la politique d'autorité ne semble pas intimider l'opposition », *Le Monde Diplomatique*, mars 1969, [en ligne : https://www.mondediplomatique.fr/1969/03/LA_SOUCHERE/28858]. Consulté le 5 septembre 2020.

⁴³³ « Le sermon des sept mots ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³⁴ « Tous ensemble dans l'unité ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³⁵ « Éloquence magistrale ». (C'est Nous qui traduisons).

magistral⁴³⁶» (1963), les bras de l'évêque sont levés mais, les paumes, orientées vers le sol, donnent cette fois l'impression qu'il cherche à asseoir son pouvoir, à asservir ses fidèles. Forcano appuie sur le déclencheur au moment précis où la gestuelle du sujet va guider notre interprétation. De plus, sur cette photographie, l'évêque est sur la chaire, surélevé par rapport aux personnes l'entourant, dominant son auditoire. Autour de lui, nous retrouvons des militaires, d'autres religieux et des civils (en costume cravate). Remarquons que les hommes de l'ordre militaire et de l'Église sont à plusieurs reprises photographiés conjointement. C'est également le cas sur la série *De rodilla ante el clero*⁴³⁷ (1960). Exploitant à nouveau cette idée de domination et de soumission, Forcano documente une fois encore les manifestations religieuses mais en orientant son objectif vers les militaires qui s'agenouillent au passage des religieux, tête inclinée, casque sur le genou, arme pointée vers le ciel. Ces différents exemples révèlent un point de vue critique à l'égard du pouvoir despotique de l'Église.

Compte tenu de la densité de ce corpus, il nous est impossible d'évoquer toutes les photographies sur le sujet. Il nous faut retenir que Forcano travaille sur trois axes : les cérémonies religieuses (en extérieur), les religieux dans l'espace public et la représentation de la foi au sein du lieu de culte (en intérieur)⁴³⁸.

La société est imprégnée de toutes parts des valeurs de la religion catholique, dans la sphère publique mais aussi privée, et c'est ce que Forcano souhaite montrer en photographie. Toutefois, il travaille sur le « en dehors/en dedans » et souhaite révéler un autre regard sur la religion, en marge des représentations publiques, sur lesquelles la population Barcelonaise n'apparaît pas. La photographie «Oración en el desierto⁴³⁹» (1968), que nous intégrons ci-dessous, en est un exemple.

⁴³⁶ « Chanoine magistral ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³⁷ « Agenouillé devant le clergé ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴³⁸ Il capture également les processions et les enterrements dans des compositions classiques, qui n'ont pas retenu notre attention.

⁴³⁹ « Prière dans le désert ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 42 : Eugeni Forcano, «Oración en el desierto» (1968), Hogares Mundet, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Forcano souhaite que ses clichés soient facilement interprétés par le plus grand nombre et propose ici une composition minimaliste et symbolique. Le choix de cadrage ne permet pas d'identifier le lieu mais le spectateur identifie – en partie grâce au titre – les bancs d'une église. Il s'agit de l'église de Hogares Anna Gironella de Mundet, lieu destiné à accueillir des personnes âgées, des orphelins et des malades, que Franco inaugure en octobre 1957.

Surplombant l'ensemble, le photographe fait le choix de révéler les multiples contrastes. Il souhaite souligner la faible fréquentation du lieu de culte. Alors que les manifestations publiques accueillent une multitude de Barcelonais, le lieu

religieux, lui, est désert. Les bancs semblent nombreux puisqu'ils occupent la totalité du cadre et détonnent ainsi avec la présence de l'unique femme, sujet du cliché. Le spectateur ne distingue que le foulard blanc qu'elle porte puisqu'elle est assise, de dos. Cette tache claire tranche avec les différentes tonalités de gris du reste de l'image. La lumière pénètre peu dans cet espace clos, à l'exception du faisceau lumineux, émanant du bord supérieur droit du cliché.

Selon nous, il souhaite révéler les incohérences visibles dans les années 1960 : alors que la religion imprègne encore la sphère publique, le discours ne pénètre plus dans la sphère privée et les Espagnols s'éloignent peu à peu du catholicisme. Abordons un autre exemple de photographie prise à l'intérieur du lieu de culte. Au premier plan de «Oración y clausura⁴⁴⁰» (1963), des barreaux font face au photographe (et au spectateur). Ils interrompent le chemin du regard qui peut tout de même circuler mais est directement frappé par les limites que lui impose cette grille noire qui, en occupant la totalité de la composition, semble immense. Au second plan, on devine quatre religieuses qui prient, agenouillées sur le sol de la Paroisse de la *Verge de la Pau*, rue Ganduxer. Devant elles (au dernier plan), des traits verticaux surmontés de points blancs nous semblent être une rangée de cierges, renforçant la symétrie qui se dégage de l'ensemble. Le contraste est quant à lui rendu par le noir des barreaux et le blanc des tenues des religieuses. La lumière artificielle (qui provient d'un lampadaire situé derrière le photographe) se reflète légèrement sur les barreaux, les rendant plus perceptibles. Il aurait pu se dégager de la composition l'idée du secret et du silence mais, selon nous, le photographe révèle davantage l'enfermement de ces religieuses. Forcano se dresse contre l'institution et aussi, d'une certaine manière, contre la foi, dans une composition minimaliste et néanmoins très percutante.

Au-delà de la critique, Forcano se démarque par l'humour de ses compositions, en témoigne la photographie «Cabezas tonsuradas⁴⁴¹» (1966). Sur cette image, le spectateur fait face à quatorze moines, de dos, les yeux rivés vers la vitrine d'une librairie. Leur posture laisse apparaître la tonsure de leur crâne. La

⁴⁴⁰ « Prière et cloître ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁴¹ « Têtes tonsurées ». (C'est Nous qui traduisons).

connotation humoristique est apportée par la répétition : les coules, les tonsures et les poses.

Afin de synthétiser notre propos, empruntons les mots de Rochina Martínez Rosario qui introduit le catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* ainsi :

La religión reinante, que impregnaba totalmente tanto la vida privada como la pública, fue observada en todos sus matices y captada con agudeza y realismo, desde las prácticas devotas de los fieles hasta la rica ostentación y el triunfalismo de los rituales. La amplia colección de fotografías sobre el tema supone un valioso documento testimonial de lo que fue el nacionalcatolicismo como poder de influencia y dominio⁴⁴².

Les visites officielles de Franco à Barcelone sont régulières mais Forcano les capture relativement peu (ou ne les intègre pas à ses catalogues). Une seule image illustre la venue du *Caudillo*, en 1962. Remarquons que le photographe choisit une fois encore un angle de vue en plongée qui lui permet d'avoir plus de recul pour faire le choix de sa composition. De plus, les lignes se dessinent plus nettement, de même que les formes géométriques des compositions.

À l'occasion de notre entretien téléphonique avec Javier Pérez Andújar, nous avons échangé sur la dimension critique et politique du corpus étudié. Selon l'écrivain, Forcano remet en question les piliers du franquisme mais ne s'attribue pas et ne revendique pas cet aspect de son œuvre. En effet, il explique qu'il s'agit d'abord d'une mission professionnelle et qu'il serait malvenu de le mettre en avant. Nous ne partageons pas son point de vue et ne comprenons pas en quoi son métier serait une entrave à la revendication sociale et politique de son œuvre (qui transparaît pourtant clairement).

Pour conclure cette sous-partie, empruntons les mots de Daniel Giralt Miracle qui synthétise le propos du photographe en ces termes :

En medio de la férrea censura política y religiosa, una hipócrita moral social y la carencia de los recursos más primarios, la burguesía y las clases populares barcelonesas vacilaban entre conservar unas costumbres anticuadas o asimilar esa nueva forma de vida. Este

⁴⁴² « La religion ambiante, qui imprégnait totalement la vie privée et publique, a été observée avec toutes ses nuances et saisie avec acuité et réalisme, des pratiques dévotes des fidèles à la riche ostentation et au triomphalisme des rituels. La vaste collection de photographies sur le sujet constitue un précieux document de témoignage de ce que fut le national-catholicisme en tant que pouvoir d'influence et de domination ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 21-22.

choque de las fuerzas del pasado con una nueva realidad es precisamente lo que supo plasmar Forcano en sus fotografías⁴⁴³.

3.1.2. L'innocence de l'enfance et de la sagesse de l'âge mûr

Au sein même des compositions et dans sa façon de disposer son œuvre (dans les catalogues et en exposition), Forcano fait la part belle aux contrastes. Nous avons fait le choix de regrouper au sein de cette sous-partie deux thématiques chères au photographe : le jeune âge et l'âge mûr, deux étapes de la vie que tout semble opposer par nature.

De tout temps, les photographes ont illustré ces deux périodes de la vie, l'une car elle signifie la naissance, l'éveil et l'autre la sagesse, l'aboutissement, la fin. L'universalité et le symbolisme de ces âges rendent les clichés puissants et directs, plus encore pendant les années d'après-guerre.

Dans le corpus de Forcano, les interprétations se croisent et s'entremêlent. Une fois de plus, son œuvre semble faire écho à sa personnalité : les journalistes et les spécialistes mettent en avant le regard d'enfant avec lequel Forcano observe la vie, à l'approche de ses 90 ans.

a) L'enfance, joies et fatalités

L'essayiste Luc Racine considère l'enfant comme la figure des origines. Il écrit :

[...] la symbolique de l'enfance peut être systématiquement décrite à l'aide de l'analogie voulant que l'enfance soit à la vie humaine ce que l'aube est au jour, le printemps aux saisons, l'âge d'or à l'histoire de l'humanité et la création cosmique à l'histoire de l'univers⁴⁴⁴.

⁴⁴³ « Entre une stricte censure politique et religieuse, une morale sociale hypocrite et un manque des ressources les plus élémentaires, la bourgeoisie et les classes ouvrières de Barcelone hésitent entre préserver les coutumes démodées et assimiler ce nouveau mode de vie. Ce choc entre les forces du passé et une nouvelle réalité est précisément ce que Forcano a su capter dans ses photographies ». Daniel Giralt-Miracle in *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2011, p. 181.

⁴⁴⁴ Luc Racine, « Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines », *Études françaises*, vol. 19, n°3, p. 105-120.

L'enfance est le synonyme même de l'innocence et de l'inconscience. Pour ces mêmes raisons, elle suscite aisément les sentiments d'injustice, d'impuissance, de colère ou de tristesse.

Depuis le début du XXe siècle, les enfants sont régulièrement capturés par les photographes, pour diverses raisons. Dans les années 1900 et 1910, Lewis Hine, pionnier de la photographie documentaire et sociale, est investi d'une mission photographique étroitement liée à la thématique du travail des enfants. En le rendant visible par un grand nombre, il en dénonce ainsi l'existence.

En Allemagne, en 1933, le photographe russe et juif Roman Vishniac n'a plus le droit de photographier ; seuls les professionnels aryens ont encore la possibilité d'exercer dans la rue. Grâce à son Rolleiflex, il photographie sa fille Mara, alors âgée de sept ans, devant des vitrines exposant des affiches ornées de croix gammées⁴⁴⁵. En dissimulant ses véritables intentions derrière la photographie de famille, il dénonce l'omniprésence de la propagande à Berlin.

En France, Robert Doisneau, Willy Ronis et Henri Cartier-Bresson, pour ne citer qu'eux, documentent énormément l'enfance. Leurs photographies humanistes constituent un corpus assez dense dont beaucoup de leurs contemporains se sont inspirés. C'est plutôt le bonheur, la pureté des émotions et l'innocence qu'ont voulu mettre en lumière les humanistes. Ils ont souhaité montrer que les enfants étaient libres car ils n'avaient pas conscience des atrocités de la Seconde Guerre mondiale. La photographie «Candor⁴⁴⁶» (1963) de Forcano rappelle d'ailleurs les productions des humanistes français. On y aperçoit deux jeunes enfants, de moins de cinq ans, qui se donnent un baiser sur un banc.

Ces quelques exemples nous prouvent que la photographie de dénonciation sociale ou documentaire a scrupuleusement décrit, de différentes manières, les conditions de vie de l'enfance. Le travail de Forcano s'ajoute donc à cette liste, les enfants tiennent une place prépondérante dans son œuvre (une trentaine de

⁴⁴⁵ À partir de 2001, l'historienne Maya Benton travaille sur son œuvre. Sur ce sujet, lire l'article de Corinne Bensimon, « Roman Vishniac, signes de vie », *Libération*, 19 septembre 2014, [en ligne : https://www.liberation.fr/photographie/2014/09/19/vishniac-signes-de-vie_1104212/]. Consulté le 24 août 2021.

⁴⁴⁶ « Candeur ». (C'est Nous qui traduisons).

photographies). Il s'offense de la guerre et des douleurs qu'elle provoque chez l'enfant qui perd son insouciance avant même d'avoir dix ans, mais regarde également avec un air amusé l'enfant qui se prend déjà pour un adulte, qui s'émerveille des premières expériences comme la communion ou qui s'attriste devant la misère dans laquelle vivent certains. Qu'ils rient aux éclats ou transmettent une tristesse infinie, qu'ils soient aisés ou non, Forcano vit et vibre avec les gens qu'il photographie et plus encore avec les enfants.

En Espagne, le propos des photographes est différent de celui des humanistes français. Pendant et après la guerre civile, la propagande franquiste vise à mettre l'accent sur la bienveillance du régime à l'égard du peuple et se sert notamment de l'image de l'enfance. On voit donc des femmes de la *Sección Femenina* venir en aide aux enfants démunis. En réalité, beaucoup d'enfants vivent la misère et la famine. Après la guerre, les enfants des Républicains deviennent les cibles prioritaires du franquisme. Les enfants sont rééduqués grâce aux institutrices de la *Acción Católica*. Bien que Forcano ne documente pas le quotidien des Espagnols lors de cette décennie noire, il photographie leurs blessures. Forcano met en avant les conséquences de la guerre civile, à l'image du cliché «¿Cómo entender la muerte tan temprano?⁴⁴⁷» (1963), sur lequel on aperçoit un enfant priant devant une croix, à la fosse commune de Montjuich.

Il semble assez évident que cette photographie a été composée en amont et qu'il a renforcé le dramatisme de la scène au tirage. Si le recours à des accessoires et à des techniques post-prise de vue peut être critiqué, d'autres considèrent que la photographie n'en est que plus puissante⁴⁴⁸.

En 1964, dans le numéro 148 de la revue *Arte Fotográfico*, José M. Casademont écrit ce commentaire sur cette image :

Una fotografía impresionante. Es posible que positivada de un modo normal siguiera teniendo impacto e interés. Pero Forcano no se ha conformado con esto y nos ha ofrecido

⁴⁴⁷ « Comment comprendre la mort si tôt ? ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁴⁸ Pour Jacques Leenhardt, la ressemblance ne suffit pas. Il dit : « Il faut, pour qu'elle devienne le tremplin de l'expérience épistémique où se révèle le sujet, qu'elle donne quelque chose en sus, la vérité ». Jacques Leenhardt, « La photographie, miroir des sciences humaines », *Communications, Roland Barthes*, n°36, Seuil, 1982, p. 107-118.

una de las visiones más complejas y completas de la fotografía formal de los últimos años⁴⁴⁹.

Ce cliché intègre la série *¿Cómo entender la muerte tan temprano?*, consacrée à la souffrance de l'enfant qui, à cause de la guerre, est livré à lui-même très jeune. La connotation dramatique est également perceptible sur l'image «Cruel sinrazón de la palma y el laurel⁴⁵⁰» (1961), que nous intégrons ci-dessous.

Forcano choisit de faire la mise au point sur le jeune garçon du premier plan, qui sera le référent de son image. Nous pouvons aisément imaginer qu'il se poste et attend quelques instants, jusqu'à ce que cette fillette passe, sur la gauche⁴⁵¹. Sa présence rend le message poignant et puissant. Si nous nous focalisons sur la tenue vestimentaire des deux enfants, nous constatons qu'elle met en évidence leurs différences. La fillette est endimanchée, dans sa jupe plissée et ses souliers vernis. Dans sa main droite, elle tient une palme blanche, attestant que la photographie a été prise à l'occasion du dimanche des Rameaux. De l'autre, elle tient la main d'une femme, vraisemblablement sa mère, si l'on en croit la similitude de leurs vêtements. Nous imaginons qu'elles marchent et que la petite fille est intriguée par la présence de l'appareil photo, se retournant alors vers l'objet et regardant son objectif. La femme qui l'accompagne est hors-champ mais son visage semble également tourné vers le Rolleiflex.

⁴⁴⁹ « Une photographie impressionnante. S'il elle avait été tirée normalement, il est possible qu'elle conserve encore un impact et un intérêt. Mais Forcano ne s'est pas contenté de cela et nous a offert l'une des visions les plus complexes et complètes de la photographie formelle de ces dernières années ». (C'est Nous qui traduisons). José M. Casademont in Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 22.

⁴⁵⁰ « Cruelle aberration de la palme et du laurier ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁵¹ Forcano adopte parfois cette posture : il choisit son sujet et attend qu'un autre élément vienne lui donner davantage de « mordant ».



Photo 43 : «Cruel sinrazón de la palma y el laurel» (1961), La Barceloneta, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Le petit garçon, lui, porte certainement les mêmes vêtements sales depuis des jours – ou des semaines –, et la braguette de son pantalon semble cassée. Sa tenue laisse présager d'un manque d'hygiène et d'une extrême pauvreté. Si la fillette marche tranquillement dans la rue de la Barceloneta, il est unijambiste et contraint d'utiliser des béquilles pour se déplacer. Il tient fermement une branche de laurier dans sa main droite.

Dans la religion catholique, la palme est un symbole de victoire et représente l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem. Le laurier est également symbole de paix et de victoire. Selon nous, les deux enfants portent le même symbole mais

leurs vies, elles, sont diamétralement opposées. L'injustice et les inégalités sociales qui séparent ces deux enfants sont exposées aux yeux de tous mais personne ne paraît s'en soucier – si l'on analyse l'inclinaison du visage des personnes floutées du second plan.

L'historien José Corredor-Matheos écrit : «La inocencia de los ojos de los niños [...] nos parece más inocente y más tierna que la de los niños reales. En esto consiste, posiblemente, el arte : en hacer más real lo real⁴⁵²». Nous avons intégré cette citation pour sa dernière phrase. Ici, le regard de l'enfant n'a pas l'air tendre, au contraire, il est dur et marque le spectateur. La vie ne l'a pas épargné et lui a ôté l'innocence de l'enfance. Il a le regard d'une personne ayant déjà vécu de nombreuses épreuves, tout comme l'enfant de «Dejado de la mano de Dios⁴⁵³» (1965). Forcano photographie un enfant dont le regard vide et désespéré contraste avec l'inclinaison de son visage, tourné vers le ciel, symbolisant l'espoir vain d'une vie meilleure.

Les deux images précédemment évoquées révèlent la dureté de la vie et les inégalités sociales, dans un pays où les enfants les plus pauvres semblent être livrés à eux-mêmes. C'est en tout cas ce que nous dit la deuxième photographie. Sur ce sujet, le chercheur Éric Gagnon écrit :

Il n'est pas exclu que ces images laissent entrevoir les sentiments, « l'état » psychologique des individus, et mettent parfois au premier plan le désarroi, la résignation, la joie ou la fierté qui les habitent. Mais ces expériences ne font que mieux ressortir l'écart entre la personne et la société et l'action que celle-ci exerce sur celle-là. La photographie sociale repose précisément sur la dualité fait social/réalité psychologique⁴⁵⁴.

Ouvrons une parenthèse sur la communauté gitane, que Forcano a photographiée à plusieurs reprises, à l'instar de Jacques Léonard ou Francesc Català-Roca. Forcano s'est concentré sur l'enfance, raison pour laquelle nous introduisons cette thématique ici. Ce corpus, constitué d'une petite dizaine de photographies

⁴⁵² « L'innocence des yeux d'enfants [...] nous semble plus innocente et plus tendre que celle des vrais enfants. C'est peut-être cela, l'art : rendre le réel plus réel » (C'est Nous qui traduisons). José Corredor-Matheos, «Las portadas de *Destino* de Eugeni Forcano», *Eugeni Forcano 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 31.

⁴⁵³ « Délaissé par la main de Dieu ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁵⁴ Éric Gagnon, « Sur la photographie sociale », *Horizons philosophiques*, vol. 5, n°1, 1994, p. 76.

marque profondément le spectateur : les regards des enfants, plantés dans l'objectif du photographe, sont perçants et dramatiques. Sur l'image «Marginación⁴⁵⁵» (1964) prise en gros plan, un petit garçon de deux ans est adossé contre un mur, un morceau de pain à la main et la tête d'un bébé est posée sur ses genoux, le regard tourné vers la nourriture. Ils portent tous deux des vêtements trop grands et leur manque d'hygiène transparait clairement sur le visage du petit garçon. L'expressivité du regard se retrouve à nouveau sur la photographie «La gitanilla y su gatito⁴⁵⁶» (1964) où une fillette tient entre ses mains un chaton dont on devine qu'il n'a que quelques jours ou semaines. Les deux protagonistes du cliché ont été abandonnés, livrés à la misère et à la désolation. Il est difficile de rester insensible face à tant de tristesse, émanant de l'enfant et de l'animal, deux êtres sans défense qui n'ont pas été épargnés, à l'aube de leur vie.

Afin de rester fidèle aux choix et aux affinités de Forcano avec son œuvre, nous détaillerons l'image «La mirada insondable⁴⁵⁷» (1963), que nous intégrons ci-dessous.

⁴⁵⁵ « Exclusion ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁵⁶ « La jeune gitane et son chaton ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁵⁷ « Le regard insondable ». (C'est Nous qui traduisons).

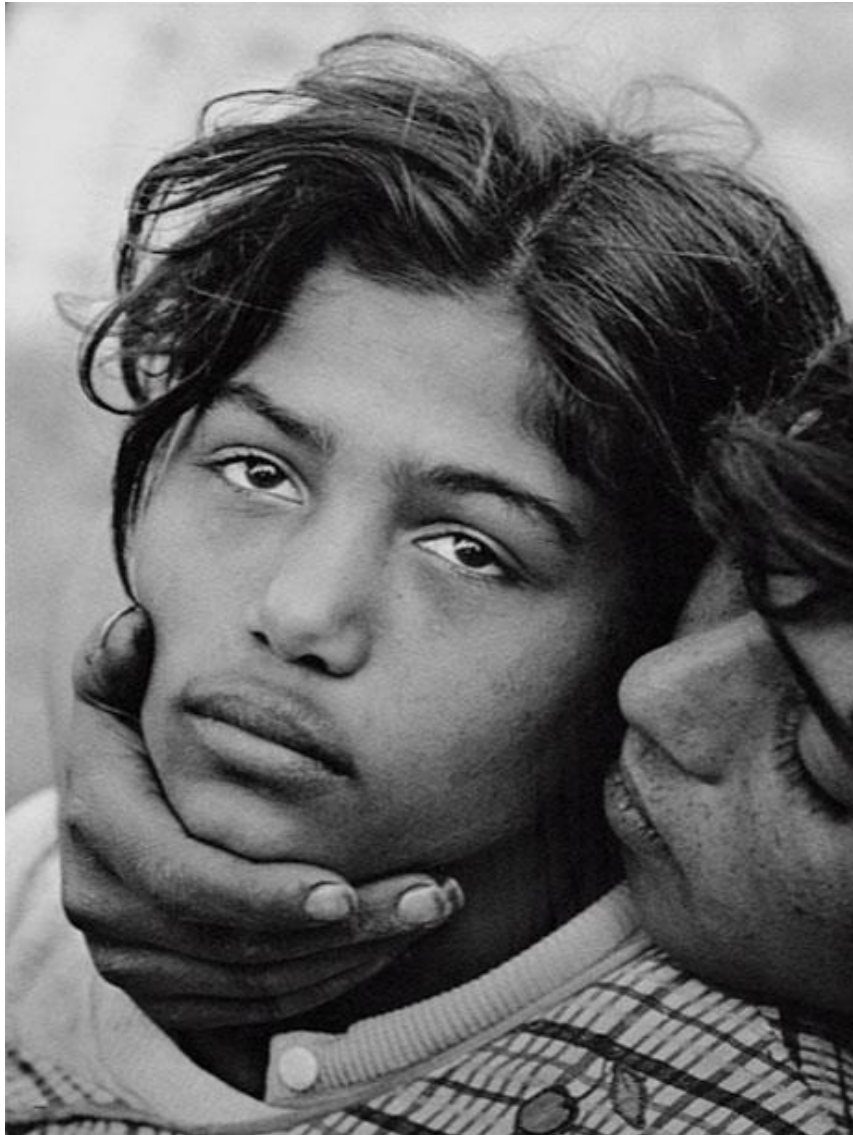


Photo 44 : Eugeni Forcano, «La mirada insondable» (1963), Montjuïc, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

Lors de notre deuxième entretien, le photographe nous confie :

La foto [...] me impresionó porque estaban en barraca. No se ve en el pequeño formato pero en la otra foto (tomada desde más lejos, se le ve el cuerpo entero), el chico iba descalzo, le faltaba una pierna y la chica le miraba. Hay una niña al lado, se les está mirando. Esta mirada es difícil de conseguir, que tenga esta profundidad⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ « La photo [...] m'a impressionné parce qu'ils étaient dans une cabane. On ne le voit pas sur le petit format mais sur l'autre photo (prise de plus loin, on voit le corps entier), le garçon était pieds nus, il lui manquait une jambe et la fille le regardait. Il y a une fillette à côté d'eux, elle les regarde. Ce regard est difficile à obtenir, tout comme cette profondeur ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2016.

Sur le catalogue *Atrapar la vida*, les deux photographies, qui appartiennent pourtant à la même série selon Forcano, n'ont pas les mêmes dates. L'une est datée de 1963 et l'autre, qui s'intitule «Luz en las sombras⁴⁵⁹» de 1962. À première vue, il paraît même surprenant de les rapprocher. Cependant, après une lecture attentive des deux clichés, nous constatons que les motifs de la robe et de l'encolure sont similaires. La deuxième image, prise en légère plongée, permet de comprendre la scène dans son ensemble : une fillette se situe à la droite du couple et les regarde, amusée. Le jeune homme et la jeune femme échangent un regard complice. Selon nous, le titre met en valeur le lien qui les unit, comme si la force de leur relation les protégeait de la dureté de leur vie. En effet, comme l'enfant au laurier de l'image précédente, l'homme est unijambiste et leur tenue vestimentaire dénote d'une extrême précarité. Il est surprenant de constater que l'interprétation du spectateur diffère entre la première et la deuxième photographie de la série. Si celle-ci accentue la pureté de leur liaison, unique garant de leur bonheur quotidien, l'autre image laisse entrevoir une détresse immense dans le regard de la jeune femme. L'innocence de son jeune âge, visible sur «Luz en las sombras», a totalement disparu sur le portrait en gros plan. La jeune fille a certainement dû affronter une multitude d'épreuves, ce qui laisse le spectateur pensif.

Le texte de la journaliste Annick Cojean nous est alors revenu à l'esprit. En 2012, elle signe un article pour *Le Monde* dans lequel elle s'interroge sur la force de la photographie en observant le célèbre cliché de Nick Ut pendant la guerre du Vietnam. Elle écrit :

À quoi tient la force d'une photo ? À sa grâce, son magnétisme, son pouvoir d'interpellation ? D'où vient que, dans un déluge d'images, il en est une qui accroche le regard, imprime l'imaginaire et marque à jamais les mémoires ? Et comment expliquer qu'après avoir fait irruption dans nos vies, son personnage central continue de nous hanter, qu'il devient familier et qu'on se l'approprie, [...] qu'on souhaite entendre sa voix, donner à la photo une suite, une histoire, un destin ? Il nous a dérangés, fascinés, bouleversés ? Il n'a pas le droit de disparaître, il doit rendre des comptes ! Sa vie n'est-elle pas irrémédiablement liée à la nôtre⁴⁶⁰ ?

⁴⁵⁹ « La lumière dans l'ombre ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁶⁰ Annik Cojean, « "La fille de la photo" sort du cliché » *Le Monde*, 17 juin 2012, [en ligne : https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2012/06/17/la-fille-de-la-photo-sort-du-cliche_1719507_4497319.html]. Consulté le 7 octobre 2021.

Le regard de «La mirada insondable» est à la fois si vide et si profond qu'il affecte le spectateur. Le regard et la composition de cette photographie nous rappellent une image du photographe américain Eugene Richards, qui, depuis trente ans, documente les populations marginales, délaissées par l'Amérique. Sur l'image que nous intégrons ci-dessous, l'homme (Fred) est accueilli par sa petite amie (Rose), alors qu'il sort de prison⁴⁶¹. Sur les deux images, le spectateur est marqué par l'émotion et l'expressivité de la scène⁴⁶².



Photo 45 : Eugene Richards, « Sans titre », sans date.

Une citation de Lewis Hine nous a interpellée tant elle entre en corrélation avec le discours photographique de Forcano qui cherche à éveiller l'émotion du spectateur. Il écrit :

Lorsqu'ils se trouvent dans de telles conditions au début de leur existence — si jeunes, si faibles, se débattant au milieu d'adultes — que peut-il bien se passer dans leurs âmes innocentes ? Tant qu'ils sont des enfants ils peuvent encore s'échapper grâce à leur petite taille ; la plus petite des caches peut leur servir de refuge.

⁴⁶¹ Photographie de Eugene Richards, intégrée à l'article de Frédérique Chapuis, « Eugene Richards montre le quotidien des laissés-pour-compte de l'Amérique », 28 novembre 2017, [en ligne : <https://www.telerama.fr/sortir/eugene-richards-montre-le-quotidien-des-laisse-pour-compte-de-lamerique,n5372608.php>]. Consulté le 10 octobre 2021.

⁴⁶² Cette affirmation est à pondérer puisque chacun, en fonction de sa sensibilité, percevra l'image différemment.

Lorsqu'ils deviennent adultes, la meule de pierre de notre système social roule sur eux et les écrase⁴⁶³.

Forcano n'a pas exclusivement photographié des enfances malheureuses. Il faut ainsi pondérer la dimension dramatique de ces deux premières photographies étudiées. La photographie «Haciéndose el hombrecito⁴⁶⁴» (1963) montre un autre visage de l'enfance et amuse Forcano qui, grâce à son Rolleiflex, capture aisément cette scène. En effet, la disposition de son appareil lui offre la possibilité de photographier à hauteur d'enfant. Le cliché «La niña de la rosa⁴⁶⁵» (1962), pris sur la Rambla, a pour sujet une fillette attentive aux paroles ou aux gestes du marchand (qui se situe hors-champ), une rose à la main. Des enfants concentrés, Forcano en a photographié d'autres, comme sur l'image «Pasión por la lectura⁴⁶⁶» (1962), qu'il a choisie pour illustrer la couverture du catalogue *Atrapar la vida*. Six enfants assis sur le seuil d'une maison sont plongés dans la lecture de magazines. Sur l'image «El sueño de la primera comunión⁴⁶⁷» (1962), six enfants font face au photographe (l'un d'entre eux regarde l'objectif). Au centre, un jeune garçon est en tenue de communiant, un chapelet à la main. Il semble heureux et émerveillé, comme les enfants de la photographie «La fascinación de las palmas⁴⁶⁸» (1963). Dans ce cliché, ils sont une dizaine à admirer la hauteur des palmes, installées dans du cordage et posées sur le sol, pour le dimanche des Rameaux. Leur émotion est pure et « nouvelle » : le spectateur pourrait penser qu'il s'agit de la première fois qu'ils voient ce genre d'installation. Le philosophe Gaston Bachelard a travaillé sur la poétique et la rêverie. Dans *La poétique de la rêverie*, il écrit :

En somme, cette ouverture au monde dont se prévalent les philosophes, n'est-elle pas une réouverture au monde prestigieux des premières contemplations ? Autrement dit,

⁴⁶³ Lewis Hine in Michel Frizot, Françoise Ducros, *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, 1987, Paris, p. 112.

⁴⁶⁴ « Jouer au petit homme ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁶⁵ « La fillette à la rose ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁶⁶ « La passion de la lecture ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁶⁷ « Le rêve de la première communion ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁶⁸ « La fascination des palmes ». (C'est Nous qui traduisons).

cette intuition du monde [...], est-ce autre chose qu'une enfance qui n'ose pas dire son nom⁴⁶⁹ ?

Lorsque Forcano photographie ces émotions d'enfant, n'est-ce pas une façon d'y retourner, de se replonger dans ses souvenirs ? Selon les explications de Laurent Bachler sur le texte de Gaston Bachelard, les rêveries seraient des mouvements vers l'enfance, la solitude serait la source de l'apaisement. À en croire le philosophe, l'enfant connaît le malheur en se confrontant aux autres et n'est heureux que lorsqu'il se retrouve seul (et libre). Cette conception de la rêverie fait écho aux propres perceptions de Forcano qui regarde la vie avec un regard enfantin, sans cesse ébahi, émerveillé, chagriné par le spectacle qu'elle offre. De plus, il ne se sent apaisé que lorsqu'il est seul, à l'écart des autres et peut s'exprimer librement.

Voyons à présent l'image «Los cordiales buenos días⁴⁷⁰» (1963), sur laquelle deux écoliers traversent la rue, cartable à la main. Le photographe décide de capturer les scènes matinales qui se déroulent de la très fréquentée Carrer de Pelai, grande rue commerçante de Barcelone où se mêlent les passants, les véhicules – au second plan –, les vendeurs ambulants, les écoliers... Les enfants saluent sympathiquement l'homme qui veille à leur sécurité en les faisant traverser. Il leur rend leur salut en portant la main à son couvre-chef, laissant le spectateur imaginer qu'ils se croisent quotidiennement sur le chemin de l'école.

⁴⁶⁹ Gaston Bachelard in Bachler Laurent, « Rêver de beauté, c'est retrouver l'enfance », *Spirale*, vol. 94, n°2, 2020, p. 231-233.

⁴⁷⁰ « Les salutations cordiales ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 46 : Eugeni Forcano, «Los cordiales buenos días» (1963), rue Pelai, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

Nous nous sommes posée la question suivante : derrière l'apparente légèreté de l'image, n'est-ce pas une critique vis-à-vis du système scolaire ? En effet, après la guerre, les *institutos* (l'équivalent des collèges et lycées) sont surtout destinés aux enfants des familles aisées et l'enseignement secondaire est peu promu chez les familles modestes. Sur l'image, compte tenu de leur tenue vestimentaire, nous pouvons affirmer que les enfants sont issus d'une famille aisée. Il en est de même pour la photographie «Colegiales⁴⁷¹» (1961), nous laissant penser qu'il se dresse contre l'inégalité de l'accès à l'école. Toutefois, dans les années 1960, les réformes de l'éducation se succèdent, ce qui nous amène à considérer que cette

⁴⁷¹ « Écoliers ». (C'est Nous qui traduisons).

interprétation peut être éloignée de la réelle intention de Forcano⁴⁷². En effet, pendant cette décennie, l'accent est porté sur la lutte contre l'analphabétisme, la construction d'écoles, l'enseignement secondaire et la formation professionnelle. L'enjeu est d'adapter l'éducation aux changements socio-économiques d'un pays en croissance. Les résultats ne sont pas toujours satisfaisants mais quelques améliorations sont à noter. Deux lois sont abrogées en 1963 et 1967 mais c'est la loi générale de l'éducation de 1970 qui permet l'établissement d'une nouvelle politique éducative⁴⁷³. Il faudra attendre 1974 pour que le taux de scolarisation soit total mais il convient de souligner que l'évolution connue pendant les années 1960 est importante. Selon Alejandro Mayordomo dans son article « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste⁴⁷⁴ », le manque d'ouverture et d'améliorations alimente une Espagne parallèle où critiques, attentes et propositions sont à l'honneur. Les libertés démocratiques et le pluralisme idéologique font partie des préoccupations centrales tout comme la qualité de l'enseignement, la reconnaissance de la liberté d'expression et du droit à la syndicalisation.

Les photographies sur l'enfance sont nombreuses et nous reviendrons sur d'autres compositions traitant ce sujet à l'occasion de la partie sur le « cadre dans le cadre ». Chez Forcano, il y a autant d'enfances qu'il existe de photographies, soulignant la diversité et la complexité des émotions de cet âge. L'intention du photographe est multiple : il regarde et photographie les enfants avec beaucoup de tendresse et de proximité, de légèreté et d'amusement. Toutefois, il parvient également à faire éclater au grand jour les inégalités sociales, qui mettent en

⁴⁷² En 1962, la Banque mondiale établit un rapport sur l'Espagne et rappelle au gouvernement la corrélation entre la croissance économique et la qualité du système éducatif. Elle insiste sur le fait que la main-d'œuvre doit être qualifiée pour faire face aux enjeux de la modernisation et conseille de développer les enseignements techniques, scientifiques et généralistes. L'État prend alors conscience de la nécessité de réformer le système en place. La population, elle aussi, demande des améliorations de la structure éducative.

⁴⁷³ Elle rend l'école obligatoire jusqu'à 14 ans, étoffe l'enseignement secondaire et surtout, elle ouvre la voie à un enseignement plus laïque et moins traditionnel, avec de nouveaux programmes pédagogiques.

⁴⁷⁴ Alejandro Mayordomo, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste », *Histoire de l'éducation*, sous la direction de Jean-Louis Guereña, n° 78, 1998, p. 199-227.

marge de la société les individus, dès leur plus jeune âge. Avec la sensibilité qui le caractérise, Forcano pose la question de la souffrance des innocents.

b) La vieillesse et la symbolique de la main

Forcano documente aussi le quotidien des personnes âgées et nous avons constaté que ses photographies pouvaient être classées en trois axes : les conversations et le partage, la symbolique de la main et l'insolite.

Commençons par les clichés sur lesquels l'accent est porté sur la discussion. Nous avons décidé de ne pas étudier ceux qui ont été pris dans les campagnes catalanes pour ne pas nous éloigner de notre sujet. Remarquons toutefois qu'à l'occasion de ses reportages, Forcano oriente son regard vers la population âgée des zones rurales. Ainsi, lorsqu'il travaille sur le marché de Banyoles, la quasi-totalité de ses clichés a pour sujet les personnes âgées qui échantent, rient, jouent... Le spectateur accède alors à leur quotidien.

Les vêtements, ainsi que les rides de la peau du visage, nous permettent de considérer que ses sujets proviennent d'un milieu humble. Les rides des mains et du visage sont des signes évidents du vieillissement, accentué par une vie rude et un travail physique. «La tragedia humana⁴⁷⁵» (1966) dévoile en gros plan le visage d'une vieille femme dont les rides et le sourire édenté traduisent l'inclémence de la vie. Dans ce corpus, et afin d'illustrer la même idée, certaines des femmes ont le dos courbé et les hommes ont les mains abîmées, certainement à cause de la dureté de la tâche quotidienne qu'ils ont accomplie toute leur vie durant.

Forcano photographie les mains à plusieurs reprises. Cette partie du corps est expressive et dévoile autant qu'un regard le ferait : elle sert à transmettre, à créer, à exprimer, à travailler, à nourrir... Dans l'art, la main fascine. Nicolas Adell, dans son article « Introduction : la part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie » explique qu'Auguste Rodin, par exemple, travaille sur

⁴⁷⁵ « La tragédie humaine ». (C'est Nous qui traduisons).

l'expressivité de cette partie du corps⁴⁷⁶. Il se réfère également à l'intérêt que portent les surréalistes à la main. Forcano est captivé par les mains à toutes les étapes de sa carrière photographique. En noir et blanc, elle lui permet d'exprimer la dureté de la vie et en couleur, nous le verrons, elle révèle en partie son adhésion au surréalisme. Dans l'ouvrage *Les mains libres*, Paul Éluard et Man Ray s'interrogent sur la responsabilité de la main dans la vie de l'esprit.

Le médecin Claude Verdan, auteur du livre *La main, cet univers*, expose ses réflexions sur la main. Dans l'article « La main symbole », il écrit :

La main fait partie de la définition même de l'homme. Il n'est donc pas surprenant qu'elle soit porteuse d'innombrables symboles qui se présentent à l'esprit comme des signes de reconnaissance. [...] Ce qui caractérise le symbolisme de la main, c'est sa polyvalence, sa multiplicité, son extrême variété et mêmes ses aspects contradictoires⁴⁷⁷.

Eugene Smith, Edward Weston et Berenice Abbott ont eux aussi travaillé sur le symbole de la main, menant à des résultats marquants. Forcano réalise au moins trois clichés de mains. « Aferrarse a la vida⁴⁷⁸ » (1961) en est un exemple. On y voit une femme de dos, entièrement vêtue de noir serrer le pommeau de sa canne. Le photographe choisit un plan serré ce qui ne nous permet pas de distinguer la posture de la vieille femme. Toutefois, nous l'imaginons assise sur un banc et ses doigts cramponnant fermement l'objet qui, symboliquement, ne l'aide pas à marcher mais à supporter le poids de la vie.

⁴⁷⁶ Nicolas Adell, « Introduction : la part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie », *ethonographiques.org, Revue en ligne de sciences humaines et sociales*, n°31, décembre 2015.

⁴⁷⁷ Claude Verdan, « La main symbole », *Annales de Chirurgie de la Main*, vol. 10, n°1, 1991, p. 77-83.

⁴⁷⁸ « S'accrocher à la vie ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 47 : Eugeni Forcano, «Del trabajo a la oración» (1961), Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Sur le cliché «Del trabajo a la oración⁴⁷⁹» (1961), Forcano capture à nouveau les mains d'une vieille femme fermées sur un objet, comme s'il lui était nécessaire pour s'accrocher à la vie. L'angle de vue que choisit le photographe valorise la présence de la main, dont on distingue tous les détails : ses nombreuses rides, ses veines saillantes et l'arthrose ayant causé la déformation des articulations de ses doigts. Bien qu'elles soient usées par les années – certainement doublées d'un travail manuel – elles se détachent du reste du cadre occupé par des tonalités

⁴⁷⁹ « Du travail à la prière ». (C'est Nous qui traduisons).

très sombres. Cette fois, l'objet que la vieille femme caresse n'est pas une canne qui lui servirait à cheminer, mais un chapelet. Elle décide de s'en remettre à Dieu et prie certainement afin qu'il exauce ses prières. La composition nous rappelle « Mains d'une fermière de l'Iowa » (1936) de Russel Lee. Sur les deux images, les mains suffisent à imaginer la vie de la personne à qui elles appartiennent. Au-delà de la vieillesse, c'est la dureté d'une vie de labeur qui est représentée ici (et accentuée par le titre). Qu'il s'agisse d'un travail dans les champs ou en usine, les mains traduisent la souffrance.

L'image «La mano protectora⁴⁸⁰» (1963) met en lumière la main ridée et l'enfance. Grâce aux vêtements, le spectateur devine que les mains sont celles d'une vieille femme : elle s'appuie sur sa canne de sa main droite et pose sa main gauche sur la tête d'un enfant qui mange un morceau de pain. La main devient ici le symbole de la transmission, de la bienveillance et de l'amour qu'une grand-mère porte à son petit-fils ou à sa petite-fille.

Forcano fait communiquer la vieillesse et l'enfance, périodes de la vie diamétralement opposées. Le cliché «Así empezó algún famoso⁴⁸¹» (1963) montre un jeune garçon au premier plan qui joue de la trompette et une femme âgée, au second plan, qui se bouche les oreilles⁴⁸². Forcano capture également une conversation entre une femme âgée et une fillette sur la photographie «¿Cómo entender la vida tan temprano ?⁴⁸³» (1965). Elles semblent partager les secrets de la vie, dans un moment de sincérité où la différence d'âge n'existe pas. Sur le cliché «Estar al día⁴⁸⁴» (1968), pris à Cardedeu, la femme est à califourchon sur son deux-roues, l'homme est descendu du sien et s'est assis sur le trottoir, prêt à allumer la cigarette qu'il tient entre ses lèvres. Ils ont l'air de se raconter les anecdotes du quotidien ou les commérages du quartier. Cette scène spontanée

⁴⁸⁰ « La main protectrice ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸¹ « C'est ainsi que certaines célébrités ont commencé ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸² Nous avons intégré cette photographie à la sous-partie consacrée à l'humour et à l'ironie dans le corpus de Forcano.

⁴⁸³ « Comment comprendre la vie si tôt ? » (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸⁴ « Se tenir informé ». (C'est Nous qui traduisons).

fait sourire le spectateur qui devine ce que la femme est en train de dire, les yeux mi-clos et les sourcils levés.

L'émotion de la photographie «Confidencias⁴⁸⁵» (1966) est sensiblement la même : trois personnes discutent et semblent également partager les anecdotes de leur quotidien. À l'inverse de l'image précédemment évoquée, la tenue vestimentaire et l'expression qui se lit sur les visages diffèrent et traduisent des différences sociales évidentes. Dans le catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, l'image a été coupée et la femme de gauche n'est plus visible. La photographie est présentée à côté de «Picardía⁴⁸⁶» (1972), sur laquelle un homme, dans un exercice de séduction, parle à l'oreille d'une femme qui rit aux éclats. En plan rapproché, la photographie «Confidencias» acquiert une dimension plus intime.

Forcano capture également des personnes âgées qui marchent. Sur l'image «El señor viudo⁴⁸⁷» (1965), l'homme, qui doit avoir entre soixante-dix ans et quatre-vingts ans, a une démarche assurée, un costume élégant et des papiers sous le bras. Son regard est dépourvu d'émotion, il semble errer sans but. Cette interprétation est appuyée par le titre. Sur le catalogue *Atrapar la vida*, à côté de cette photographie se trouve celle d'une vieille femme qui marche dans l'autre sens et donne l'impression de rejoindre le veuf de l'image précédente.

Pour finir sur ce sujet, évoquons succinctement quelques photographies qui tranchent avec celles que nous venons d'analyser. Contrairement à la dimension dramatique mise en avant sur les images précédentes, «A la vejez, viruelas⁴⁸⁸» (1975) et «Uno por todas⁴⁸⁹» (1975) appartiennent davantage au registre comique. Sur la première, quatre femmes âgées, le regard espiègle, sont déguisées pour la célébration des fêtes locales de Bugarra. Elles rient à gorge déployée et la complicité entre ces quatre amies est manifeste. Le titre met

⁴⁸⁵ « Confidences » (1966).

⁴⁸⁶ « Coquinerie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸⁷ « Le veuf ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸⁸ « Il n'y a pas d'âge pour être heureux ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁸⁹ « Un pour toutes ». (C'est Nous qui traduisons).

l'accent sur leur âge : on a l'impression de voir des jeunes filles qui s'amuse et la pureté de l'émotion enfantine nous rappelle les analyses de notre sous-partie précédente. L'amitié est également mise en exergue sur la photographie «Tres señoras de Gràcia⁴⁹⁰» (1967) : trois femmes âgées avancent dans la rue en se tenant par le bras, à l'occasion des fêtes de Gracià (Festa Major).



Photo 48 : Eugeni Forcano, «Uno por todas» (1975), Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

⁴⁹⁰ « Trois femmes du quartier de Gracià ». (C'est Nous qui traduisons).

Sur «Uno por todas⁴⁹¹», que nous avons intégrée ci-dessus, le spectateur découvre une scène insolite : le sourire de huit femmes âgées, dont le regard s'illumine à la vue d'un homme. De ce dernier, on ne découvrira ni l'identité, ni le visage, accentuant de ce fait la dimension mystérieuse. La présence de l'homme seul face aux femmes, présentes en plus grand nombre, pourrait créer une sensation de déséquilibre mais le « cadre dans le cadre » – que nous étudierons (3.2.1) – ajoute de la cohérence à l'ensemble.

Ce cliché nous a rappelé celui de Gary Winogrand, que nous ajoutons à notre texte. La photographie n'est pas datée mais nous pouvons affirmer que l'image a été prise lors d'un concert des Beatles, à en croire les badges que la femme en blanc arbore sur son pull. Les deux photographes travaillent sur le hors champ, le visible et l'invisible et font appel à l'imagination du spectateur. Dans les deux cas, le regard des femmes est primordial et garant de l'interprétation.



Photo 49 : Gary Winogrand, « Sans titre », sans date

3.1.3. Les inégalités sociales et l'intérêt porté aux plus humbles

⁴⁹¹ « Un pour toutes ». (C'est Nous qui traduisons).

Cette partie revêt une importance capitale puisque le corpus visant à souligner les inégalités sociales est le plus documenté et le plus dense de l'œuvre de Forcano (60 photographies). Les photographies de toutes les thématiques étudiées s'entremêlent et se répondent. En effet, nous avons fait le choix de classer le corpus de cette façon mais la quasi-totalité des photographies de Forcano pourrait être intégrée à cette partie.

Le photographe, qui met en lumière les changements véhiculés dans les années 1960, cherche également à signifier la stagnation de certains groupes sociaux. Les constructions en périphérie de Barcelone accueillent les familles les plus pauvres dans des conditions déplorables. Venue d'Andalousie (et d'ailleurs), cette main-d'œuvre vient satisfaire les besoins liés à l'expansion de l'industrie.

La misère subsiste mais de façon plus dissimulée et Forcano cherche justement à la révéler aux yeux de tous.

a) Le logement en périphérie de Barcelone

À partir des années 1950 et avec les changements que la décennie apporte, une nouvelle façon de voir la ville se met en place. Cette période correspond à l'âge d'or du *desarrollismo*, définie par une rapide industrialisation et une croissance économique et démographique importante.

Les villes sont en pleine expansion et les terrains situés en périphérie sont optimisés. Ces espaces en banlieue urbaine répondent aux besoins créés par l'immigration massive venant du sud de l'Espagne. Les populations rurales deviennent des populations modernes industrielles. À Barcelone, le maire Josep Maria de Porcioles, dont le mandat débute en 1957 et prend fin en 1973, doit faire face au fléau du manque de logement.

L'État vote le *Plan Comarcal* en 1953, le *Plan Nacional de la Vivienda* en 1954 et les lois sur le logement en 1957 dans le but d'apporter une solution au déficit du logement qui affecte les classes moyennes et les plus démunis. L'absence de réponse à ce problème oblige les habitants à vivre dans des conditions de vie

parfois déplorables : ils sont regroupés dans des logements exigus sur des zones initialement non constructibles. Les routes ne sont pas goudronnées, les infrastructures et les services publics sont inexistantes. Les zones habitées gagnent du terrain et apparaissent ainsi des quartiers envahis d'immeubles et de *barracas*⁴⁹², conçus comme des villes-dortoirs accueillant un nombre élevé de travailleurs. Près des logements, les terrains à industrialiser s'étendent.

Jorge Ribalta écrit sur ce sujet :

La proliferación de representaciones del mundo rural pobre en la vanguardia fotográfica a finales de los años cincuenta coincide en España con dos fenómenos determinantes. Por un lado, la migración de la clase trabajadora campesina y rural del Sur a las ciudades del Norte para intergrarse en el trabajo industrial, y, por otro lado, la emergencia de la economía del turismo y de las formas de promoción basadas en el uso de la imagen que le son propias, es decir la existencia de una red de circulación de imágenes impresas relativamente amplia y con capacidad de crear opinión⁴⁹³.

Cette citation est à séparer en deux points. D'une part, elle fournit des explications sur la migration des années 1950, sur laquelle nous venons d'apporter quelques précisions. D'autre part, elle traite d'un sujet sur lequel nous voudrions revenir, celui de la représentation photographique de cette nouvelle politique liée au logement. Rappelons-nous, le livre photographique est en plein essor et c'est grâce au format du guide touristique que les photographes parviennent à faire passer des messages et à montrer une autre image de la ville. Il s'agit en réalité de contre-guides (contre-culture) offrant une tout autre vérité que celle communiquée par les services officiels.

Le catalogue d'exposition *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004* consacre quelques pages à cette thématique. L'article «Polígonos: tan

⁴⁹² « cabanes ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁹³ « La prolifération des représentations du monde rural dans l'avant-garde photographique à la fin des années 50 coïncide en Espagne avec deux phénomènes déterminants. D'une part, la migration de la classe ouvrière paysanne et rurale du sud vers les villes du nord pour intégrer le travail industriel et, d'autre part, l'émergence de l'économie touristique et des formes de promotion basées sur l'utilisation de l'image qui lui sont propres, c'est-à-dire l'existence d'un réseau relativement étendu de circulation d'images imprimées ayant la capacité de créer l'opinion ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Ribalta, *Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004*, Barcelone, Arxiu Històric de la Ciutat, 2009, p. 32.

lejos, tan cerca⁴⁹⁴» de Isabel Segura nous a permis de construire notre réflexion. Elle fait état des zones considérées comme les plus grands *polígonos* entre 1953 et 1969 : la Zona Franca (avec l'usine SEAT), la Trinitat Nova, Montbau, le sud-ouest de Besòs, La Pau, La Mina... On peut également y lire :

Una nueva forma de hacer y entender la ciudad, una nueva arquitectura, concentrada en la producción masiva y rápida de naves industriales y de viviendas tuvo su correlato en lo que se definió como la «nueva vanguardia fotográfica»⁴⁹⁵.

Les photographies mettant la lumière sur ces zones sont nombreuses. Oriol Maspons, Julio Ubiña, Joan Martí, Francesc Català-Roca, Leopoldo Plasencia produisent des reportages graphiques sur ce sujet. Isabel Segura explique que le travail de Xavier Miserachs, soit deux photographies (sur 371 photographies au total) publiées dans *Barcelona blanco y negro*⁴⁹⁶, a fait évoluer la vision de l'opinion publique. Un an après, la revue *Cuadernos de arquitectura* commande à ces photographes ci-dessus mentionnés un reportage graphique complet sur cette thématique pour en faire deux éditions spéciales et traiter le sujet sous un nouvel angle. L'objectif de ces numéros est d'aborder la question des conditions de vie dans ces zones et d'en évoquer les difficultés pour la population. Cet exemple n'est pas sans nous rappeler les prises de conscience survenues à la suite de la publication des reportages de Jacob Riis et Lewis Hine.

Forcano n'est pas cité dans cet article et nous avons cherché à comprendre pour quelles raisons était-il encore oublié. Nous avons d'abord pensé qu'il n'avait pas produit d'images sur le sujet. Or, quelques-unes nous sont venues à l'esprit. Nous avons entrepris des recherches dans les trois catalogues et avons fait en sorte que les clichés intègrent les conditions, à savoir temporelles et géographiques. En effet, Forcano a photographié des ouvriers travaillant sur les constructions de

⁴⁹⁴ Isabel Segura, «Polígonos: tan lejos, tan cerca», *Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004*, Barcelone, Institut de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, 2016, p. 129-131.

⁴⁹⁵ « Une nouvelle façon de faire et de comprendre la ville, une nouvelle architecture, concentrée dans la production massive et rapide de bâtiments industriels et de logements, est entrée en corrélation avec ce qui était défini comme la "nouvelle avant-garde photographique" ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid.*

⁴⁹⁶ Josep Maria Espinàs, Xavier Miserachs, *Barcelona blanco y negro*, Barcelone, Ayma, 1964.

l'avenue Diagonal sur l'image «Mejorando la ciudad⁴⁹⁷» (1972). Puis, il immortalise également l'arrivée dans le paysage urbain des nouveaux bâtiments résidentiels sur l'image «De lo pintado a lo vivo⁴⁹⁸» (1972). Toutefois, ces deux clichés n'intègrent pas les limites temporelles fixées puisqu'elles sont prises dans les années 1970. Bien que la construction se soit poursuivie jusque dans les années 1970, comme c'est le cas du quartier de La Mina, il est question ici de se concentrer sur les années 1960.

Forcano prend plusieurs photographies à Somorrostro, lieu de vie extrêmement précaire constitué de *barracas* ; cependant, nous avons décidé de les exclure de cette analyse⁴⁹⁹. En effet, elles ne sont pas cadrées en plan d'ensemble et ne peuvent ainsi pas alimenter cette étude puisqu'on ne devine pas les constructions au second plan.

Ainsi, dans les catalogues *Atrapar la vida* et *Eugeni Forcano fotografías 1960-1996*, aucune photographie liée aux problématiques du logement dans les années 1960 n'est publiée. En revanche, dans le catalogue *La Meva Barcelona*, trois photographies font la part belle à ce fléau : «El futuro en sombras» (1962), «Inmigración de los años sesenta» (1964), toutes deux prises à Somorrostro, et «Panales sin miel» (1963), prise à La Verneda. Ces trois clichés, dont l'interprétation est guidée par le titre, sont des critiques acerbes de la politique du logement. D'une part, nous regrettons que ces photographies ne soient pas intégrées aux deux autres catalogues et n'apportent qu'une connaissance très partielle du travail de Forcano. D'autre part, nous constatons qu'à l'instar de ses pairs, il a bel et bien documenté ce sujet.

Dans le livre *Barcelona*, de Carlos Soldvila illustré par Forcano, une dizaine de photographies rend visible le problème du logement dans la ville, soit cinq fois plus que Miserachs dans *Barcelona blanco y negro*. Le livre est publié la même année et pourtant, les clichés de Forcano ne suscitent pas la même réaction. Nous avons cherché à comprendre pourquoi. Comme nous l'avions écrit dans notre

⁴⁹⁷ « L'amélioration de la ville ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁹⁸ « De la peinture à la vie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁴⁹⁹ Joan Colom et Ignasi Marroyo publient des photographies de Somorrostro pour *El Correo Catalán* le 26 janvier 1964.

précédente sous-partie, le livre *Barcelona* n'est pas le plus novateur de sa génération. En effet, le guide est moins moderne : les photographies « critiques » et novatrices, dans leur esthétique et leur propos, se mêlent aux photographies descriptives, aux antipodes de l'avant-gardisme photographique. Le côté folklorique de Barcelone est mis en avant : ses monuments, ses coutumes, ses rues. À la page 225, on peut lire : « Símbolos barceloneses: monumento a Colón, chimeneas industriales, palacios...»⁵⁰⁰. Cet ouvrage marque moins les esprits et ne pourrait intégrer la liste dressée par Isabel Segura. A contrario, celui de Miserachs est perçu comme l'un des meilleurs de la décennie. Jorge Ribalta écrit :

[es] posiblemente el mejor libro fotográfico de la segunda mitad del siglo XX en España. Documenta las transformaciones urbanas y sociales de los sesenta: la inmigración, el desarrollo de los polígonos, la llegada del turismo de masas y la nueva cultura de consumo, siguiendo el modelo de los libros de William Klein⁵⁰¹.

Deux autres explications viennent répondre à la question que nous nous sommes posée. Isabel Segura écrit :

La representación fotográfica de los suburbios se construyó, en un primer momento, a partir de los encargos que las entidades promotoras, las constructoras y los arquitectos, hacían a los fotógrafos más reconocidos e innovadores⁵⁰².

Forcano, contrairement aux autres photographes cités, n'est pas contacté pour honorer des commandes. Il est intimement lié à *Destino* et la revue lui demande déjà beaucoup de temps, de travail et d'énergie. Il fait le choix de capturer ce qui lui semble légitime de montrer au plus grand nombre, sans être influencé par les promoteurs et architectes, ce qui ne traduirait pas ses intentions premières. C'est

⁵⁰⁰ « Les symboles de Barcelone : monument de Colomb, cheminées industrielles, palais... ». (C'est Nous qui traduisons). Carlos Soldevila, Eugeni Forcano, *Barcelona*, Barcelone, Éditions Destino, 1964, p. 225.

⁵⁰¹ « [C'est] probablement le meilleur livre photographique de la seconde moitié du XXe siècle en Espagne. Il documente les transformations urbaines et sociales des années soixante : l'immigration, le développement des polygones, l'arrivée du tourisme de masse et de la nouvelle culture de consommation, sur le modèle des livres de William Klein ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Ribalta, *Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004*, Barcelone, Arxiu Històric de la Ciutat, 2009, p. 34.

⁵⁰² « La représentation photographique des banlieues s'est construite, dans un premier temps, à partir des commandes que les promoteurs, les entreprises de construction et les architectes passaient aux photographes les plus reconnus et les plus novateurs ». (C'est Nous qui traduisons). Isabel Segura, « Polígonos: tan lejos, tan cerca », *op.cit.*

également l'une des raisons pour lesquelles Forcano n'est pas dans l'inventaire d'Isabel Segura. Jorge Ribalta souligne un point intéressant résidant dans l'ambivalence de l'engagement des photographes :

En buena medida, nos encontramos que los mismos autores desempeñan un doble papel: por un lado, contribuyen a foros independientes de vanguardismo artístico y, por tanto, encarnan posibles diferentes grados de independencia respecto al Régimen; pero por otro lado, trabajan para el Estado, para la dictadura⁵⁰³.

Cette citation ne définit pas Forcano puisqu'il n'intègre pas de groupe. Notons que *Destino* a pris part au débat sur le logement mais, sur le tard, après 1968. Le texte de la journaliste Marta Delclos «Barcelona, periferias urbana⁵⁰⁴» mentionne la collaboration du journaliste et photographe Josep Maria Huertas Clavería qui fait état de la Barcelone des banlieues et de la périphérie, celle qui souffre cruellement de la passivité des pouvoirs locaux⁵⁰⁵. Marta Delcos écrit :

Huertas recorría la ciudad con un cuaderno de notas, un bolígrafo y una cámara Zeiss Ikon. Sus reportajes en *Tele-Estel*, *Oriflama*, *Tele/eXpres* o *Destino*, entre otras publicaciones, serán auténticas armas, contra el oficialismo, de denuncia de la especulación inmobiliaria o de las muchas carencias en los barrios⁵⁰⁶.

Cette citation nous permet de revenir sur un point : si la majorité des photographes publient dans plusieurs revues, Forcano, lui, reste fidèle à *Destino* et se ferme aux possibilités de toucher un public plus large.

À cette date, Forcano s'éloigne du reportage en noir et blanc au profit de ses projets en couleur. De plus, alors qu'il réalise des photographies sur le sujet dès 1964, il ne les publie pas en Une de *Destino* et ne peut jouir d'une visibilité

⁵⁰³ « Dans une large mesure, nous constatons que les mêmes auteurs jouent un double rôle : d'une part, ils contribuent à des forums indépendants d'avant-garde artistique et, par conséquent, incarnent différents degrés possibles d'indépendance par rapport au régime ; mais, d'autre part, ils travaillent pour l'État, pour la dictature ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Ribalta, *op.cit.*, *Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004*, p. 33.

⁵⁰⁴ Marta Delclos, «Barcelona, periferias urbanas», *La Vanguardia*, 18 décembre 2013, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20131218/54397320459/barcelona-periferias-urbanas.html>]. Consulté le 15 juillet 2020.

⁵⁰⁵ Il est connu pour avoir milité en faveur de la liberté de la presse et avoir soutenu des groupes démocratiques.

⁵⁰⁶ « Huertas a parcouru la ville avec un carnet de notes, un stylo et un appareil photo Zeiss Ikon. Ses reportages dans *Tele-Estel*, *Oriflama*, *Tele/eXpres* ou *Destino*, entre autres publications, seront d'authentiques armes, contre les idéologies soutenant le gouvernement, pour dénoncer la spéculation immobilière ou les nombreuses carences des quartiers ». (C'est Nous qui traduisons). Marta Delclos, «Barcelona, periferias urbanas», *ibid*.

similaire à celle des autres photographes. En effet, Xavier Miserachs, dont on évoquait le travail sur le sujet, publie l'une de ses photographies de La Sagrera en Une de *Serra d'Or* en mai 1965 et figure ainsi parmi les photographes les plus cités.

Enfin, remarquons que Forcano ne s'éloigne jamais de ce qu'il considère être l'essence de sa démarche : les émotions et les inconnus. Deux des trois photographies intégrées au catalogue *La Meva Barcelona* ont pour sujet l'enfance. Le plan d'ensemble permet au lecteur d'adhérer rapidement à l'idée véhiculée par le photographe ; le second plan est là pour contextualiser et déchiffrer plus rapidement le message. Cependant, il est intéressant de constater que Forcano choisit toujours de placer l'humain au centre de son projet. Il reste fidèle à ses intentions premières et chemine toujours à l'écart des autres photographes. Il s'inscrit tout autant que ses pairs dans la critique sociale mais choisit de le montrer différemment, non sans une logique précise et constante, comme sur la photographie «El futuro en sombras⁵⁰⁷» (1962), que nous montrons ci-dessous.

⁵⁰⁷ « Un avenir dans l'ombre ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 50 : Eugeni Forcano, «El futuro en sombras» (1962), Somorrostro, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

La deuxième photographie, «Paneles sin miel⁵⁰⁸» (1963), met surtout l'accent sur l'architecture de l'immeuble que Forcano critique vivement. Cette interprétation est moins évidente à l'étude de l'image qu'à la lecture du titre. Il considère que les conditions dans lesquelles vivront les habitants de ces logements ne leur

⁵⁰⁸ « Panneaux sans miel ». (C'est Nous qui traduisons).

permettront pas d'être épanouis. Remarquons néanmoins que le message est moins dramatique qu'il ne l'est sur la première image.



Photo 51 : Eugeni Forcano, «Panales sin miel» (1963), La Verneda, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

b) Les portraits de «tipos con carácter⁵⁰⁹» et les métiers de Barcelone

⁵⁰⁹ « gens charismatiques ». (C'est Nous qui traduisons). C'est ainsi que les définit Forcano dans le catalogue d'exposition *Atrapar la vida*.

Le portrait, dont le rôle social est évident, est traditionnellement réservé au studio : il permet d'asseoir le « pouvoir » ou la notoriété des familles bourgeoises, franquistes et des dirigeants, de les rendre plus identifiables. Les portraitistes sont également sollicités par les intellectuels et la nouvelle classe moyenne qui imite les codes des autres groupes sociaux. Selon les chiffres avancés par Françoise Denoyelle dans son article « Photographie et société dans l'Espagne de Franco⁵¹⁰ », Madrid compte 79 studios en 1949 et 231 en 1968. Ce phénomène va donc perdurer avec le temps et s'accroître. Anticonformiste, Forcano livre son interprétation du portrait et choisit de mettre la lumière sur les personnes charismatiques, celles qui le bouleversent mais qui n'ont rien à prouver de leur posture sociale. Il décide d'aller les photographier dans la rue et de dévoiler la « vraie vie », celle des inconnus qui passent inaperçus. Cette démarche tisse tout au long de sa carrière le fil conducteur de son œuvre, en noir et blanc d'abord puis, à quelques occasions, en couleur. Forcano nous oblige en ce sens à prendre le temps de les regarder, droit dans les yeux. Tantôt comiques, tantôt dramatiques, ses portraits ne laissent pas indifférents.

Le portrait de rue, genre qui obéit à ses propres règles, a pour finalité de se concentrer sur ce que les individus « sont » par essence, à l'inverse de ce qu'ils « font », souvent mis en scène en photographie. Généralement, la spontanéité est de rigueur et les clichés qui ne sont pas mis en scène sont visuellement plus puissants – quoique cette affirmation soit discutable. Qu'il regarde l'objectif ou non, l'inconnu photographié doit agir de façon naturelle et ne pas surjouer un rôle qu'il s'attribuera inconsciemment. Le photographe qui réalise ses portraits en dehors du studio se doit d'être rapide pour capturer l'intime sans que son intervention ne soit visible. Généralement, la composition est minimaliste afin de laisser vivre le sujet même si l'arrière-plan n'est pas à négliger (flou, éléments graphiques, ...). Différents types de cadrages sont possibles, du gros plan au portrait en pied.

⁵¹⁰ Françoise Denoyelle, « Photographie et société dans l'Espagne de Franco (Publio López Mondejar) », *Réseaux, Le genre télévisuel*, vol. 15, n°81, 1997, p. 160-167.

Il faut distinguer deux types de portraits chez Forcano : ceux en gros plan, qui se concentrent sur l'expression d'un sourire ou d'un regard, sur lesquels le photographe cherche l'émotion pure ; puis le portrait dit « anthropologique ». Souvent réalisés dans un plan plus large, ses portraits lui permettent d'établir un inventaire des métiers de la décennie. La limite entre les deux genres est fine, raison pour laquelle nous avons choisi de les traiter ensemble. Dans les deux cas, le cliché raconte une histoire, une réalité qui se retrouve dans le visage, dans les émotions du sujet ou dans son style vestimentaire, ses accessoires... Ces différents symboles rendent l'identification évidente, qu'elle concerne l'âge, la situation sociale, amoureuse...

Si on la replace dans son contexte, la démarche est engagée puisqu'elle va à l'encontre de la norme. En ce sens, elle n'est pas sans nous rappeler la démarche d'August Sander sous le régime nazi. À l'instar du franquisme, deux réalités s'opposent et se confrontent, celle qui est divulguée et celle que la dictature veut dissimuler. En 1929, les photographies de la série *Visages d'une époque* d'August Sander sont censurées et les plaques photographiques détruites puisque ces portraits ne correspondent pas au type aryen⁵¹¹. Ils révèlent un spectre large de métiers et de classes sociales, qui ne renvoient pas à une image correspondante aux attentes du régime. Pour contrer ces œuvres qui ont réussi à passer les frontières et dévoilent une vision de l'Allemagne qui n'est pas la sienne, Hitler utilise la censure et augmente la diffusion des photographies de son choix. Sander est ainsi considéré comme le précurseur du portrait documentaire puisque ses séries sont construites à la manière d'une étude sociologique. Dans l'article « August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans *Hommes du XX^e siècle* », François Cardi questionne le rôle de Sander. Il explique alors :

L'intention et la réalisation sont fortement charpentées : il s'agit de réaliser un panorama de la diversité des groupes sociaux en 46 cartons (ou séries) de 12 clichés chacun, soit

⁵¹¹ Le recueil de portraits, qui s'intitulera ensuite *Hommes du XX^e siècle*, établit un inventaire des classes sociales et métiers allemands. Il photographie des paysans, des artisans, des artistes, des fonctionnaires, des domestiques en apportant une attention particulière à leur tenue, leurs outils, leur attitude.

plus de 550 photographies. Sander effectue un classement de ses photographiques en 7 rubriques et 47 groupes⁵¹².

À la lumière de ces éléments, il convient de ne pas attribuer à Forcano les mêmes intentions photographiques que Sander, dans la mesure où elles sont moins réfléchies et abouties avant la prise de vues. Toutefois, bien qu'il ne le verbalise pas et ne le conceptualise pas autant, des caractéristiques communes aux deux corpus sont à souligner. Sander en Allemagne puis Forcano en Espagne souhaitent apporter du réalisme dans le portrait pour un résultat profond et puissant.

Sander explicite sa démarche ainsi : « Dans la mesure où je dresse, à travers une photographie absolue, un constat des différentes couches sociales aussi bien que de leur environnement, j'espère rendre dans sa vérité la psychologie de notre époque et de notre peuple⁵¹³ ». Sander se focalise surtout sur les habitants (et les paysans) de Westervald ; Forcano, lui, observe attentivement les habitants de Barcelone. Bien que nous puissions aisément attribuer des caractéristiques communes aux deux photographes, leur attitude au moment de la prise de vues ne semble pas exactement être la même. Sander fait face à ses sujets et les fait poser alors que Forcano s'illustre dans la photographie spontanée, s'éloignant ainsi de la mise en scène. Toutefois, nous émettons certaines réserves sur ce point, nous le verrons ci-dessous.

Irving Penn est également un portraitiste de renom⁵¹⁴. Il photographie surtout en studio et choisit pour sujet des personnalités. Cependant, son œuvre ne se résume pas à la haute couture en espace clos. En effet, lorsqu'il se rend au Pérou en 1948, il loue un studio pour poursuivre une série documentaire sur les métiers, qu'il a entreprise des années plus tôt, constituant ainsi le plus grand corpus de sa carrière. En cela, son travail pourrait se rapprocher de celui de Sander, et de Forcano. Ils partagent la conception épurée du portrait, qui laisse s'exprimer le

⁵¹² François Cardi, « August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans *Hommes du XX^e siècle* », *La nouvelle revue du travail*, vol. 11, 2017.

⁵¹³ August Sander in François Cardi, « August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans *Hommes du XX^e siècle* », *ibid.*

⁵¹⁴ Nous reviendrons sur son style et son travail en mode, genre qu'il a révolutionné et qui a influencé de nombreux photographes parmi lesquels Forcano.

sujet, ainsi que le minimalisme, l'élégance et le graphisme des clichés. Forcano et Penn épurent le fond pour dégager le sujet du second plan afin de concentrer sur lui toute l'attention nécessaire à son expressivité. Par ailleurs, tous deux affectionnent le format carré et s'y essaient grâce au Rolleiflex.

Les photographes humanistes français et sociaux américains ont réalisé des portraits d'inconnus dans la rue, quand l'occasion s'est présentée mais ce n'est toutefois pas leur volonté première. Henri Cartier-Bresson a réalisé des séries de portraits qui font partie de la mémoire visuelle collective, comme le portrait de Sartre ou celui de Camus⁵¹⁵. Cependant, il s'agit plus souvent de commandes, comme l'a fait Forcano avec Josep Pla⁵¹⁶. Forcano, lui, se distingue de ses pairs par la quantité de portraits et par l'engagement de sa démarche, à mi-chemin entre la photographie et l'ethnographie.

Pierre-Marie Chauvin et Fabien Reix ont mené une réflexion sur les sociologies visuelles⁵¹⁷. En effet, dans l'article « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », ils questionnent la transposition francophone de l'expression « *visual sociology* », reconnue dans les pays anglo-saxons mais difficilement acceptée en France. Ils écrivent que : « [...] la photographie souffrirait d'un biais à la fois descriptiviste et subjectiviste dont la sociologie entend précisément s'affranchir par des approches "morphologiques" du social⁵¹⁸ ». Dans le monde anglo-saxon, face à la multiplication, à la diversification et au développement du poids des images, le concept de culture de l'image est de plus en plus admis. Du côté académique, des recherches ont été entreprises sur le sujet. Dans l'article « Usages et fonctions de la photographie », Sylvaine Connord abonde en ce sens.

⁵¹⁵ Il a réalisé beaucoup de portraits d'intellectuels comme Francis Bacon, Samuel Beckett, Salvador Dalí, Roland Barthes... mais également d'inconnus, surtout dans la première partie de sa carrière.

⁵¹⁶ Notons également que, mis à part deux personnalités (Pla et Miró) que Forcano a photographiées sur commande, il ne s'intéresse qu'aux anonymes, moteurs de son œuvre, constituant ainsi une mosaïque humaine.

⁵¹⁷ Pierre-Marie Chauvin, Fabien Reix, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *Revue L'année sociologique*, vol. 65, n°1, 2015, p. 15-41.

⁵¹⁸ Pierre-Marie Chauvin, Fabien Reix, *ibid.*

Elle revient sur la création de la photographie et l'analyse des historiens, anthropologues et des ethnologues. Elle écrit :

Cependant, dans une société qui a pourtant vu naître la photographie, où l'image sous toutes ses formes a pris une place déterminante dans les rapports sociaux, le regard des anthropologues a évolué depuis le XIXe siècle, mais l'usage que ceux-ci font de la technique photographique reste encore imité majoritairement à sa seule fonction illustrative, au sens esthétique du terme⁵¹⁹.

À la lumière de ces lectures, il nous faut rester prudente quant à la catégorisation de l'œuvre de Forcano. Les limites entre la sociologie, l'anthropologie et l'ethnographie sont fines et soulèvent déjà bien des débats. De plus, lorsqu'il photographie les inconnus de la rue, Forcano est loin de penser à la constitution d'un corpus pouvant être étudié dans le domaine des sciences sociales. Ce n'est qu'à l'occasion des catalogues d'exposition qu'il les classe de cette façon, à la manière d'une série. Toutefois, cette « étude sociale visuelle » permet de cerner les différents profils d'habitants de Barcelone. En cela, nous considérons qu'il s'illustre dans l'image ethnographique et anthropologique. Il convient néanmoins de prendre du recul pour ne pas considérer ses photographies comme uniques sources historiques sur la période. Ses photographies viennent en revanche appuyer, nourrir, nuancer des textes ou d'autres images.

Nous avons recensé une quarantaine de photographies de portrait dans les trois catalogues. Généralement, Forcano choisit un sujet par photographie mais nous avons constaté quelques exceptions que l'analyse ci-dessous nous permettra d'expliquer⁵²⁰. Face à ce nombre considérable d'images, il nous a fallu faire des choix. Le photographe et ethnologue Howard S. Becker conseille de choisir celles qui n'ont pas subi de trucage (retouche et mise en scène) et celles qui ne sont pas marquées par les préoccupations commerciales. Il soulève également l'éternelle question de la vérité photographique, notamment dans son article « Les photographies disent-elles la vérité ?⁵²¹ ».

⁵¹⁹ Sylvaine Connord, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, vol. 37, n°1, 2007, p. 11-22.

⁵²⁰ Nous en comptons davantage mais que nous avons décidé de les analyser dans d'autres sections.

⁵²¹ Howard S. Becker, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, vol. 37, n°1, 2007, p. 33-42.

Forcano retouche systématiquement – ou presque – le format de ses photographies, ainsi, nous n’avons pas pu les écarter. Lorsqu’il s’exerce au portrait de rue, il ne répond pas aux exigences d’une commande. Ainsi, nous avons dû nous éloigner des recommandations de Howard S. Becker pour sélectionner les clichés. Nous avons choisi de nous concentrer sur les photographies répertoriées dans la section «tipos con carácter» du livre d'exposition *Atrapar la vida*.

Le photographe français Jean-Baptiste Huynh attribue à Sander les qualités du plus grand portraitiste de l’histoire de la photographie par la complicité qu’il instaure avec ses sujets et par la captation de leur intériorité⁵²². Forcano aussi porte sur ses sujets un regard bienveillant et complice, tout en marquant une certaine distance dans l’unique but de conserver toute l’authenticité de l’instant. Ce lien est d’autant plus visible en portrait.

Ouvrons une rapide parenthèse sur Josep Pla. Nous avons choisi de ne pas aborder son portrait en détail pour respecter la cohérence du corpus. Toutefois, remarquons que la photographie de l’écrivain dans des volutes de fumée, prise chez Josep Vergès est, à ce jour, la photographie la plus connue de Pla. Mentionnons simplement les propos de Forcano pour cerner sa façon de photographier en portrait. Il explique au journaliste Ernest Alós : «Disparé y salió: se debe estar muy atento, para captar cosas inesperadas. Yo llevaba la Rolleiflex colgada a la altura del pecho y disparaba sin mirar, la práctica te permite hacerlo⁵²³».

Dans un premier temps, nous avons pensé que Forcano s’était démarqué de ses pairs par la profusion des portraits qu’il proposait. Or, Colom, Maspons et

⁵²² Patricia Dahan, Brigitte Hatat, « *Le regard à l’œuvre*. Un entretien avec Jean-Baptiste Huynh », *Champ Lacanien*, vol. 5, n°1, 2007, p. 89-96.

⁵²³ « J’ai déclenché et je l’ai eu : il faut être très attentif pour capter des choses inattendues. J’avais le Rolleiflex suspendu à la hauteur de ma poitrine et j’ai photographié sans regarder, la pratique permet de le faire ». (C’est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «Eugeni Forcano, el fotógrafo de la “gente tal como es”», 27 novembre 2012, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20121127/eugeni-forcano-fotografo-gente-2259725>]. Consulté le 25 août 2021.

Cualladó, pour ne citer qu'eux, ont également brillé par leurs propositions de portraits de rue, chacun dans un style reconnaissable.

Le regard que pose Cualladó sur son sujet est intéressant et original. En effet, Joan Fontcuberta explique dans le documentaire *El Camino* que Cualladó et son Leica ont la particularité de ne pas feindre l'invisibilité : au contraire, le photographe entre en contact avec son sujet et établit un pacte de regards, celui du photographe sur le sujet et inversement⁵²⁴. Le photographe est alors gardien d'un secret et le partage avec le spectateur qui se sent à son tour privilégié d'établir un contact visuel direct avec le sujet. Cette position particulière le fait figurer parmi ceux qui ont révolutionné le portrait en Espagne⁵²⁵. Ce n'est pas un hasard s'il est le premier à recevoir, en 1994, le Prix national de photographie. Remarquons que la posture de Maspons est similaire : il établit un lien complice avec ses sujets et ne dissimule pas sa présence.

Forcano n'a pas révolutionné le genre mais son apport ne doit pas être minimisé pour autant. Ses portraits sont tout aussi remarquables. Toutefois, il a défendu une position opposée puisqu'il cherchait généralement à ce que sa présence soit la moins remarquée possible, comme son maître à penser, Henri Cartier-Bresson. En 2016, à l'occasion de notre deuxième entretien, il nous disait que les personnes photographiées n'avaient pas conscience de l'appareil. La particularité du Rolleiflex rend possible la dissimulation du matériel, ce qui n'est pas le cas du Leica par exemple.

Dans un entretien donné à Véra Feyder déjà mentionné plus haut, Henri Cartier-Bresson explique que le portrait est la chose la plus difficile à réaliser⁵²⁶. C'est un exercice dont la réussite n'est pas garantie à cause de la gestion de la lumière,

⁵²⁴ *El Camino*, vidéo réalisée dans le cadre de l'exposition *Cualladó esencial*, Consejería de Cultura de Madrid, 2018, [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=nmRFzz3qQEE>]. Consulté le 11 février 2021.

⁵²⁵ Il n'adopte pas toujours cette stratégie et cherche aussi à passer inaperçu quand il juge cela nécessaire.

⁵²⁶ Véra Feyder, « Entretien de Henri Cartier-Bresson », *France Culture*, 2 février 1969, Archive INA-Radio France, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/henri-cartier-bresson-la-photographie-cest-une-chose-purement>]. Consulté le 12 février 2021.

de la composition mais surtout du sujet, dont il faut capter ce qui est fugitif. En effet, Cartier-Bresson explique que : « Le portrait c'est arriver à filer l'appareil entre la peau et la chemise de la personne. C'est la chose la plus difficile et passionnante⁵²⁷ ». Dans une course effrénée contre ce qui s'enfuit, Forcano va capter l'essentiel. Il cherche, comme souvent, à donner un sens social à sa démarche : il souhaite valoriser ses sujets, authentiques et dont le regard est sincère, et leur donner ou leur rendre la dignité qu'ils méritent. Forcano se spécialise ainsi dans le portrait de rue et aiguise davantage son regard vif et bienveillant.

Nous ne pourrions évidemment pas analyser toutes ses photographies de portraits mais il est possible de distinguer les spécificités qui font l'essence de la pratique de Forcano. Notons que certains de ses portraits pourraient aisément figurer dans d'autres catégories du corpus. Sur d'autres portraits comme «La cuadratura de una monja belga» (1968), nous apercevons une religieuse dont les yeux sont plantés dans l'objectif de Forcano. Dans l'œuvre de Forcano, deux éléments sont valorisés par le photographe : l'expression du regard et du sourire. La photographie «Santa Inocencia» (1961), dévoile le sourire édenté et communicatif d'un homme dont le quotidien semble pourtant difficile. Un balai à la main et une casquette d'uniforme surmontée de l'inscription «Limpieza y riego⁵²⁸», ainsi que des rides marquées sur son visage creusé, confirment notre interprétation quant à la dureté de sa vie⁵²⁹. Sur la page de droite, à côté du balayeur, dans une mise en page qui révèle les inégalités sociales, une femme du même âge, photographiée en très gros plan, porte un collier de perles, des boucles d'oreilles et une composition florale en guise de coiffe. Le titre «Ostentación monumental⁵³⁰» (1965) vient appuyer le message que fournit l'image. Malgré l'étalage de sa richesse, elle ne paraît pas plus heureuse, bien au contraire. Les lèvres pincées, le regard dans le vide, elle ne respire pas la joie de

⁵²⁷ Véra Feyder, *ibid.*

⁵²⁸ « Nettoyage et arrosage ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵²⁹ Les rides prises en gros plan sont visibles sur d'autres clichés comme «La tragedia humana» (1966), déjà évoqué, qui nous rappelle le portrait «Ezra Pound» (1958) de Richard Avedon.

⁵³⁰ « Gigantesque ostentation ». (C'est Nous qui traduisons).

vivre, contrairement à l'homme de la page de gauche. Nous reviendrons sur les diptyques dans une prochaine sous-partie.

Contrairement à Sander qui choisit de se mettre face à ses sujets, le point de vue de Forcano diffère en fonction de son intention : tantôt en plongée pour exagérer la petite taille de la vendeuse sur le cliché «Vendedora de ilusiones⁵³¹» (1962), tantôt en contre-plongée pour signifier l'importance de l'homme de la photographie «Un señor de Barcelona (señor Lladó)⁵³²» (1965).

D'autres images évoquent la tristesse d'un vieil homme et la résignation d'une vieille femme, qui, une fois encore, semblent peu fortunés. Considérer que Forcano a souhaité montrer que leur situation sociale était l'unique motif de leur désespoir serait inexact. Toutefois, en dévoilant la « partie dissimulée » de Barcelone, celle qui se cache derrière l'essor économique et les changements sociétaux que nous avons mentionnés, il relate un autre récit et montre ainsi les personnes oubliées par les évolutions des années 1960. Le journaliste Javier Pérez Andújar précise : «Era la Barcelona aplastada y resignada a vivir bajo una dictadura. Muchos de esos retratos, gente humilde (se le ve en la ropa, en las gorras, en el saco que llevan doblado al hombro, en los adoquines de las calles que pisan)⁵³³».

Nous avons dissocié deux types de portraits dans l'introduction de cette sous-partie. Ainsi, nous choisissons d'analyser un portrait en plan serré afin de concentrer notre analyse sur son expression, puis un autre pris avec un plan plus large et qui révèle plutôt l'aspect anthropologique de la démarche de Forcano.

⁵³¹ « Vendeuse d'illusions ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵³² « Un homme de Barcelone (Monsieur Lladó) ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵³³ « C'est la Barcelone qui a été écrasée et s'est résignée à vivre sous une dictature. Beaucoup de ces portraits sont ceux de gens humbles (on les voit dans leurs vêtements, dans leurs casquettes, dans le sac qu'ils portent replié sur leurs épaules, dans les pavés des rues qu'ils empruntent) ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, «La luz de Forcano», *El Periódico*, 28 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180428/perez-andujar-la-luz-de-eugeni-forcano-6790210>]. Consulté le 26 août 2021.



Photo 52 : Eugeni Forcano, «Supervivencia» (1966), Rue du Comte de Santa Clara, Barcelone
© Adagp, Paris, 2021

Notre choix d'analyse s'est porté sur ce cliché, «Supervivencia⁵³⁴», puisqu'il nous permet d'établir des liens avec d'autres au sein du corpus ainsi que de soulever quelques incohérences. Cette photographie, en format paysage, donne à découvrir son contenu de façon latérale, de la gauche vers la droite. Le plan rapproché, la prise de vue frontale et de face, ainsi que la faible profondeur de champ attirent toute notre attention sur le sujet. Les lignes de force (en jaune) soulignent sa présence mais c'est surtout les lignes de fuite (en rouge) qui donnent de la force visuelle à l'ensemble. L'homme se situe dans une rue, toutefois, le flou qui se dessine derrière le sujet limite la perspective. Ainsi, la

⁵³⁴ « Survie ». (C'est Nous qui traduisons).

ligne de force la plus marquée part du bras gauche du sujet (à droite), passe par son œil, pour finir hors-champ, amenant de la profondeur à la photographie. La composition est plutôt simple ; néanmoins, la répétition de formes triangulaires (en bleu) donne du dynamisme et de l'équilibre au cliché et simplifie la lecture en donnant des indications sur la lecture de l'image. Ces triangles nous amènent en effet à reconsidérer les bras de l'homme – qui n'avaient pas encore retenu notre attention –, qui semblent être en tension et porter une charge lourde. Le baluchon occupe le tiers vertical gauche du cliché, soit la totalité du buste de l'homme. Il paraît alors plus lourd et encombrant qu'il n'y paraissait de prime abord. Ce sac en toile de jute, assez sombre, est également le point de contraste le plus tranché, nuançant avec la lumière qui arrive de derrière. Le sujet est lui aussi dans une tonalité de gris plus foncée que l'ensemble puisque la lumière directe provient de derrière lui. Ce contre-jour dessine alors une silhouette assez sombre.



Photo 53 : Eugeni Forcano, «Supervivencia» (1966), Rue du Comte de Santa Clara, Barcelone
(2)

© Adagp, Paris, 2021

Il nous semble que l'intérêt principal de ce cliché tient à l'expression du visage de l'homme. Sur ce sujet, August Sander explique : « À travers l'expression d'un visage, nous pouvons immédiatement déterminer quel travail [un individu] accomplit ou n'accomplit pas, dans ses traits nous lisons s'il éprouve du chagrin ou de la joie, car la vie y laisse ses traces⁵³⁵ ». Sur cette composition, l'expression qui se lit sur le visage de ce vieil homme est chargée de désespoir et de peine, liés à la pénibilité de son quotidien.

Il regarde hors-champ, vers le coin supérieur gauche, où se trouve le ciel. Dans l'article « Des regards sur le ciel : une constante dans les religions », Martine Tabeaud et Nicolas Schoenenwald expliquent que le ciel est un élément naturel omniprésent et que ses représentations peuvent être étudiées au prisme de la religion⁵³⁶. Le ciel et le soleil représentent la lumière, la puissance et la présence divine ou spirituelle, en opposition à la terre. Quelle que soit la religion du spectateur, la symbolique paraît évidente. Rosario Martínez Rochina écrit : « Era un tiempo de pobrezas vergonzantes. [...] Y la mayoría optaban por ser pacientes y confiar en la ayuda de Dios⁵³⁷ ». C'est précisément ce dernier point que Forcano traduit en images.

Il n'est pas rare de constater ce regard tourné vers le ciel chez les sujets de Forcano. Sur la composition «El hombre del saco» (1962), ainsi que sur le cliché «Clamar al cielo» (1966), ou encore sur la photographie déjà mentionnée «Dejado de la mano de Dios» (1965), nous constatons des caractéristiques communes, nous amenant à questionner la spontanéité photographique de Forcano. En effet, dans ces quatre cas, le portrait dévoile des sujets photographiés en situation

⁵³⁵ August Sander in Gildas Le Dem, « Pour le photographe August Sander : Juifs et nazis, des hommes du XXe siècle », *Regards*, 7 mai 2018, [en ligne : <http://www.regards.fr/idees-culture/culture/article/pour-le-photographe-august-sander-juifs-et-nazis-des-hommes-du-xxe-siecle>]. Consulté le 28 août 2021.

⁵³⁶ Martine Tabeaud, Nicolas Schoenenwald, « Des regards sur le ciel : une constante dans les religions », *La nature a-t-elle encore une place dans les milieux géographiques ?*, Paul Arnould, Eric Glon (dir.), Éditions de la Sorbonne, 2005, p. 27-34.

⁵³⁷ « C'était une époque de pauvreté honteuse. [...] Et la plupart ont choisi d'être patients et de faire confiance à Dieu » (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano, Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 21.

d'extrême précarité. Leurs vestes sont râpées et reprises, leurs visages sont marqués par la tristesse ; ils ont les ongles noirs et longs et des taches brunes sont visibles sur leurs joues, attestant un manque d'hygiène évident. Compte tenu du baluchon que portent deux des quatre personnes photographiées, il paraît assez évident qu'ils vivent dans la rue. Javier Pérez Andújar écrit :

Muchas de aquellas personas a las que retrata aparecen mirando hacia arriba y la luz del cielo les ilumina el rostro como a los santos. Basta comparar a su hombre del saco de la calle de las Moscas, una foto de 1962, con el 'Cristo abrazado a la cruz', con la cruz al hombro, del Greco. Forcano era un fotógrafo de pobres santificados⁵³⁸.

Il nous faut revenir sur cette citation afin de la nuancer. Henri Cartier-Bresson photographie en Espagne, en France et au Mexique, les personnes « que le capitalisme rejette en marge du visible⁵³⁹ ». Dans les années 1910, Paul Strand réalise des portraits de personnes vivant dans la rue. Plus récemment, le photographe Lee Jeffries conçoit une importante partie de son corpus autour des SDF en Angleterre. En orientant son objectif vers ces inconnus de la rue, Forcano s'inscrit dans la lignée de ces photographes humanistes et offre à ces mendiants la dignité qu'ils méritent et qu'ils n'ont pas forcément au quotidien.

Dans un rapport ambivalent avec la religion et la lumière émanant du ciel – sur laquelle nous reviendrons –, la qualification de Pérez Andújar semble cohérente. Le tableau du « Christ portant sa croix » du peintre Le Greco (1541-1614) peut être rapproché des photographies de Forcano par la similitude du regard orienté vers le ciel. Toutefois, les deux disciplines ne sont pas similaires, l'une est le fruit de l'imagination de son auteur et l'autre, de l'enregistrement mécanique d'une situation réelle⁵⁴⁰. Sans que nous puissions affirmer avec certitude nos déductions, il nous semble que Forcano a demandé à ses sujets de reproduire la même

⁵³⁸ « Beaucoup des personnes qu'il représente semblent regarder vers le haut et la lumière du ciel illumine leurs visages comme des saints. Il suffit de comparer la photographie de 1962, "El hombre del saco" (de la rue de las Moscas) avec le "Christ embrassant la croix" (avec la croix sur l'épaule) du Greco. Forcano était un photographe des pauvres sanctifiés ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, «La luz de Forcano», *El Periódico*, *op.cit.*

⁵³⁹ Nicolas Dutent, « Cartier-Bresson, le multiple et le géant », *Médiapart*, 4 juin 2014, [en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/nicolas-dutent/blog/040614/cartier-bresson-le-multiple-et-le-geant>]. Consulté le 29 août 2021.

⁵⁴⁰ Elle ne se résume évidemment pas à cela mais nous n'y reviendrons pas, ayant déjà abordé la question dans notre chapitre précédent.

expression corporelle ainsi que le même regard. La présence du photographe est loin d'être problématique pour le sujet et pour le spectateur, comme nous allons le constater ci-dessous. Le photographe semble donc frôler la « mise en scène » et en cela, s'éloigne de l'essence de la photographie humaniste. Il est évident que cet homme a existé, qu'il ne l'a pas déguisé afin de lui tirer le portrait et qu'il a souhaité montrer au plus grand nombre la lutte que représente son quotidien. Or, c'est une fois de plus la différence entre les dires et les actes photographiques qui surprend. En effet, il nous confie en entretien :

A mí, lo que me interesa es lo espontáneo, la autenticidad sin que la gente tenga que ponerse delante para la fotografía. La fotografía de retrato es interesante también, hace pensar, tiene su interés y su impacto pero es otro estilo. Richard Avedon por ejemplo tiene muchas fotos preparadas y tienen una calidad enorme, no ? Pero para mí son personas escogidas porque ya en sí, dicen algo⁵⁴¹.

Revenons à son corpus. Il révèle à la fois la misère sociale de Barcelone et les différents acteurs de cette société, raison pour laquelle nous avons établi un parallèle avec Sander. Ainsi, en portrait, il photographie de nombreux corps de métiers, comme Atget l'avait fait en son temps, dans la rue. Dans le corpus d'Eugène Atget, on découvrait le rémouleur, le marchand de paniers ou encore le chiffonnier. Dans l'article « Les petits métiers de Paris dans les albums d'Eugène Atget », Claire Le Thomas écrit : « Elles [les photographies] témoignent d'une compréhension accrue du rôle social tenu par ces professions, acteurs de la vie quotidienne du quartier, et de leurs manières de travailler⁵⁴² ». Atget et Forcano rendent hommage à ces métiers et à leurs travailleurs. Atget photographie la disparition progressive des métiers de Paris suite à l'industrialisation ; Forcano suit ce même chemin, pendant les années 1960, dans le contexte que nous avons

⁵⁴¹ « Ce qui m'intéresse, c'est la spontanéité, l'authenticité, sans que les gens aient à se tenir devant vous pour la photo. La photographie de portrait est aussi intéressante, elle fait réfléchir, elle a son intérêt et son impact, mais c'est un autre style. Richard Avedon, par exemple, a beaucoup de photos préparées avec une énorme qualité, n'est-ce pas ? Mais pour moi, ce sont des personnes choisies parce qu'elles disent quelque chose en elles-mêmes ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien d'Eugeni Forcano réalisé en 2016.

⁵⁴² Claire Le Thomas, « Les petits métiers de Paris dans les albums d'Eugène Atget », *Histoire par l'image*, décembre 2007, [en ligne : <http://histoire-image.org/fr/etudes/petits-metiers-paris-albums-eugene-atget>]. Consulté le 29 août 2021.

documenté. La citation de Henri Cartier-Bresson dans son livre *Images à la sauvette* nous semble pertinente pour illustrer cette idée :

De tous les moyens d'expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec des choses qui disparaissent et, quand elles ont disparu, il est impossible de les faire revivre. Pour nous, ce qui disparaît disparaît à jamais, de là notre angoisse, et aussi l'originalité essentielle de notre métier⁵⁴³.

Poursuivons l'analyse de ces métiers de la rue dans l'œuvre de Forcano. Nous avons rapidement évoqué le balayeur du cliché «Santa Inocencia⁵⁴⁴». On y trouve également des vendeurs ambulants comme une vendeuse de chaises – «Sillas para elegir⁵⁴⁵» (1964) – ou de paniers – «Recogiendo las cestas» (1963). Sur la photographie «Buscarse la vida⁵⁴⁶» (1963), l'homme porte un panneau, attaché avec des cordelettes autour de son cou et vend des affichettes de figures religieuses devant la cathédrale.

Sur la série «Ir al grano⁵⁴⁷» (1964), composée de quatre clichés, une femme discute avec un homme sur la première photographie, puis avec un autre qui regarde sa montre sur la deuxième. Entre ces deux clichés, Forcano propose un gros plan sur son dos, ses fesses et ses jambes, puis un plan moyen sur elle de face. En entretien, Forcano nous explique qu'il a attendu, posté avec son appareil, qu'elle revienne pour la prendre en photo. Bien que ce ne soit pas facilement perceptible à première vue, cette femme est une prostituée. Sur ce sujet, Joan Colom a un style plus direct et subversif, souhaitant révéler l'incohérence de la société franquiste qui n'autorise pas les femmes à avorter ou à divorcer, mais qui n'interdit pas la prostitution.

Dans la rue, le photographe capture des cireurs de chaussures, comme sur le cliché «A sus pies, señora⁵⁴⁸» (1968). Ici, Forcano ne cherche pas à signifier le rapport de force ou de soumission qui s'établit entre le client et le professionnel,

⁵⁴³ John Szarkowski, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 1966 ; rééd. 2007, p. 112.

⁵⁴⁴ « Sainte Innocence ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁴⁵ « Chaises au choix ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁴⁶ « Gagner sa vie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁴⁷ « Aller à l'essentiel ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁴⁸ « À vos pieds, madame ». (C'est Nous qui traduisons).

contrairement à «Lectura compartida⁵⁴⁹» que nous étudierons dans une prochaine section, consacrée aux diptyques. La femme discute avec l'homme qui lui cire ses souliers et elle pose un regard respectueux sur lui. Sur «Un barbero callejero⁵⁵⁰» (1965), Forcano photographie un barbier qui s'occupe de son client dans une rue de la Barceloneta. Nous ne pouvons pas traiter de façon exhaustive les portraits de Forcano tant ils sont nombreux. En parcourant les pages du catalogue *La Meva Barcelona*, on découvre un serveur, un homme dont la tâche quotidienne consiste à distribuer des blocs de glace ou encore un photographe portraitiste. Forcano met la lumière sur des personnes essentielles à la vie en société mais qu'on ne regarde pas, qui font partie du décor. Illustrons cette idée avec le cliché «El distribuidor de papel⁵⁵¹» (1962).

⁵⁴⁹ « Lecture partagée ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁵⁰ « Un barbier de rue ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁵¹ « Le distributeur de papiers » (C'est Nous qui traduisons).



Photo 54 : Eugeni Forcano, «El repartidor de papel» (1962), Rue del Malcuinat, quartier de la Ribera, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

Le format vertical amène l'œil à parcourir le cliché de haut en bas. Toutefois, ici, ce sont les lignes de fuite (en rouge) qui indiquent le sens de lecture et donnent du dynamisme à la composition, assez épurée et classique. Elles structurent le cliché duquel se dégage une impression de perspective assez prononcée. Les deux lignes se rejoignent au centre de l'image, pointant ainsi un même point de fuite : le sujet principal du cliché, l'homme qui fait face au photographe. Cette sensation de perspective est d'autant plus marquée que les lignes partent des bords extérieurs du cadre, ce qui n'est pas sans rappeler le cliché d'Henri Cartier-

Bresson intitulé « Marseille, l'allée du Prado » (1932), que nous introduisons ci-dessous.



Photo 55 : Henri Cartier-Bresson, « Marseille, l'allée du Prado » (1932)

© Henri Cartier-Bresson/ Magnum Photos

Les lignes de force (en jaune) soulignent également la présence du sujet, que le spectateur découvre dans un plan d'ensemble. La grande profondeur de champ rend perceptibles les détails et offre une vision globale de la scène. Forcano affectionne particulièrement ce genre de compositions dans lesquelles il capture son sujet de face, placé dans le rectangle central formé par le croisement des lignes de force. Une fois de plus, Forcano souhaite témoigner du difficile labeur quotidien de certains Barcelonais. Malgré son âge avancé, cet homme porte des rouleaux de papier sur l'épaule, qu'il distribue aux habitants du quartier. Sa tenue vestimentaire dénote d'une certaine précarité sociale.

La rue Malcuinat (« Mal cuisiné » en français), située dans le quartier El Born, est en réalité un passage couvert. Bien qu'ils encadrent le travailleur et occupent les deux tiers verticaux de la composition, les murs ne l'étouffent pas. Nous pourrions

même considérer que cet espace, qui pourrait être oppressant, le valorise puisque sa présence en rompt la monotonie. Compte tenu de son étroitesse, la rue laisse passer peu de lumière et permet de créer un contraste appuyé entre le second plan et le sujet. Vêtu d'un vêtement clair, il nuance avec la tonalité foncée du reste du passage. Il se situe entre deux zones de lumière naturelles, l'une devant lui (frontale) et l'autre derrière lui (contre-jour).

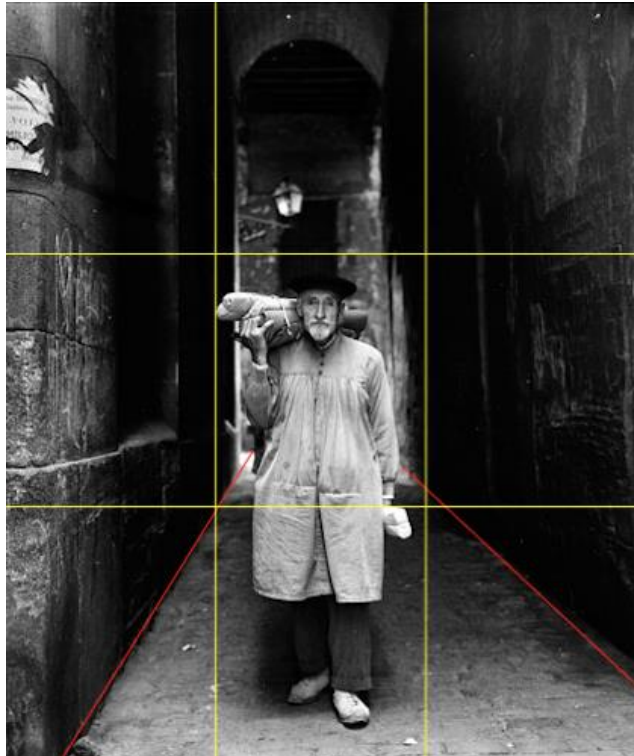


Photo 56 : Eugeni Forcano, «El repartidor de papel» (1962), Rue del Malcuinat, quartier de la Ribera, Barcelone (2)
© Adagp, Paris, 2021

Le regard du sujet, frontal et directement orienté vers le photographe, est très certainement l'élément le plus notoire du cliché. C'est cette expression, que Lluís Permanyer qualifie de «inquiétante⁵⁵²» qui rend le cliché si marquant. Roland Barthes, dans son célèbre ouvrage *La chambre claire*, souligne la centralité du regard en photographie. Il écrit : « Non, rien à dire de ces photos où je vois des

⁵⁵² « inquiétante ». (C'est Nous qui traduisons). Lluís Permanyer, «El también fotoperiodista de Barcelona», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 37.

blouses blanches, des brancards, des corps étendus à terre, des bris de verre, etc. Ah, s'il y avait seulement un regard, le regard d'un sujet, si quelqu'un, dans la photo, me regardait !⁵⁵³ ». Toutefois, ce regard que le sujet échange avec le photographe, puis avec le spectateur, semble lui aussi procéder d'une construction de l'image, en contradiction avec la manière dont Forcano décrit sa pratique.

À travers de l'étude de son corpus, nous considérons que Forcano propose à la fois des photographies spontanées et d'autres où il entre en contact avec son sujet. Ici, il est impossible que Forcano ait réussi à dissimuler la présence de son appareil, malgré les possibilités que lui offre le Rolleiflex. Il tient pourtant continuellement des discours affirmant le contraire. Ainsi, il explique sa démarche à la journaliste Ana Torres en ces termes :

Iba por la calle y disparaba a aquello que me impresionaba. Si las personas estaban próximas y veían la cámara, la foto ya no tenía interés. Lo bonito era cogerlas tal y como eran, tal y como se expresaban⁵⁵⁴.

Pour Forcano, toute production perd en intérêt dès lors que le sujet voit l'appareil. Or, les psychanalystes Patricia Dahan et Brigitte Hatat nous offrent un point de vue opposé. En reprenant des idées développées par le psychiatre Jacques Lacan, elles expliquent que :

Le regard concerne la psychanalyse dans la mesure où il permet de rendre perceptible quelque chose de l'être qui est présent, qui existe mais qui est insaisissable, qui est irréprésentable dans le champ du visible. Dans le séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan souligne que dans le domaine de la vision quelque chose se transmet qui est le regard [...]. Qui peut nous en livrer l'accès si ce n'est l'artiste⁵⁵⁵ ?

Le photographe Jean-Baptiste Huynh évoque le double regard, celui des personnes qu'il capture et celui qu'il pose sur elles. Il évoque alors le désir profond et intérieur du photographe au moment de choisir son sujet. Cartier-Bresson, au

⁵⁵³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil, 1980 ; rééd. 2016, p. 171.

⁵⁵⁴ Ana Torres, «El fotógrafo de la calle», *Fronterad*, 5 juillet 2012, [en ligne, <https://www.fronterad.com/eugeni-forcano-el-fotografo-de-la-calle/>]. Consulté le 12 octobre 2021.

⁵⁵⁵ Patricia Dahan, Brigitte Hatat, « *Le regard à l'œuvre*. Un entretien avec Jean-Baptiste Huynh », *Champ Lacanien*, vol. 5, n°1, 2007, p. 89-96.

contraire, pose un regard invisible puisqu'il veut voir sans être vu. Contrairement aux humanistes français, William Klein milite pour la proximité photographique et revendique une forme de présence du photographe et ne cherche pas à être discret. Ces exemples nous permettent de considérer la pluralité des conceptions, qui s'opposent mais s'entrecroisent et constituent l'intérêt même de la photographie, dans la diversité de ses approches.

Alors que le portraitiste demande à son sujet de s'arrêter pour poser, le photographe de rue cherche à dissimuler sa présence pour ne pas troubler l'intimité du sujet dans son environnement. Forcano se reconnaissant dans la photographie humaniste, il cherche à en défendre toutes les postures, quitte à renier sa véritable perception du portrait, que nous situons entre ces deux définitions. Bien que ce ne soient que des suppositions, il semblerait que Forcano demande à son sujet de s'arrêter et qu'il établit alors un contact visuel ou verbal avec lui, sans pour autant mettre en scène l'intégralité de sa composition. Certains de ses portraits nous ont ainsi rappelé les compositions de Walker Evans et sa série *Portraits dans le métro*, où le sujet est tantôt conscient de l'appareil, tantôt non.

Soulignons à nouveau la marginalisation de Forcano, sa volonté de ne pas s'intégrer à une école et de prôner sa liberté de choix tout en désirant intégrer une vision déterminée de la discipline pour se rapprocher de ses maîtres, dans laquelle il ne se retrouve pas complètement.

Cette série de portraits révèle l'existence d'une humanité, à un moment donné de l'histoire de l'Espagne. Au-delà du débat sur la pose, ces gens ont bel et bien existé et cette preuve visuelle tend à réduire la distance temporelle qui nous éloigne de ces scènes. Nous empruntons les mots de Gabriel Bauret pour compléter notre réflexion sur le sujet. Il écrit ainsi que :

La photographie met paradoxalement en relief, par cet arrêt provisoire du temps, du déroulement de la vie, l'avant et l'après, comme elle laisse parfois deviner le hors cadre, le hors-champ. Et l'une des qualités de l'image photographique réside précisément dans ce pouvoir d'évocation, dans le fait qu'elle suscite chez celui qui la regarde le désir d'imaginer, de reconstituer intérieurement, à partir de la vision de l'un de ses moments, l'ensemble d'une vie⁵⁵⁶.

⁵⁵⁶ Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 54.

3.2. Analyse des compositions et techniques de prédilection de Forcano

3.2.1. Le « cadre dans le cadre » : la fenêtre et le balcon

Dans le texte «Testimonios de una época», Rosario Martínez Rochina évoque les sujets de prédilection de Forcano :

A Forcano le gusta la Barcelona antigua por su luz cenital – tamizada – que acaricia más que impacta. Y porque la gente sale a la calla o se asoman a las ventanas y balcones para respirar aire y vida huyendo de la estrechez de sus casas humildes. Como esos niños de la calle de Semoleras, que se muestran felices en una ventana pequeña y desconchada, quién sabe con qué ilusiones en su corazón, inocentes, ignorando la cara áspera e injusta de la vida⁵⁵⁷.

Au-delà de la thématique de l'enfance et du point de vue sur la lumière que la citation soulève, elle aborde la question des fenêtres et des balcons. En parcourant le corpus dans son entièreté, il est évident de constater que cet espace, à la fois privé et public, est doté d'une portée symbolique forte. Toutefois, c'est sur l'aspect technique que nous avons construit notre étude. Nous évoquerons évidemment l'intention de Forcano et en traduirons une interprétation, mais nous avons surtout souhaité révéler l'approche du « cadre dans le cadre ». Une citation du texte *L'œil du photographe* de John Szarkowski a retenu notre attention à ce sujet. Il écrit : « Le photographe, à travers ses changements de cadrage, regardait le monde comme s'il s'agissait d'un rouleau

⁵⁵⁷ « Forcano aime le vieux Barcelone pour sa lumière zénithale – tamisée – qui caresse plutôt qu'elle ne choque. Et parce que les gens sortent dans la rue ou se penchent aux fenêtres et aux balcons pour respirer l'air et la vie, s'échappant ainsi de l'étroitesse de leurs humbles maisons. Comme ces enfants dans la rue de Semoleras, qui semblent heureux dans une petite fenêtre écaillée, qui sait quelles illusions dans leurs cœurs, innocents, ignorant le visage dur et injuste de la vie » (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina, «Testimonios de una época», Eugeni Forcano, *La meva Barcelona*, Barcelone, Lunweg, 2010, p. 186.

de parchemin, déroulé de main en main, et révélant au fur et à mesure une infinité de morceaux – de compositions⁵⁵⁸ ».

En littérature, le récit enchâssé est un récit qui se trouve à l'intérieur d'un récit principal. En photographie, on ne parle pas de photographie enchâssée, raison pour laquelle nous avons choisi la dénomination du « cadre dans le cadre ». Selon Rosario Martínez Rochina, Forcano exploite cette composition depuis 1963, lorsque, à Guadalajara, il se promène et s'aperçoit que l'on célèbre une union⁵⁵⁹. L'attitude effrontée de Forcano le conduit à entrer dans la maison et à proposer ses services de photographe de mariage, ce qu'il n'est évidemment pas. Il demande à la mariée de poser sur le balcon, ce qu'elle accepte. La série n'est pas disponible dans les catalogues mais quelques clichés ont été publiés en couverture de *Destino*, pour le numéro du 25 mai 1963⁵⁶⁰. Dès lors, le photographe prête davantage attention aux balcons et aux fenêtres, considérés comme un espace intérieur et extérieur contradictoire, représentant la dualité qui lui tient tant à cœur : le privé et le public, ce qui se dissimule et ce qui se cache.

Dans le texte qui introduit les photographies du catalogue *Eugeni Forcano 1960-1996*, Rosario Martínez Rochina écrit que :

Vendrán otros balcones abiertos a la luz mediterránea, con gentes curiosas y ociosas, con ropa tendida al viento, con endomingadas «muchachas en flor», con niños, con familias enteras mirando el espectáculo de las fiestas mayores. Pero también con un hombre solitario que gesticula y bebe y ríe con esa alegría de doble filo que provoca la embriaguez. [...] Y ventanas, tan diferentes y tan descriptivas, exuberantes de flores y follaje, melancólicas como esa de «pobreza franciscana» de la Barceloneta⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ John Szarkowski, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 1966 ; rééd. 2007, p. 9.

⁵⁵⁹ Toutefois, en parcourant son corpus, nous constatons qu'il sélectionne « le cadre dans le cadre » dès 1961.

⁵⁶⁰ Un seul cliché a été ajouté au catalogue d'exposition *Eugeni Forcano 1960-1996*. Il s'agit de «Novia alcarreaña» (1963) (jeune mariée d'Alcarria), composition symétrique qui dévoile la mariée posant sur son balcon, entourée de pots de fleurs.

⁵⁶¹ « D'autres balcons intégreront le corpus, ouverts à la lumière méditerranéenne, avec des personnes curieuses et d'autres oisives, avec des vêtements suspendus au vent, avec des "filles en fleurs" endimanchées, avec des enfants, avec des familles entières regardant le spectacle des fêtes locales. Mais aussi avec un homme solitaire qui gesticule, boit et rit avec cette joie à double tranchant de l'ivresse. [...] Et des fenêtres, si différentes et si descriptives, exubérantes de fleurs et de feuillages, mélancoliques comme celle de la "pauvreté franciscaine" de la Barceloneta ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 22.

À Guadalajara, il photographie une scène depuis la voiture où il se trouve. L'intérêt de la scène réside dans l'opposition des deux mondes qui s'y reflètent : l'âne face à la voiture comme moyen de transport et de travail. Autrement dit, il s'agit de la rencontre entre l'espace rural et la modernité de la ville. La composition de «Encuentro inesperado⁵⁶²» (1963) est quant à elle originale puisque la fenêtre est le garant du message photographique. Sur le premier plan, on y aperçoit un homme de profil, dont les contours floutés nuancent avec la netteté du sujet du second plan⁵⁶³. En ce sens, la composition nous rappelle les flous de William Klein ou d'Eric Kim qui perturbent l'œil en contredisant le sens « logique » de lecture de l'image.

Cet intérêt porté par Forcano pour les fenêtres et les balcons rappelle celui du photographe incarné par James Stewart dans le film « Fenêtre sur cour » (1954) d'Alfred Hitchcock. En fauteuil roulant suite à un accident, il observe ses voisins par les fenêtres et les balcons. Contraint de rester chez lui, le personnage développe une tendance obsessionnelle pour cette activité. Dans l'article « Un regard qui trompe l'ennui "Fenêtre sur cour" d'Alfred Hitchcock », le psychanalyste Aimé Agnel évoque la « rêverie poétique [...] ouverte sur l'inconnu » de James Stewart⁵⁶⁴. C'est en cela que nous rapprochons la démarche photographique de Forcano avec l'attitude du photographe hitchcockien. Intrigué par la vie qui se déroule aux fenêtres, Forcano est le premier à recevoir l'émotion (dans le processus créatif et photographique). Il la capture et la transmet aux spectateurs qui découvriront cette scène à leur tour. Il les photographie généralement depuis la rue, en contre-plongée et conserve ainsi la distance nécessaire avec le sujet pour ne pas être pris pour un voyeur, comme le devient Stewart.

⁵⁶² « Rencontre inespérée ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁶³ Forcano apprécie cette technique puisque nous l'avons constatée sur la photographie «Abstraído» (1961) (Absorbé). Au premier plan, une femme floutée dont on devine le collier et la coupe de cheveux valorise la présence d'un homme sur la droite, qui plonge son regard dans l'appareil photo de Forcano.

⁵⁶⁴ Aimé Agnel, « Un regard qui trompe l'ennui « Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 3, n°111, 2004, p. 87-97.

Nous avons toutefois constaté que, pour la série *Beber para olvidar*⁵⁶⁵ (1965), réalisée dans la Calle Nou de Barcelona, Forcano faisait face à son sujet. Cette série, sur laquelle on aperçoit un homme vêtu d'un bas de pyjama, une bouteille de vin à la main, est composée de trois photographies. L'homme paraît alcoolisé et semble discuter avec une personne du balcon d'en face, en témoigne la direction de son regard — légèrement vers la droite. Sur la première, il boit, sur la suivante, il montre fièrement sa bouteille et, sur la troisième, il a troqué sa bouteille pour une outre à vin. Une fois de plus, Forcano est à mi-chemin entre l'insolite, la légèreté et la misère sociale. Il est facile pour le lecteur d'identifier la pauvreté du sujet, en attestent sa tenue, sa dentition et son lieu de vie. En effet, Forcano place dans son cadre le balcon, dans un champ plus ou moins serré, ce qui permet d'entrevoir les jambes du voisin du dessus. Les deux balcons semblent très proches, les voisins vivant dans la promiscuité et la misère.

Compte tenu de la disposition des immeubles de la rue et de l'audace de Forcano au moment de la prise de vues, nous considérons qu'il est lui-même posté à un balcon. Il fait face à la scène qui se déroule sous ses yeux. Lors de notre analyse, nous avons constaté qu'il arrivait au photographe de se poster et d'attendre la surprise que la contemplation de la rue offre régulièrement. À l'occasion de cette série, il s'arrête et attend, choisissant de déclencher au moment où l'émotion vient le saisir.

La composition du « cadre encadré » est intimement liée à l'enfance. Toutefois, ayant déjà traité cette thématique en amont, nous ne l'abordons que brièvement ici. Sur la photographie «La inocencia en la ventana⁵⁶⁶» (1965) – mentionnée par Rosario Martínez Rochina ci-dessus, Forcano capture trois enfants en bas âge qui s'appuient sur le rebord d'une fenêtre pour y observer le spectacle extérieur. Au-dessus d'eux, un pull-over et une blouse d'enfant sèchent sur un fil à linge. Le photographe passe inaperçu, les enfants étant occupés à leur conversation. Il se dégage de cette scène de la tendresse, de la complicité et de la candeur. La composition et l'angle de vue en contre-plongée participent à cette émotion

⁵⁶⁵ « Boire pour oublier ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁶⁶ « L'innocence à la fenêtre ». (C'est Nous qui traduisons).

puisqu'elles concentrent l'attention du spectateur sur l'essentiel, à savoir la fenêtre comme ouverture sur la rue et recoin secret des enfants. De plus, cet espace double et ambivalent, à la fois privé et public, éveille l'imagination de celui qui regarde.

Dans son texte, Rosario Martínez Rochina fait allusion à d'autres situations que Forcano capture aux fenêtres. Elle écrit :

Y vemos «mujeres ventaneras» como las llamaba Carmen Martín Gaité, que ella observaba desde dentro y Eugeni Forcano desde fuera, coincidiendo los dos a un tiempo – sin ellos saberlo – en una problemática antigua de sometimiento, agravada aquí por la penuria, que es otro motivo de marginación. La ventana es para ellas un respiro y poco más; las jaulas como pájaros cautivos son todo un simbolismo⁵⁶⁷.

Deux photographies ont retenu notre attention. La première, «Las dos jaulas⁵⁶⁸» (1961) est chargée de symbolisme, comme l'évoquait Rosario Martínez Rochina dans la citation précédente. Forcano prend ce cliché dans le quartier de Verdun, point d'accueil d'une partie de l'immigration des années 1960. Sur le site de la mairie de Barcelone, on peut en effet lire que :

La transformación definitiva de Verdun se produjo en 1952, cuando se construyeron las denominadas Casas del Governador para acoger a los chabolistas trasladados de la avenida Diagonal con motivo del Congreso Eucarístico de Barcelona. Se trataba de 41 bloques aislados de altura media. Las novecientas viviendas tenían entre 17 y 25 metros cuadrados de superficie, presentaban patologías constantes y requerían continuas reparaciones⁵⁶⁹.

Forcano révèle en image ce problème lié au logement et à la situation des femmes dans le quartier. La composition de «Las dos jaulas» est minimaliste et néanmoins

⁵⁶⁷ « Et nous voyons des femmes aux fenêtres "mujeres ventaneras", comme les appelait Carmen Martín Gaité, qu'elle observait de l'intérieur alors que Eugeni Forcano le fait de l'extérieur, tous deux coïncidant en même temps – sans le savoir – dans une problématique de soumission, aggravée ici par la pénurie, autre raison de la marginalisation. La fenêtre est pour elles un répit et guère plus ; les cages, comme les oiseaux captifs, sont symboliques. » (C'est Nous qui traduisons) Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 22.

⁵⁶⁸ « Les deux cages ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁶⁹ « La transformation définitive de Verdun a eu lieu en 1952, lorsque les *Casas del Governador* ont été construites pour loger les habitants des bidonvilles qui avaient été déplacés de l'Avinguda Diagonal pour le Congrès eucharistique de Barcelone. Il s'agissait de 41 blocs isolés de hauteur moyenne. Les 900 logements mesuraient entre 17 et 25 mètres carrés, présentaient des problèmes constants et nécessitaient continuellement des réparations ». (C'est Nous qui traduisons). Sans nom, «Historia de Verdun», Site officiel de la mairie de Barcelone, [en ligne : <https://ajuntament.barcelona.cat/noubarris/es/el-distrito-y-sus-barrios/verdun/historia-de-verdun>]. Consulté le 20 septembre 2021.

très efficace : une femme est accoudée à sa fenêtre avec son enfant. Le mur blanc occupe les deux tiers du cadre et valorise la présence de la fenêtre qui concentre le message photographique. Il y a déjà un jeu de contrastes entre la luminosité du mur et l'intérieur sombre de la pièce, qui laisse présager un habitat très obscur où la lumière ne s'invite qu'à de rares occasions du jour, par la seule ouverture que le lecteur perçoit. Puis, à côté de cette fenêtre se trouve une petite cage à oiseaux qui, grâce au symbolisme qu'elle véhicule, permet de renforcer l'intention photographique. La cage à oiseaux contient l'animal et entrave sa liberté, tout comme l'habitat de cette femme et de son fils. Bien qu'elle ne soit pas grillagée, la fenêtre transmet la même idée d'enfermement. Le fils, âgé de cinq ou six ans, regarde le photographe en fronçant légèrement les sourcils alors que la femme a les yeux tournés vers le ciel. L'expression du jeune garçon interpelle le lecteur : à la fois insouciant et inquiet, il semble être déjà confronté à la réalité de la vie d'adulte.

Marcella Trambaioli, dans l'article «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega» fait remarquer que :

En la cultura occidental la dialéctica entre el espacio interno, relacionado con las mujeres, y el espacio externo, vinculado a la gestión de la *res publica*, los libres desplazamientos y demás prerrogativas de los hombres, se impone desde la antigua Grecia. Gracias a los Padres de la Iglesia y a los filósofos, quienes [...] pretenden mantener a la mujer en el espacio de la casa, dicha separación sigue inalterada en toda Europa a lo largo de los siglos. Tanto es así que en la literatura y en las artes figurativas del Barroco se va elaborando el motivo de la 'mujer ventanera', que ejemplifica la tentativa y/o deseo de las damas de acechar el mundo exterior que la moral corriente les prohíbe. Así pues, la ventana se convierte en ese espacio fronterizo que divide el recato femenino de la desfachatez condenada por los moralistas.⁵⁷⁰

Cette citation, qui introduit l'article que Marcella Trambaioli consacre à la fenêtre dans l'écriture théâtrale de Lope de Vega, s'applique également au contexte

⁵⁷⁰ « Dans la culture occidentale, la dialectique entre l'espace intérieur, lié aux femmes, et l'espace extérieur, lié à la gestion de la *res publica*, de la libre circulation et d'autres prérogatives des hommes, s'est imposée depuis la Grèce antique. Grâce aux Pères de l'Église et aux philosophes, qui [...] ont cherché à maintenir les femmes dans l'espace du foyer, cette séparation est restée inchangée dans toute l'Europe au cours des siècles. À tel point que la littérature et les arts figuratifs du baroque développent le motif de la "femme à la fenêtre", qui illustre la tentative et/ou le désir des dames d'être à l'affût du monde extérieur, ce que la morale ordinaire leur interdit. Ainsi, la fenêtre devient l'espace frontalier qui sépare la pudeur féminine de l'impudence condamnée par les moralistes ». (C'est Nous qui traduisons). Marcella Trambaioli, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania*, n°39, juin 2021.

dictatorial et à la place de la femme. Bien qu'elle tende à évoluer, elle reste ancrée dans l'espace privé. Rosario Martínez Rochina établit un lien entre les photographies de Forcano et le livre *Desde la ventana* (1992) de Carmen Martín Gaité. L'écrivaine y questionne le rôle de la fenêtre dans la vie d'une femme « enfermée » dans la littérature. Iñaki Torre Fica consacre elle aussi un article à « femme à la fenêtre » dans la poésie de Carmen Martín Gaité. Elle explique :

La ventana se dibuja en toda su obra como símbolo de lo fronterizo, limítrofe entre el espacio cerrado y el abierto, entre lo familiar y lo inexplorado, entre el más acá y el más allá, entre la guarida y la aventura al raso ; metáfora infantil de la curiosidad, fuente de inspiración para músicos, fotógrafos, pintores y novelistas, abre una brecha redentora, es el punto de partida para viajes al futuro o ensoñaciones en torno al pasado ; atalaya doméstica⁵⁷¹.

La fenêtre appelle à l'imagination de celui qui s'y place pour regarder le monde extérieur et également de celui qui photographie et pense au monde intérieur de son résidant. Sur la photographie «Sin futuro⁵⁷²» (1964) que nous intégrons ci-dessous, Forcano emploie à nouveau la fenêtre comme l'unique ouverture de la prison dans laquelle la femme est emmurée. Dans le catalogue *Eugeni Forcano 1960-1996*, cette photographie contraste avec celle qui lui est accolée, intitulée «Sueños de futuro⁵⁷³», sur lequel un couple de jeunes mariés pose fièrement.

⁵⁷¹ « Dans toute son œuvre, la fenêtre est le symbole de la frontière, la limite entre l'espace fermé et l'espace ouvert, entre le familier et l'inexploré, entre l'ici et l'au-delà, entre la tanière et l'aventure en plein air ; une métaphore enfantine de la curiosité, une source d'inspiration pour les musiciens, les photographes, les peintres et les romanciers, elle ouvre une brèche rédemptrice, elle est le point de départ de voyages dans le futur ou de rêveries dans le passé ; une tour de guet domestique. (C'est Nous qui traduisons). Iñaki Torre Fica, «"La mujer ventanera" en la poesía de Carmen Martín Gaité», *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, n°19, 2001.

⁵⁷² « Sans futur ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁷³ « Rêves de futur ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 57 : Eugeni Forcano, «Sin futuro», Quartier de Santa Caterina, Barcelone, 1964.

© Adagp, Paris, 2021

Cette composition, prise dans le quartier médiéval de Santa Caterina, véhicule un message similaire à celui que nous venons d'exposer ; nous l'avons choisie puisque le plan d'ensemble rend encore plus perceptible l'intention de Forcano. La qualité du Rolleiflex permet de dévoiler tous les détails du mur, sans perdre en qualité.

Forcano propose généralement des mises au point assez nettes, qui permettent de déceler rapidement le sujet. Ici, l'ampleur du mur est telle que la femme n'est pas immédiatement perçue par le spectateur, malgré le sens de lecture, partant du bas vers le haut. Nous savons que Forcano recadre la grande majorité de ses

photographies et que les lignes de fuite (en rouge) et de force (en jaune) ne sont pas dues au hasard.

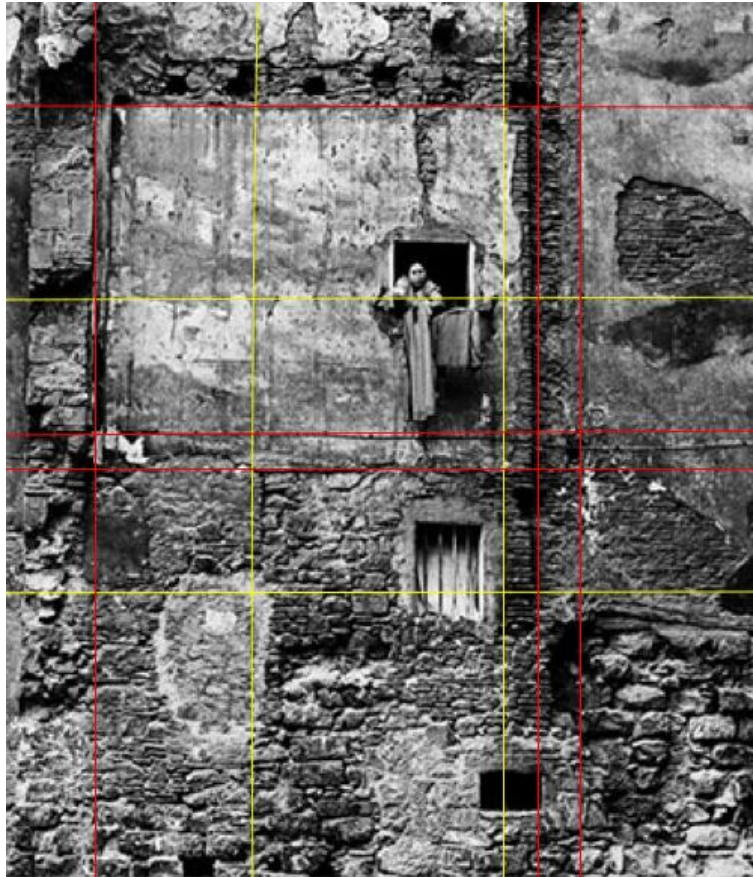


Photo 58 : Eugeni Forcano, «Sin futuro», Quartier de Santa Caterina, Barcelone, 1964 (2)

© Adagp, Paris, 2021

Parfois classiques et répétitives, les compositions que propose Forcano placent généralement le sujet dans le rectangle central, au croisement des lignes de force. La femme est ici le seul être humain du cliché et, pourtant, elle n'occupe que très peu d'espace. Elle se situe sur l'une des lignes de force mais les lignes de fuite, horizontales et verticales, n'amènent pas à considérer sa présence. C'est justement tout l'intérêt de cette photographie : la dureté des lignes, la domination du mur sur la femme, ainsi que la monotonie qui se dégage de celui-ci. En effet, tout le cliché est sur le même plan, la perspective est nulle et la grande profondeur de champ, à l'inverse, aide à déterminer l'échelle et le détail. Forcano ne ménage pas le spectateur et lui propose une composition brute, à

l'instar de l'émotion qu'il a ressentie en découvrant cette femme qui étend son linge à la fenêtre. Elle semble concentrée et ne remarque pas le photographe, positionné en très légère contre-plongée.

La qualité de l'appareil permet de percevoir le mur dans ses moindres détails, avec ses aspérités, ses trous rebouchés, ses gouttières... Les contrastes et les tonalités de gris, rendus possibles par une lumière peu présente mais uniforme, apportent de l'esthétisme à l'ensemble. De ces nuances de gris se détache un rectangle plus clair, presque blanc. Nous pourrions alors considérer que trois cadres s'enchaînent : celui choisi par le photographe, ce rectangle blanc, puis la fenêtre par laquelle la femme passe ses bras.

Sans armature, ni vitre, la fenêtre paraît encore plus sommaire que celles des clichés précédents. Cette interprétation est liée à la présence des deux autres fenêtres, l'une similaire et l'autre fermée par des barreaux, qui rappellent la prison et de la cage à laquelle nous nous référerions plus haut. Tout tend à considérer que cette femme vit un double enfermement : asphyxiée par son quotidien, elle ne peut s'épanouir ni dans l'espace public, ni dans l'espace privé. Le philosophe Gaston Bachelard mène une réflexion sur l'espace. Dans son premier chapitre, consacré à la maison, il énonce que :

[...] si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. Il n'y a pas que les pensées et les expériences qui sanctionnent les valeurs humaines. À la rêverie appartiennent des valeurs qui marquent l'homme en sa profondeur. La rêverie a même un privilège d'autovalorisation. Elle jouit directement de son être⁵⁷⁴.

Contrairement à la photographie «Las dos jaulas», la composition proposée par Forcano laisse présager solitude et tristesse, un environnement qui n'offre pas la possibilité de s'adonner à la rêverie. Bien que ce ne soit pas systématique, composer avec la fenêtre amène le photographe à considérer la présence du mur, comme c'est le cas dans ces deux derniers exemples mentionnés.

⁵⁷⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 34.

Le cliché «Como pájaros sin alas⁵⁷⁵» (1962) se rapproche de «Sin futuro» (1964). Les titres mettent en lumière les conditions de vie des populations les plus humbles de Barcelone et leur impossibilité de s'extraire de cette « prison » dans laquelle ils sont enfermés. En donnant au mur une place prépondérante sur les clichés, Forcano souhaite métaphoriquement traduire l'enfermement auquel la société les contraint. Livré à lui-même et à la désolation de son quotidien, l'un des enfants de «Como pájaros sin alas» (1962) regarde vers le ciel⁵⁷⁶. Les murs occupent un espace considérable et l'étroitesse de la ruelle n'apporte que très peu de lumière, renforçant ainsi la dimension dramatique de l'ensemble. Forcano ne laisse apparaître aucune parcelle de ciel. Le lecteur cherche instinctivement la lumière mais un drap blanc étendu le long d'un garde-corps l'empêche d'y accéder⁵⁷⁷. La perspective et l'angle de vue renforcent l'impression de réclusion : la hauteur et la noirceur des murs semblent étouffer les huit enfants. De plus, l'état délabré du mur ainsi que les déchets qui jonchent le sol illustrent une fois encore l'idée que les habitants de cette rue ne bénéficient d'aucune considération.

La photographie «Chut⁵⁷⁸» (1963) comporte des similitudes de composition : le second plan est intégralement occupé par un mur et par deux fenêtres. Au premier plan, trois enfants – deux de face et un de dos – jouent au football. L'atmosphère est toutefois considérablement différente, pour plusieurs raisons. D'abord, le mur est clair puisqu'il reçoit et reflète une lumière latérale qui illumine l'ensemble du cliché⁵⁷⁹. Aucun bâtiment n'entrave le chemin du soleil, ce qui libère les enfants de l'emprisonnement du cliché précédent. De plus, sur «Cómo pájaros sin alas», ils semblent attendre que le temps passe sans occupation alors qu'ici, les trois jeunes garçons jouent au ballon. L'activité à laquelle ils s'adonnent est un lieu commun de l'enfance, transcendant les situations sociales.

⁵⁷⁵ « Comme des oiseaux sans ailes ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁷⁶ Toutefois, ici, la direction de son regard paraît naturelle, contrairement au portrait étudié dans la sous-partie précédente.

⁵⁷⁷ Un halo de lumière parvient du second plan, de la rue perpendiculaire à la calle dels Ocells.

⁵⁷⁸ « Frappe ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁷⁹ Les ombres allongées sur le mur nous permettent de déduire la provenance de la lumière.

Ainsi, le mur participe à signifier l'espace clos et délimitant exploité par Forcano. D'autres photographes ont exploité ce thème, comme Paco Gómez, que nous avons déjà évoqué au cours de cette partie ou Henri Cartier-Bresson qui, sur sa photographie « Madrid » (1933), utilise à la fois le mur et l'idée de « cadre dans le cadre ». Sur son cliché, le mur est blanc et apporte la luminosité à l'ensemble. Il en est de même pour la photographie « Séville » (1933).

Dans une quête – consciente et inconsciente – des contrastes, Forcano oscille entre le dramatisme et l'emprisonnement que peut provoquer le « cadre », et la légèreté. Par exemple, au premier plan du cliché « Sorpresa⁵⁸⁰ » (1965), une femme pose, une main dans ses cheveux, le regard vers le sol. Une porte aux vitrages à petits carreaux compose le décor du second plan et rend l'ensemble visuellement marquant. Toutefois, quelques carreaux sont manquants et le spectateur est surpris de constater que le visage d'un homme a remplacé l'un d'entre eux. Il est placé au niveau de l'épaule de la femme et la regarde. Le cliché « Darwiniana⁵⁸¹ » (1960) est composé de façon similaire, en légère contre-plongée. Ce sont les carreaux vieillis d'une porte qui occupent les cinq sixièmes du cadre. Dans le coin supérieur droit, un singe, dont les pattes sont posées sur le cadre en bois qui soutenait auparavant le carreau, a passé sa tête et regarde le photographe – et le spectateur. Il semble sourire et s'amuser de la scène. Derrière lui, aucune source de lumière n'est visible : le fond noir renforce alors l'expressivité de son regard. En lisant l'image plus attentivement, son corps apparaît alors derrière les carreaux que l'usure des années a rendus opaques. Ce genre de composition nous rappelle la photographie « Prostituée, Calle Cuauhtemoczin, Mexique » (1934) d'Henri Cartier-Bresson sur laquelle une femme sort son buste d'une porte.

Ces photographies révèlent les scènes insolites qu'on trouve dans le corpus de Forcano. Voyons à présent un exemple de « cadre dans le cadre » qui traite d'un sujet plus léger que ceux que nous avons soulevés ci-dessus. De plus, pour l'étude du corpus, nous avons fait le choix de ne pas approfondir nos analyses sur la

⁵⁸⁰ « Surprise ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁸¹ « Darwinienne ». (C'est Nous qui traduisons).

thématique de la vie rurale, qui nous éloignerait de notre sujet. Toutefois, pour rester fidèle aux productions du photographe, il nous semble nécessaire d'en montrer un exemple.



Photo 59 : Eugeni Forcano, «Televisión en directo», Castelló de Farfanya, Lleida (1968)

© Adagp, Paris, 2021

Le format carré, caractéristique du Rolleiflex, a été conservé par Forcano qui recoupe habituellement au tirage. Ici, ce ne sont plus les murs et la fenêtre qui occupent l'espace mais un tressage en osier dont une partie ajourée laisse voir ce qui se déroule de l'autre côté du panneau. Nombreuses, les lignes de fuite verticales et horizontales de l'osier structurent l'ensemble et créent une harmonie

visuelle que la lucarne vient volontairement troubler. À l'instar du cliché précédent et contrairement à la majorité des clichés de Forcano, les lignes de force ne soulignent pas les trois sujets animés. Ils sont désaxés et ne sont pas placés dans le carré central, afin de garder intacte la « surprise » de leur présence.

La profondeur de champ ainsi que l'angle de vue de face, en légère plongée, rendent toutefois l'ensemble facilement lisible. L'impression de profondeur est amenée par la perspective des deux plans superposés : le décor au premier plan et les personnes au deuxième. Cette composition est surprenante puisqu'elle va à l'encontre de la disposition classique des plans. La distance qui sépare les deux plans et la perspective permettent de visualiser les hommes assis, des pieds à la tête. Leur présence est également valorisée par le fond blanc devant lequel ils se trouvent, créant ainsi un contraste avec le reste du cliché. La lumière arrive de derrière les hommes, en contre-jour et diffuse. Toutefois, elle passe en faible quantité par la lucarne et ainsi ne déséquilibre pas l'ensemble. Rosa Olivares, directrice de la revue photographique *Exit*, écrit à ce sujet :

iqué importante es la luz para que la ventana pueda servir como abertura al mundo exterior! Como si determinase su relación con la fotografía, con el arte en general, una ventana sin luz prácticamente no puede interesarnos. [...] Sin luz la ventana se convierte en objeto, en formas, en superficies matéricas que cambian radicalmente su relación con nosotros. Se convierte en un cuadro abstracto que sugiere pero que no muestra⁵⁸².

Intéressons-nous à présent au titre «Televisión en directo⁵⁸³» qui explicite le contenu. En effet, ici, la photographie seule ne permet pas la perception directe et exacte du message. Les années 1960 voient le rôle et la place des médias évoluer. La télévision – qui inquiète tant Franco –, intègre peu à peu les foyers des Espagnols. Ici, Forcano s'amuse de cette transition vers la modernité en dévoilant des vedettes peu ordinaires. Les trois hommes, que l'on identifie clairement comme des campagnards d'âge mûr, portent le béret plat, la canne et

⁵⁸² « Qu'elle est importante la lumière pour que la fenêtre serve d'ouverture sur le monde extérieur ! Comme si elle déterminait sa relation avec la photographie, avec l'art en général, une fenêtre sans lumière peut difficilement nous intéresser. [...] Sans lumière, la fenêtre devient un objet, des formes, des surfaces matérielles qui changent radicalement sa relation avec nous. Elle devient une peinture abstraite qui suggère mais ne montre pas ». (C'est Nous qui traduisons). Rosa Olivares, «Editorial, A través de la ventana», *Exit*, n°26, 2007, p. 16.

⁵⁸³ « Télévision en direct ». (C'est Nous qui traduisons).

les espadrilles. Pour Forcano, ce sont les invités d'une émission télévisée en direct. Au progrès des villes, Forcano préfère l'authenticité des villages reculés et pose toujours un regard bienveillant sur leurs habitants. L'œil vif et prêt à mettre en perspective les scènes qui se déroulent sous ses yeux, le photographe capture l'instant dans une composition efficace où le « cadre dans le cadre » sert la situation comique. Le spectateur esquisse un sourire en imaginant la conversation de ces trois hommes. Remarquons que « Valence » (1933) d'Henri Cartier-Bresson exploite également cette thématique du « cadre dans le cadre », avec un jeu sur le flou et la zone de netteté dans les arènes de la ville.

La journaliste Rut de las Heraas Bretín écrit : «En *Atrapar la vida* Forcano hace que un instante seduzca al espectador, que intente imaginar la conversación de dos vecinas, que se conmueva ante una mirada. Muestra la calle como espectáculo vivo y cambiante⁵⁸⁴».

Le journaliste Adrien Gombeaud évoque la fenêtre dans le domaine des arts : du cinéma, à la littérature en passant par la peinture, elle est omniprésente depuis des siècles⁵⁸⁵. En photographie, Alfred Stieglitz, Lee Friedlander, Michael Snow et Josef Sudek, pour ne citer qu'eux, élaborent un travail autour de la symbolique et la métaphore de la fenêtre⁵⁸⁶. Toutefois, ils la travaillent depuis l'intérieur et non depuis la rue. Chez Forcano, la fenêtre et le balcon sont les garants d'un message esthétique et symbolique de rêve et d'enfermement. Nous avons fait le choix de ne pas traiter «Pobreza franciscana⁵⁸⁷» (1962) ou «Localidades de altura⁵⁸⁸» (1961), qui nous semblent moins intéressantes mais dont l'existence

⁵⁸⁴ « Dans *Atrapar la vida*, Forcano séduit instantanément le spectateur, qui tente d'imaginer la conversation de deux voisins, qui s'émeut d'un regard. Il montre la rue comme un spectacle vivant et changeant ». (C'est Nous qui traduisons). Rut de las Heraas Bretín, «El bullicio de las imágenes», *El País*, 14 août 2014, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2014/08/13/babelia/1407931178_483294.html]. Consulté le 27 mai 2021.

⁵⁸⁵ Adrien Gombeaud, « Éloge de la fenêtre au temps du confinement », *Les Échos*, 3 mai 2021, [en ligne : <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/eloge-de-la-fenetre-au-temps-du-confinement-1214260>]. Consulté le 2 septembre 2021.

⁵⁸⁶ L'historienne de l'art Matha Langford étudie ce corpus dans l'article «Ventanas en fotografía», *Exit*, n°26, *op.cit.*, p. 24.

⁵⁸⁷ « La pauvreté franciscaine ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁸⁸ « Lieux en haute altitude ». (C'est Nous qui traduisons).

souligne toutefois le caractère essentiel que revêt, pour le photographe, « le cadre dans le cadre ».

3.2.2. Le mouvement

Si l'on assimile aisément les caractéristiques de l'œuvre de Forcano à celles des humanistes français, nous pourrions également la rapprocher de Robert Frank, pour l'intérêt qu'il porte à la photographie de rue et au mouvement en photographie. Ève Lepaon, conférencière au musée du Jeu de Paume, explique à l'occasion des cycles de cours sur la photographie, que Robert Frank bouscule les codes du mouvement, de la coupe dans le cadrage, du flou et du grain⁵⁸⁹. Il valorise l'esthétique du geste, tout comme le fait William Klein, photographe illustre de sa génération. Les photographies de Klein sont facilement reconnaissables : il perturbe le spectateur en proposant des compositions novatrices où les contrastes, le mouvement et le flou ont une place de prédilection.

Forcano est également un adepte du mouvement en photographie même si ce choix de composition n'est pas aussi visible que chez Klein ou Frank. Nous allons en étudier deux exemples, le premier pour son originalité, le second pour son message, révélateur des contrastes entre le mouvement et l'immobilisme symbolique de la vie. Toutefois, nous pourrions également évoquer «La Carassa⁵⁹⁰» (1965) : deux femmes marchent, dans un jeu de superposition de plans, d'ombres et de lumière, de perspectives et de flou. Forcano sillonne la ville, l'appareil autour du cou et déclenche lorsque le détail d'une scène le saisit. Il photographie des gens qui marchent et déambulent d'un point à un autre⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ Ève Lepaon, « Document et modernisme », *Formes du réel*, Cycles de cours au musée du Jeu de Paume, « De l'invention de la photographie aux images contemporaines », Sessions 2018/2019, Formation en arts et histoire visuelle, 23 janvier 2019.

⁵⁹⁰ « Le visage ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁹¹ Rappelons-nous des deux photographies étudiées plus haut : «Una mujer optimista» (1963) et «La vista es la que trabaja» (1968) sur lesquelles les deux femmes marchent.

Néanmoins, cette façon de procéder n'est pas systématique chez lui. En étudiant «Mañana en las Ramblas⁵⁹²» (1964) et «Camino del Liceu⁵⁹³» (1964), il paraît alors évident que Forcano s'arrête et observe, comme un chasseur d'images. Sur la première photographie, cinq personnes marchent et avancent vers le Rolleiflex. Sur ce cliché, il ne cherche pas particulièrement à capter un détail mais plutôt le quotidien. On y voit une mère et sa fillette prêtes à effectuer des achats, un homme en costume dont la mine trahit le manque d'entrain, une femme qui discute avec une religieuse musicienne. Le titre vient appuyer cette routine matinale que nous percevons à la lecture de l'image. Il en est de même pour le deuxième exemple «Camino del Liceu», placé sur la page de droite, à côté de la photographie «Mañana en las Ramblas». Cette fois-ci, la mise au point est faite sur un homme qui marche, de dos, un étui à contrebasse sur l'épaule. L'instrument de musique est d'ailleurs le fil conducteur des deux clichés. Le titre de celui-ci renseigne le lecteur sur le lieu vers lequel l'homme avance, le grand théâtre du Lycée, lieu édifié pour accueillir le conservatoire de musique, écouter et voir l'opéra. Pour ces deux clichés, le photographe attend et déclenche au moment où la surprise arrive. Sur le deuxième, nous imaginons que le contraste entre l'homme seul de dos au premier plan et les huit personnes de face, avançant vers le photographe, a retenu son attention. Les deux photographies sont prises sur les Ramblas. Cette rue emblématique de Barcelone est d'une part très fréquentée et, d'autre part, située au cœur de la ville. Elle devient ainsi le théâtre de l'insolite pour qui sait regarder et être patient. Nous aurions d'ailleurs pu consacrer une partie à l'analyse des photographies qu'il prend dans cette rue puisque nous en comptons une quinzaine sur l'ensemble des catalogues.

Nous avons intégré ces photographies à la sous-catégorie consacrée au mouvement puisque dans les deux cas, les sujets marchent. John Szarkowski, dans l'ouvrage *L'œil du photographe*, revient sur l'histoire du mouvement en photographie :

Les photographes entretiennent avec le temps une relation particulière, car ils décrivent exclusivement le présent. Le temps d'exposition, au début de la photographie, était très

⁵⁹² « Le matin sur les Ramblas ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁹³ « Chemin du théâtre du Liceu ». (C'est Nous qui traduisons).

long. Si le sujet bougeait, son image multiple correspondait ainsi à un certain espace-temps. Ce sont peut-être de tels accidents qui ont mené à l'étude photographique de la décomposition du mouvement et, un peu plus tard, des formes virtuelles créées par la continuité du mouvement dans le temps.

Les photographes ont trouvé un sujet inépuisable dans la mise en exergue d'un segment de temps unique. Ils ont photographié un cheval en pleine foulée, les expressions fugaces du visage humain, les gestes de la main et du corps, la batte frappant la balle, la goutte de lait éclaboussant la soucoupe⁵⁹⁴.

Nous avons sélectionné ce passage pour évoquer la posture de Forcano, qui travaillera par la suite sur la décomposition, comme ici, mais aussi sur le flou de mouvement, comme en témoigne la photographie «Preludio amoroso⁵⁹⁵» (1968) sur laquelle un jeune homme court après une jeune femme. Sur la plupart des clichés et notamment sur ceux des Ramblas, le pas est décomposé, les femmes du premier cliché ont le pied en l'air lorsque le photographe appuie, tout comme l'homme de dos du deuxième cliché. La rue étant particulièrement lumineuse, il est libre dans ses réglages et peut réduire le temps de pose et augmenter l'ouverture pour un rendu figé.

Voyons à présent «Emisario del alcalde⁵⁹⁶» (1964). Pour introduire notre analyse, empruntons les mots de John Szarkowski :

La photographie est un système de montage visuel. Elle se ramène au fond à cerner par un cadre une portion de notre cône de vision, alors qu'on se trouve au bon endroit et au bon moment. Comme les échecs, ou l'écriture, elle consiste à choisir parmi des possibilités données mais, dans le cas de la photographie, le nombre de possibilités n'est pas fini, mais infini⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ John Szarkowski, « Le temps », *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 2007, p. 100.

⁵⁹⁵ « Prélude à l'amour ». (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁹⁶ « L'émissaire du maire » (C'est Nous qui traduisons).

⁵⁹⁷ John Szarkowski in Susan Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd 2008. p. 259.



Photo 60 : Eugeni Forcano, «Emisario del alcalde (oficial)» (1964), Voie Laietana, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

Forcano perturbe le lecteur par la sélection qu'il fait de la réalité, par la parcelle de vie qu'il choisit de dévoiler. Prise sur le vif mais recadrée, la photographie en l'état ne nous permet pas de savoir quel était le choix de cadrage du photographe au moment de déclencher, ni sa perception des lignes de force et de fuite.

Cette photographie dégage une première impression de désordre et trouble celui qui l'observe. L'angle de vue en plongée, le plan de cadrage, ainsi que la profondeur de champ apportent de l'ambivalence puisqu'ils offrent la possibilité de découvrir la scène dans un plan général, sans pour autant rendre l'ensemble visuellement compréhensible. Cette impression est renforcée par les éléments

que le photographe place hors-champ. Bien que le lecteur complète mentalement ce que le photographe n'a pas sélectionné – une partie des voitures ainsi que les personnes dans le coin supérieur gauche –, ce cadrage rompt la compréhension immédiate de l'image et la perspective. Toutefois, il relève d'un choix artistique. Hormis cette sensation de mouvement qui se dessine nettement, il n'est pas évident de distinguer ce qui se déroule sous nos yeux.

Les lignes de fuite (en rouge) et de force (en jaune) donnent des précisions tout en mettant en lumière cette profusion de détails et de mouvements contradictoires.

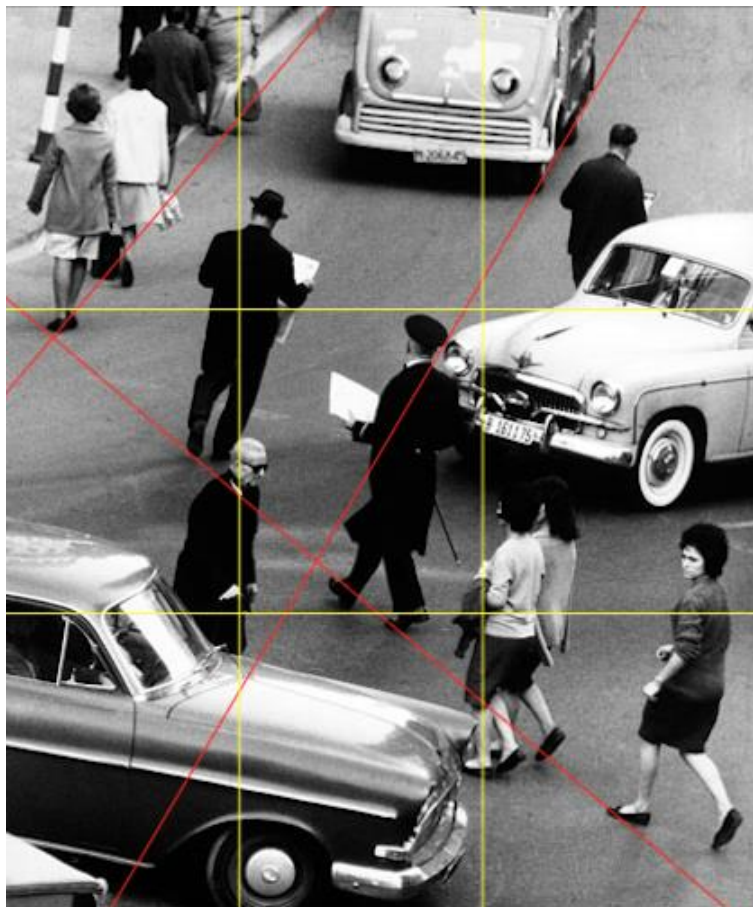


Photo 61 : Eugeni Forcano, «Emisario del alcalde (oficial)» (1964), Voie Laietana, Barcelone (2)

© Adagp, Paris, 2021

Les lignes de force indiquent les éléments importants de la composition : ici, elles soulignent la présence de l'homme qui lit son journal dans le tiers supérieur du cliché, l'homme qui avance dans une direction opposée sur le bandeau central, la

femme en tenue claire, dans la partie inférieure sur la droite, ainsi que les trois voitures. Bien que l'ensemble paraisse « désordonné », ces éléments techniques permettent à l'œil de parcourir de façon implicite le cliché afin d'y trouver du sens. Les lignes de fuite s'entrecroisent en plusieurs points. Deux lignes se détachent des autres : celles qui suivent le mouvement des sujets, partant du bord inférieur droit jusqu'au bord supérieur gauche. Bien que leur symétrie ne soit pas perceptible à la première lecture, ces lignes apportent de la cohérence.

Malgré la multitude des sujets présents sur la photographie (onze), aucun ne regarde vers le même point, ni même vers le photographe qui se situe très certainement loin de la scène et n'est pas visible. La circulation du regard est intéressante puisqu'elle part dans des directions opposées. Nous le devinons au port de tête mais ne pouvons le décrire avec certitude puisque, à l'exception de la femme située sur le coin droit inférieur du cliché et du vieil homme se dirigeant vers elle, personne n'est de face ou de profil.

La personne au milieu attire notre attention : cet homme est situé dans le rectangle central formé par les lignes de force mais il est aussi sur une ligne de fuite. En observant avec attention la scène, nous constatons un décalage entre les autres et lui. Sans forcément identifier sa tenue, il paraît évident qu'il dénote. Il porte un costume différent de l'homme qui le précède dans le mouvement. Leur chapeau n'est pas le même non plus : tribly ou fédora pour l'un et casquette d'officier à visière pour l'autre. Le titre nous apporte l'aide dont on a besoin pour comprendre ce cliché : il s'agit d'un émissaire officiel du maire, chargé d'une mission plus ou moins secrète. Au-delà du mouvement, c'est le contraste entre les civils et l'émissaire que Forcano a souhaité montrer. Remarquons aussi le rôle de la voiture, le partage de la chaussée entre le piéton et le véhicule.

Cette photographie pourrait être rapprochée de « Fuente de Gracià⁵⁹⁸ » (1965). Sur ce cliché-ci, les sujets sont nombreux et s'affairent à différentes actions, dans des directions opposées, ce qui donne à l'ensemble une dimension cinématographique. Au premier plan, deux femmes floutées marchent vers la

⁵⁹⁸ « Fontaine de Gracià ». (C'est Nous qui traduisons).

droite, alors qu'un homme au second plan se penche vers la fontaine pour s'y rafraîchir et qu'une femme sort du champ vers la gauche. Au milieu, deux personnes âgées se font face. L'homme tient une mallette de travail et la femme tente d'apaiser le bébé qui pleure dans ses bras. La scène est décalée, surprenante et visuellement marquante. L'agitation qui y règne ne soulève pas particulièrement de sujet à analyser ou interpréter mais l'ambiance imprègne le lecteur.

Nous avons fait le choix de traiter de la photographie «Una limosna por caridad⁵⁹⁹» (1963) pour évoquer la diversité des représentations du mouvement dans le corpus de Forcano, ainsi que le flou. Bien que le mouvement ne soit pas aussi flagrant que sur l'exemple précédent, c'est pour sa symbolique que nous l'avons sélectionnée. Forcano, qui relègue la technique à un rôle secondaire, cherche tout de même à ce que ses choix de compositions nourrissent son message. Ainsi, ici, le cliché est constitué de deux parties distinctes mettant en exergue de multiples contrastes. La prise de vue frontale et l'axe de face, ainsi que le plan général, offrent au lecteur une vision d'ensemble de la situation dépeinte par le photographe.

⁵⁹⁹ « L'aumône pour la charité ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 62 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone

© Adagp, Paris, 2021

En premier lieu, nous souhaitons insister sur les éléments permettant de déduire la séparation qu'il existe entre ces deux couples, l'un composé de deux femmes, l'autre d'une femme et de son bébé. En premier lieu, il convient de faire état de l'opposition significative entre le mouvement et l'immobilisme, comme garant symbolique du message que souhaite faire passer Forcano. La femme et son enfant sont assises sur le pas d'une porte tandis que les deux autres sont debout, en action. Ce contraste de posture – assises, debout/ immobiles, mobiles – véhicule l'idée d'une femme prisonnière de sa situation, qui ne peut s'en extraire et se déplacer, alors que les autres avancent dans la rue Montcada, située dans le quartier de la Ribera.

Il est facile de deviner la précarité de sa situation compte tenu de ses chaussures qui ne sont pas sans rappeler le modèle que portaient les hommes pendant la

guerre civile espagnole. Elle porte des chaussures ouvertes qui ne la protègent pas du froid qu'il fait, à en croire les manteaux chauds des femmes sur la droite du cliché. La main tendue, paume vers le ciel, elle fait appel à la générosité et à la charité de ces femmes dont les bras sont chargés de sacs. Le panier de la femme semble, lui, peu fourni, créant ainsi un autre contraste.

La circulation du regard est intéressante puisqu'elle apporte du mouvement à l'ensemble et porte le message. Voyons les lignes bleues tracées ci-dessous.

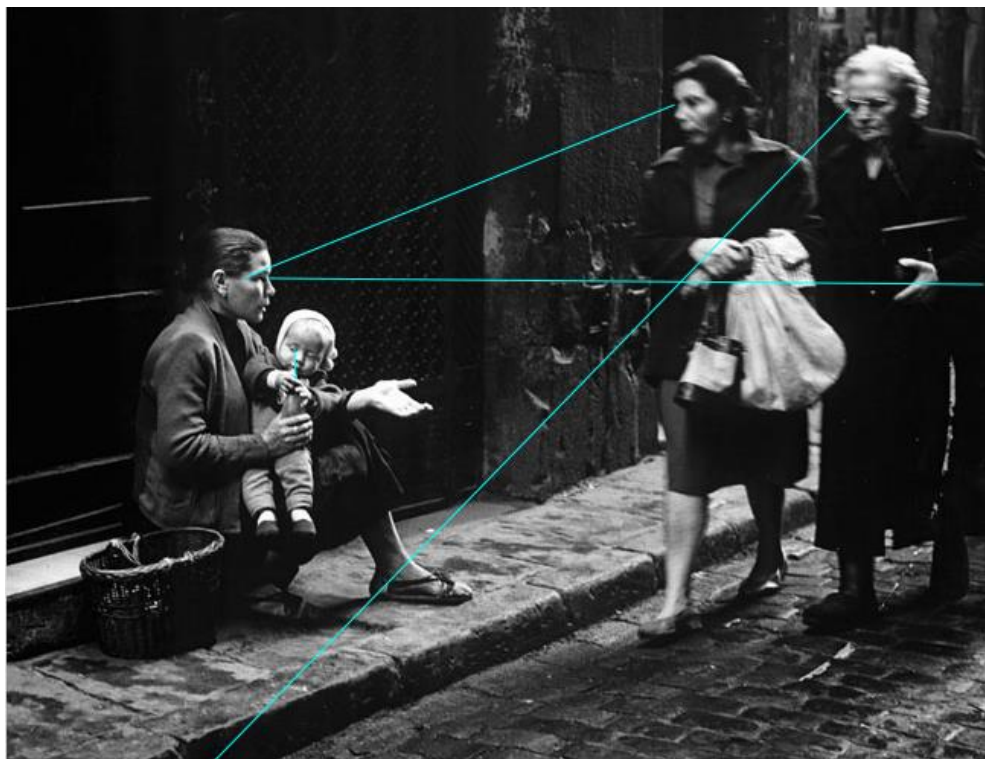


Photo 63 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone (2)

© Adagp, Paris, 2021

Le regard du bébé est orienté vers la gourde qu'il tient entre ses mains, alors que la mère regarde face à elle, comme l'indique la ligne horizontale. Son expression confuse et sa posture ne nous permettent pas de deviner aisément la direction de son regard. Elle paraît honteuse et il semblerait qu'elle regarde discrètement les femmes, sans oser planter son regard dans le leur. De son côté, la femme à droite n'adresse pas un regard à la mère, en témoigne son port de tête, orienté vers les pavés de la rue. Malgré le flou, nous devinons que la femme de gauche

regarde la mère assise au sol. Bien que cette interprétation soit guidée par le reste du cliché, il semble qu'elle lui témoigne un regard presque méprisant. Ces lignes tracées permettent d'alimenter notre interprétation et d'amener de la profondeur à la composition.

La profondeur est renforcée par les lignes de force (en jaune ci-dessous) et de fuite (en rouge). Les lignes de force viennent souligner les éléments essentiels à la compréhension du cliché et les lignes de fuite donnent à l'œil le sens de lecture. Les verticales nous portent rapidement vers la femme assise alors que les diagonales qui se rejoignent à l'extérieur du cadre amènent du dynamisme et intensifient la symbolique du mouvement, en opposition à la stagnation. Le cliché pourrait ainsi être scindé en deux, comme en témoigne la verticale centrale qui met en exergue la limite entre les deux mondes que tout oppose.



Photo 64 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone (3)

© Adagp, Paris, 2021

Revenons sur ce flou. Forcano établit la mise au point sur les deux personnes de gauche, la femme et son bébé, sujets principaux de sa photographie. De plus,

leur immobilisme les rend plus nets. Plus on s'éloigne de cette zone de netteté, plus le flou apparaît, produisant un flou de profondeur de champ, une traînée. Dans cette rue, la lumière arrive de la gauche de façon oblique, en témoignant les ombres au sol. Toutefois, l'ensemble est assez sombre, en sous-exposition, puisque les immeubles sont assez hauts et ne reflètent pas la lumière. Il semblerait alors que Forcano ait ouvert son diaphragme et ait choisi un temps de pose assez long pour permettre à la lumière d'imprégner sa pellicule. Certains critiques pourraient alors considérer ce flou comme un échec esthétique et technique. Toutefois, d'autres photographes, comme Carlos Cánovas, ne partagent pas ce point de vue. Ce dernier écrit que : «Las fragmentaciones agresivas, la falta de nitidez o la presencia descarada del «grano» fotográfico se consienten – y se buscan – para elaborar un documento radical cuyos límites se exploran⁶⁰⁰».

Après avoir pu réduire le temps d'exposition pour capter le mouvement décomposé en une multitude de clichés, comme le mentionne John Szarkowski dans la citation que nous avons ajoutée ci-dessus, les photographes ont à nouveau expérimenté le temps d'exposition long afin de capter le mouvement dans son intégralité, produisant ainsi des flous comme les filés de mouvement. Les exemples sont nombreux : Gjon Mili, à l'occasion de sa photographie « Jongleur » (1958) travaille sur l'effet que produit la balle quand le clown jongle. Le cliché « Un piéton » (1951) d'Otto Steinert joue sur le temps d'exposition ; le photographe propose une image d'un piéton dont on ne distingue que le pied et une masse floue signifiant le mouvement. De tels exemples nous permettent ainsi de constater que Forcano s'inscrit dans une dynamique collective de recherche d'effets photographiques. Ici, l'effet produit ne permet pas de considérer que sa photographie est ratée ou qu'elle ne reflète pas son intention. Au contraire, ce flou renforce l'idée qu'il souhaite transmettre. Les femmes avancent et nous

⁶⁰⁰ « Les fragmentations agressives, l'absence de netteté ou la présence flagrante du "grain" photographique sont autorisées – et recherchées – pour produire un document radical dont les limites sont explorées ». (C'est Nous qui traduisons). Carlos Cánovas, «Entre dos rupturas», prologue du livre *Tiempo de silencio, Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*, Barcelone, Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p. 5-24.

devinons la rapidité de leurs enjambées, en témoigne le flou autour de la jambe droite de la femme qui porte les provisions. La femme au sol, elle, reste ancrée à son espace.

Dans d'autres compositions, la symbolique de l'ascension sociale est présente, notamment par les escaliers. Le recours aux images et aux symboles grâce auxquels Forcano signifie ses intentions est généralement basique mais efficace. En effet, son objectif est de permettre l'adhésion du plus grand nombre à son discours photographique, dans un contexte où toute la société ne possède pas les clés pour déchiffrer et comprendre les images.

3.3. Conclusions

En 1936, Roy Emerson Strykler, instigateur du programme de la *Farm Security Administration* (FSA), propose aux photographes du groupe de réaliser une encyclopédie illustrée de l'Amérique rurale⁶⁰¹. Il écrit :

Le plus important, c'est qu'il y a dans cette collection une attitude envers les gens. À ma connaissance, on ne peut trouver dans cet ouvrage aucun exemple de photographe qui essaie, de quelque façon que ce soit, de ridiculiser un sujet, d'être maniéré avec celui-ci, de violer son intimité, ou d'en faire un cliché. [...] Nos photographes avaient tous une chose en commun, c'était un profond respect pour les êtres humains⁶⁰².

Cette citation nous a rappelé les qualificatifs que Lluís Permanyer attribue au photographe. Il explique que : «Forcano revela su ternura, la ternura que nos da la medida de su humanidad, del latir de aquel corazón que, temía, le iba a estallar en cualquier momento [...]»⁶⁰³. À l'étude de notre corpus, les sujets de prédilection de Forcano apparaissent nettement, tout comme la bienveillance de son regard.

⁶⁰¹ Rexford Tugwel, économiste et directeur de la *Farm Security Administration* (FSA), avait donné cette consigne aux photographes de l'agence.

⁶⁰² Roy Emerson Strykler in Michel Frizot, Françoise Ducros, *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes*, Centre National de la Photographie, 1987, Paris, p.145.

⁶⁰³ « Forcano révèle sa tendresse, celle qui nous donne la mesure de son humanité, des battements de ce cœur qui, craignait-il, allait exploser à tout moment [...] » (C'est Nous qui traduisons). Lluís Permanyer, «El también fotoperiodista de Barcelona», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 38.

Face à l'impossibilité d'étudier le corpus de façon exhaustive, il nous a fallu établir un classement et sélectionner certaines images, au détriment d'autres. Nous avons souhaité nous concentrer sur les catalogues d'exposition, en excluant les livres *Barcelona* et *Festa Major*, ainsi que la thématique du marché puisque nous l'avions déjà évoquée, bien que brièvement, à l'occasion de l'analyse des couvertures de *Destino*. Remarquons néanmoins que Forcano aime y voir la vie s'activer et qu'il capture des scènes authentiques, notamment sur le marché de El Born et celui de Santa Catarina, à l'instar des photographies «Cargada y satisfecha⁶⁰⁴» (1963) et «Al mercado⁶⁰⁵» (1962). Ces deux clichés soulignent la joie des sujets photographiés, les bras chargés de provisions. Derrière l'apparente simplicité de cette émotion se dissimule la critique sociale. Forcano cherche à montrer que le bonheur, pour les plus humbles, réside en premier lieu dans la satisfaction des besoins vitaux, et parmi eux, manger à leur faim.

Aussi, nous aurions pu consacrer une partie aux diptyques, que Forcano imagine lors de la conception de ses catalogues d'exposition. Toutefois, nous avons considéré qu'il s'agissait davantage d'un choix de mise en page que de composition. La distance temporelle séparant la prise de vues du travail sur les catalogues pourrait remettre en question l'intention photographique de Forcano pendant les années 1960. Accentuer le message grâce à une mise en page ne peut en aucun cas supplanter l'image qui devrait se suffire à elle-même. Il se peut que la valorisation de ces éléments secondaires lui ait été reprochée. En effet, il arrive que l'idée défendue par le photographe soit surtout véhiculée par l'agencement du catalogue et les titres.

Pour nuancer ce point, il convient d'évoquer «Lectura compartida⁶⁰⁶» (1961), que nous intégrons ci-dessous. Sur cette photographie, Forcano cherche à souligner les différences sociales séparant ces deux hommes. Déjà, l'un est assis et occupé par son travail alors que l'autre est debout et lit. Compte tenu de son activité, il est logique que l'homme cirant les souliers soit par terre, toutefois, sa posture,

⁶⁰⁴ « Chargée et satisfaite ». (C'est Nous qui traduisons).

⁶⁰⁵ « Au marché ». (C'est Nous qui traduisons).

⁶⁰⁶ « Lecture partagée ». (C'est Nous qui traduisons).

dans ce contexte, traduit son infériorité sociale. Ce message est accentué par le manque de considération de l'homme qui le surplombe (physiquement et socialement) et ne lui adresse pas même un regard, occupé à sa lecture. Le cireur découvre ainsi le journal par le dessous, comme s'il n'avait le droit de ne récupérer que les bribes de la lecture du client, à l'image de leurs différences sociales et de leur visibilité dans la société.



Photo 65 : Eugeni Forcano, «Lectura compartida» (1961)

© Adagp, Paris, 2021

Cette photographie est prise dès 1961 et grâce à cet exemple, nous pouvons affirmer que Forcano est sans cesse à la recherche des contrastes et des inégalités

sociales. D'autres exemples s'offrent à nous, comme «Sin paraguas y descalza⁶⁰⁷» (1961) qui, grâce à un jeu d'oppositions multiples, rend le message très efficace. Il pleut, en attestent les parapluies protégeant deux femmes, l'une à droite de l'image, l'autre à gauche. Au centre, une femme se hâte, un enfant dans les bras. Elle n'a ni parapluie, ni chaussures et elle descend les marches de l'escalier du premier plan alors que les deux autres sujets le remontent. Forcano transmet son message grâce au symbole de l'ascenseur social, que les uns descendent et les autres montent.

Selon Daniel Giralt-Miracle, Forcano considère la photographie comme «un excelente medio para pensar y obligar a pensar⁶⁰⁸». Pour susciter une réflexion, Forcano a recours aux symboles universels afin de rendre accessible la compréhension du message. Ils lui offrent la possibilité d'illustrer facilement des notions abstraites : l'oiseau qui vole symbolise la paix, les fleurs traduisent l'amour, les personnes âgées sont l'allégorie de la sagesse...

Dans le texte «Eterna cuestión: ¿arte o documento?⁶⁰⁹», Juan Manuel Sánchez Vigil s'interroge sur la vérité photographie, questionnement dont nous avons décidé de nous écarter, affirmant que la photographie était une sélection du réel, fragmentée et subjective⁶¹⁰. Si la photographie n'est pas le témoin d'une seule vérité, elle atteste tout de même de l'existence d'un référent. Les photographies de Forcano, à l'instar de celles qui appartiennent au genre documentaire, révèlent la présence d'un sujet dans un lieu : l'image en est la preuve. Le philosophe et sociologue Jacques Leenhardt considère que « la vérité de la photographie est inséparable du sujet qui la contemple et de son rapport à ce qui est

⁶⁰⁷ « Sans parapluie et pieds nus ». (C'est Nous qui traduisons).

⁶⁰⁸ « un excellent moyen de penser et de forcer à penser ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Giralt-Miracle, «Una mirada directa e intensa», *Eugeni Forcano, La Meva Barcelona, op.cit.*, p.181.

⁶⁰⁹ Juan Miguel Sánchez Vigil, «Eterna cuestión: ¿arte o documento?», *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa, 1999, p. 35-55.

⁶¹⁰ La première définition du dictionnaire de la Real Academia española indique : «Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor». (procédé ou technique qui permet d'obtenir des images fixes de la réalité par l'action de la lumière sur une surface sensible ou un capteur).

représenté⁶¹¹ ». En effet, l'interprétation de l'image diffère selon la sensibilité, les codes et l'histoire du spectateur qui la regarde.

Évoquons à présent l'insolite et le hasard dans le corpus de Forcano. Dans le texte «Las portadas de *Destino* de Eugeni Forcano», José Corredor-Matheos considère que : «En el fondo, Forcano nos hace ver que la realidad es sorprendente siempre. Se trata de aprovechar las oportunidades que ofrece el azar⁶¹²». Bien que le hasard fasse partie intégrante du processus photographique et de sa spontanéité, le photographe doit être capable de le percevoir. Dans ce domaine, Forcano excelle. Pour y parvenir, il n'hésite pas à se tordre dans tous les sens pour obtenir l'angle de vue désiré. Le photographe et conférencier Henry Carroll considère que le talent d'un photographe ne se mesure ni à ses connaissances ni à son équipement mais à sa propension au « yoga photographique⁶¹³ ». Pour lui, les bons photographes sont des contorsionnistes et sont sans cesse par terre ou en hauteur. Cette vision définit incontestablement Forcano qui use de stratagèmes pour capturer ce qu'il voit, aussi bien à hauteur d'enfant, qu'en plongée et contre-plongée, assis sur le trottoir d'une rue. La photographie ci-dessous intégrée, «Pata que quiere tocar pierna⁶¹⁴» (1966) en est un exemple. Nous ne l'analyserons pas en détail mais nous souhaitons illustrer l'angle que lui offre son appareil photo, avec lequel il observe les scènes qui se déroulent sous ses yeux. Cette image nous rappelle celle d'Elliot Erwitt «Felix, Gladys and Rover» (1974). Les deux photographes cherchent à créer la surprise et à amuser le spectateur qui n'a pas pour habitude de contempler la vie à cette hauteur. Cette photographie nous a également rappelé la photographie de Garry Winogrand de 1963 sur laquelle la trompe d'un éléphant vient récupérer la nourriture qu'une main tendue lui propose. Le cadrage pousse le spectateur à ne pas considérer

⁶¹¹ Jacques Leenhardt, « La photographie, miroir des sciences humaines », *Communications*, Roland Barthes, n°36, Seuil, 1982, p. 107-118.

⁶¹² « Au fond, Forcano nous montre que la réalité est toujours surprenante. Il s'agit de profiter des opportunités offertes par le hasard ». (C'est Nous qui traduisons). José Corredor-Matheos, «Las portadas de *Destino* de Eugeni Forcano», Eugeni Forcano. *Fotografías 1960-1996*, *op.cit.*, p. 25.

⁶¹³ Henry Carroll, *Le livre qu'il vous faut pour réussir vos photos*, Paris, Pyramid, 2014, p. 110.

⁶¹⁴ « Une patte qui veut toucher une jambe » (C'est Nous qui traduisons).

uniquement ce que le photographe a placé dans le champ, faisant appel à son imagination pour compléter l'ensemble.



Photo 66 : Eugeni Forcano, «Pata que quiere tocar pierna» (1966), Banyoles, Gérone

© Adagp, Paris, 2021

Forcano est en quête du détail de façon permanente. John Szarkowski explique à ce sujet :

De la réalité à laquelle il [le photographe] se trouvait confronté, il ne pouvait que choisir le fragment qui lui semblait pertinent et cohérent, et qui pouvait tenir sur sa plaque. [...] Intuitivement, il cherchait et trouvait le détail révélateur. Son travail [...] se tourna vers le symbole⁶¹⁵.

⁶¹⁵ John Szarkowski, « Le temps », *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 1966 ; rééd. 2007, p. 42.

L'œuvre de Forcano est dense, et à ce jour, nous n'avons pas connaissance de l'entièreté de son travail. Effectivement, plusieurs niveaux échelonnent son œuvre : il en montre une infime partie dans les années 1960 ; puis, il constitue son fonds d'archives dans les années 1990 et le classe dans le but d'en constituer des catalogues dans les années 2000. À l'aube de ses 90 printemps, il est toujours animé par cette envie de dévoiler, d'exposer et de partager ses mémoires. En 2015, il se confie à nous en ces termes : «Cuando veo las fotos me acuerdo en detalles de cada foto, lo que sentí y ví y es fantástico⁶¹⁶». Au-delà du partage, il y a une dimension personnelle dans cette activité. Replonger dans ses photographies, de façon introspective, signifie également revenir à ses souvenirs. Nostalgique, sentimental, il revit avec plaisir les émotions du passé. La photographie offre un double niveau de mémoire : la commémoration individuelle (souvenir personnel) et la commémoration collective (souvenir universel).

Le chercheur Éric Gagnon écrit :

Il faut une distance entre le spectateur et la réalité représentée, une étrangeté, un exotisme, d'où le grand intérêt pour les pauvres, les ghettos, la vie nocturne, la périphérie. On nous transporte ailleurs, ou plutôt, on nous transporte chez nous, cet ailleurs⁶¹⁷.

Cet extrait d'Éric Gagnon nous a amenée à réfléchir et à prendre du recul sur le travail de Forcano. Pendant les années 1960, Forcano a deux objectifs : d'abord, il cherche à valoriser les plus pauvres et les laissés-pour-compte grâce à son appareil. Puis, en couverture de *Destino*, il éveille les classes moyennes et aisées à porter un regard plus altruiste sur la société. Il n'est pas le photographe le plus engagé de sa génération, ni de la presse illustrée des années 1960 ; néanmoins, il mérite sa place parmi les professionnels de la photographie sociale. Pour lui (comme pour les photographes cités lors de notre première partie), l'histoire s'écrit en images et leur rôle est essentiel.

⁶¹⁶ « Quand je regarde les photos, je me souviens des détails de chacune, de ce que j'ai ressenti et vu et c'est fantastique ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

⁶¹⁷ Éric Gagnon, « Sur la photographie sociale », *Horizons philosophiques*, vol. 5, n°1, 1994, p.74-83.

Depuis les années 1990 et 2000, son œuvre a acquis une dimension plus sociale et engagée pour deux raisons : d'une part, grâce à l'exposition d'un spectre plus large de photographies, d'autre part, grâce à la distance, non pas sociale mais temporelle. Forcano oscille entre deux niveaux de mémoire : il part du souvenir personnel, en l'occurrence le sien, et des émotions qu'il a vécues trente ans auparavant pour espérer atteindre un spectre plus large de spectateurs et ainsi, transformer ses images en émotions collectives⁶¹⁸. Au-delà de l'aspect historique et sociologique que révèle l'étude de ses photographies, c'est la charge émotionnelle qui interpelle le spectateur. Forcano nous donne l'illusion de cerner l'atmosphère des années 1960 à Barcelone et d'en connaître les visages. Rosario Martínez Rochina écrit à propos de cette décennie :

Era aquella época deprimida, confusa, muy marcada política y socialmente, que describe Serrat en sus canciones y que refleja Forcano en sus fotografías. Era un tiempo de proezas vergonzantes y dignas, de limitaciones, de fatalismos y de represiones. Tiempo en que el ingenio ayudaba a "buscarse la vida" y en el que más de uno reinventaba la picaresca. Y la mayoría optaban por ser pacientes [...] esperar a que les tocara la lotería o el cupón de la ONCE. Tiempo de guardar las formas y mantener las apariencias y en el que los reglamentarios uniformes – traje, corbata y gorra – daban a los taxistas, barrenderos, basureros, carteros y ordenanzas, un aire de artificiosa distinción⁶¹⁹.

En lisant cette description, plusieurs photographies de Forcano nous viennent à l'esprit. Les photographes réduisent la distance nous séparant d'une période historique qui a longuement été dissimulée. En ce sens, ils participent à la « récupération de la mémoire historique », concept à la croisée entre la fonction sociale et l'enjeu moral, comme l'indique l'historien Benoît Pellistrandi. Il écrit :

⁶¹⁸ Il existe aussi le stade intermédiaire, entre la dimension personnelle et collective. En effet, à l'occasion de ses expositions, le photographe reçoit régulièrement des commentaires de visiteurs émus ayant reconnu un membre de leur famille.

⁶¹⁹ « C'était cette époque dépressive, confuse, marquée politiquement et socialement, décrite par Serrat dans ses chansons et reflétée par Forcano dans ses photographies. C'était une époque de pauvretés honteuses et dignes, de limitations, de fatalisme et de répression. C'était une époque où l'ingéniosité aidait les gens à "gagner leur vie" et où plus d'un a réinventé le genre picaresque. Et la plupart ont choisi d'être patients et de faire confiance à l'aide de Dieu ou d'attendre la loterie ou le coupon ONCE. C'était une époque où il fallait soigner ses manières et sauver les apparences, où les uniformes réglementaires – costume, cravate et casquette – donnaient aux chauffeurs de taxi, balayeurs, éboueurs, facteurs et aides-soignants un air de distinction artificielle ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina, *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunewerg Editores, 2005, p. 21.

Il est vrai qu'elle entre en résonance avec les inquiétudes et les interrogations des contemporains et semble ainsi désigner une quête collective et individuelle de sociétés en mutation profonde⁶²⁰.

L'article de Benoît Pellistrandi évoque les témoins de l'histoire et leur rôle essentiel, dans le cadre de l'opération historiographique. Ils opposent la vérité de leur témoignage et la force de leur mémoire aux pages sombres de l'histoire⁶²¹. Les traces graphiques et écrites sont des témoignages précieux sur leur époque. L'écrivain Antonio Muñoz Molina considère que «solo ellas permiten la ilusión de visitar el tiempo inaccesible que precedió a nuestro nacimiento, los días en el que nuestros padres eran jóvenes⁶²²». Alors que certains Espagnols considèrent que l'Espagne a signé un pacte avec l'oubli, ces témoignages nourrissent ceux qui vivent la nécessité du souvenir et du recueillement⁶²³.

Notons que ce phénomène n'est pas propre à l'Espagne et que la photographie est intimement liée au souvenir et à la mémoire historique. Elle alimente un mouvement global, qui, selon Benoît Pellistrandi, « parcourt nos sociétés occidentales à la recherche de repères identitaires et historiques⁶²⁴ ».

Eugeni Forcano s'exprime en noir et blanc jusqu'à la fin des années 1960⁶²⁵. Pendant les années 1970, la couleur, dont les progrès techniques permettent la

⁶²⁰ Benoît Pellistrandi, « La mémoire historique entre concept historiographique, fonction sociale et enjeu moral », *Les failles de la mémoire : théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Françoise Dubosquet Lairys (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25-40.

⁶²¹ En Espagne, pendant les années 2000, la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)* cherche à « sauver la mémoire » de la guerre civile et du franquisme, en mettant la lumière sur les victimes. En effet, la reconnaissance des souffrances vécues par le camp républicain commence en 1976 mais ne répond pas aux attentes d'une tranche de la population. De plus, le 15 octobre 1977, la loi d'amnistie en pleine Transition Démocratique écarte la possibilité de poursuite des crimes franquistes. En 2007, la loi sur la mémoire historique (*Ley de reparación de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo*) est votée et vise à reconnaître les victimes du franquisme. Ce débat continue de diviser les Espagnols : des citoyens qui pleurent les injustices impayées et d'autres qui vouent un culte à Franco et lui rendent hommage chaque année.

⁶²² « Elles sont les seules à nous procurer la joie d'une visite dans le temps qui a précédé notre naissance, pendant les jours où nos parents étaient jeunes ». (C'est Nous qui traduisons). Antonio Muñoz Molina in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 9.

⁶²³ Le documentaire *Le silence des autres* réalisé par Almudena Carracedo et Robert Bahar en 2018 met en avant la difficulté que suppose le travail de mémoire. Des milliers de personnes cherchent encore les dépouilles de leurs proches et veulent obtenir justice.

⁶²⁴ Benoît Pellistrandi, *op.cit.*, p. 33.

⁶²⁵ La collaboration entre *Destino* et Forcano s'arrête en 1972.

démocratisation, remplace peu à peu le noir et blanc. Les revues graphiques rencontrent un succès nettement plus limité, notamment à cause de la concurrence de la télévision. Ramón Masats, Xavier Miserachs, Julio Ubiña (et d'autres) doivent évoluer vers d'autres disciplines : la mode, la publicité, l'édition... La photographie est de plus en plus visible et le contexte politique évolue également. Les combats à mener ne sont plus les mêmes et chacun transpose les nouvelles luttes à la couleur, ne perdant pas de vue les révolutions menées pendant cette décennie singulière.

III. Forcano : du professionnel à l'artiste technicien. La femme, le surréalisme et les expérimentations en couleur (1965-1996)

Dès 1963, Forcano développe son activité photographique en couleur. Nous allons y consacrer l'entièreté de ce chapitre. Nous y aborderons la photographie de publicité, de mode et la photographie expérimentale. Toutefois, bien qu'il commence à travailler pour les agences de publicité un an après ses débuts au sein de *Destino*, remarquons qu'il n'accède pas immédiatement à la photographie en couleur puisqu'il réalise ses premières commandes en noir et blanc. En 1961, l'agence de publicité Roldós lui commande une photographie pour la marque de vin mousseux Freixenet et le photographe est surpris de constater que son nom apparaît sur l'image⁶²⁶. Se demandant sans cesse s'il mérite la place qu'on lui fait dans ce milieu, il ne se pense pas capable de répondre aux attentes de ces professionnels. Puis, peu après, il est contacté par les maisons d'édition Aymà et Seix Barral (collection Formentor et Biblioteca Breve) et fait ses premiers pas dans l'illustration éditoriale. La publicité et la mode viendront après.

Ces deux années (1961/1963) permettent d'établir la transition vers la couleur, qui devient alors son nouveau langage d'expression. Javier Pérez Andújar explique : «Forcano ve en blanco y negro, pero imagina a todo color⁶²⁷». Il construit ainsi une nouvelle vision et une nouvelle façon de regarder la vie, les gens, et le monde qui l'entoure. Il entre dans une nouvelle phase de sa vie professionnelle, qui l'amènera peu à peu vers la dernière phase de sa carrière, consacrée à la photographie artistique, surréaliste et expérimentale.

À l'occasion de ses collaborations en publicité et en mode, Forcano est contacté par des firmes internationales. Ce que nous avons alors affirmé tout au long de notre précédent chapitre n'est plus applicable à sa carrière en couleur. En effet,

⁶²⁶ Ces informations sont fournies par Javier Pérez Andújar dans le texte «Realidad y color», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 191.

⁶²⁷ « Forcano voit en noir et blanc mais imagine en couleurs ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid.*

s'il est inextricablement lié à Barcelone lorsqu'il pratique le noir et blanc, il ne l'est plus à partir du moment où il débute la publicité et la mode. Il s'ouvre les portes d'un nouveau monde, qu'il ne connaît pas mais dont il va rapidement déchiffrer les codes.

Dans sa trajectoire de photographe, cette nouvelle étape est déterminante. Bien qu'il arrive dans ce domaine de façon hasardeuse, il s'y fait une place et celle-ci lui permet d'assimiler l'étendue de son talent. Grâce à cela, il gagne en confiance et affirme son décalage, ainsi que sa signature artistique. Sa renommée n'en sera que plus grande, d'autant qu'il gagnera une multitude de prix récompensant son travail en couleur.

Les années 1960 sont prolifiques pour Forcano. Il est nécessaire de garder à l'esprit qu'il continue la photographie en noir et blanc alors qu'il développe en parallèle son activité en couleur. Nous l'avions expliqué au cours de notre deuxième chapitre : la rémunération que lui propose *Destino* ne lui permet pas de vivre confortablement et, grâce à la photographie en couleur, il va pouvoir continuer la photographie de rue tout en disposant de ressources financières plus confortables.

Nous terminerons ce chapitre en abordant la photographie expérimentale, abstraite, qui le fascine pendant sept ans, jusqu'à ce qu'il mette fin à sa carrière. Il s'enferme dans son studio photographique et y reste des heures durant pour mener des expériences avec la lumière.

Il nous sera difficile de respecter la cohérence de l'ordre chronologique au cours de ce chapitre puisque les collaborations affluent sur la même période et qu'il est ainsi plus facile de les regrouper par thématique. Il est également nécessaire de préciser que le corpus photographique est nettement plus limité, la photographie couleur qu'a pratiquée Forcano n'ayant pas fait l'objet d'une exposition à part entière. En 2016, il nous disait, en entretien, procéder à la restructuration de son œuvre en couleur dans le but de la présenter au public. Cependant, son projet n'a pas pu aboutir et à ce jour, aucune exposition n'a été organisée.

1. Précisions historiques sur la situation en Espagne et dans le monde

Au cours de notre premier chapitre, nous avons dressé une contextualisation des évènements liés à l'instauration du franquisme et à la situation de la presse. Nous avons également fait un point sur le rôle de la photographie et la naissance d'une nouvelle génération de photographes, à laquelle Forcano est associé, sans s'y être pour autant intégré.

Dans le cadre de ce dernier chapitre, il est indispensable d'évoquer les évolutions marquantes de la fin des années 1960 tant elles sont nombreuses, véhiculées par l'ouverture des frontières et les évènements mondiaux. Enfin, nous ferons un point sur la situation artistique à la veille des années 1970, puis pendant cette décennie. Forcano travaille et produit jusque dans les années 1990. Lorsqu'il met un terme à sa carrière, une trentaine d'années le sépare du début de sa collaboration avec *Destino*. Compte tenu de la densité de son corpus et des différentes périodes qui se succèdent, il est nécessaire d'en évoquer certains aspects, dans le but de produire une analyse fidèle des photographies, en corrélation avec leur contexte.

1.1.1. Brève étude de la loi Fraga de 1966

Pour commencer, nous allons évoquer la loi de la presse. Nous avons étudié celle de 1938 au cours de notre premier chapitre ; ainsi, nous pourrions nous questionner sur l'utilité d'y consacrer une nouvelle fois quelques pages. Forcano travaille en mode et en publicité en s'adaptant à la nouvelle législation, reflet des évolutions de la société, votée en 1966.

Dans l'article «El control de la prensa durante el franquismo», Ricardo Martín de la Guardia écrit : «La concepción autoritaria del sistema informativo permaneció

inalterada hasta los años sesenta [...]»⁶²⁸. Cependant, depuis la fin des années 1950, les critiques vis-à-vis de la loi Suñer allaient en augmentant, cette dernière n'étant plus en adéquation avec la politique intérieure et extérieure. Ce nouveau projet de loi semble également nécessaire pour l'acceptation du régime à l'étranger. La nouvelle image de Franco passe par l'élimination du langage fasciste ainsi que des formes les plus disproportionnées d'intervention de la censure.

Le 11 juillet 1962, le *Boletín Oficial del Estado* annonce les ministres nommés au sein de la nouvelle équipe. Manuel Fraga Iribarne remplace Gabriel Arias Salgado à la tête du ministère de l'Information et du Tourisme (créé en 1951). Manuel Fraga a conscience de la mission qui lui incombe : concevoir une nouvelle loi de la presse, en accord avec l'idéologie franquiste, tout en assouplissant la circulation de l'information. L'enjeu est de trouver un compromis entre la loi de 1938 et la loi des démocraties européennes. Manuel Fraga et Manuel Giménez Quílez, directeur général de la presse, symbolisent de ce fait la timide politique d'ouverture menée par le régime.

Le ministre souhaite la modernisation de l'État franquiste et l'essor du tourisme. Notons tout de même qu'il arrive en poste en 1962 et que la loi ne sera votée qu'en 1966, quatre ans plus tard. Toutefois, le changement d'équipe a conduit à quelques évolutions dès 1962. Censurer avant la publication est toujours de rigueur mais la quantité de consignes diminue, notamment pour les éditoriaux, les thématiques à traiter dans les numéros spéciaux, les paragraphes à intégrer obligatoirement...

Quelques témoignages nuancent toutefois avec ces promesses de changements. Manuel Fernández Areal, directeur du journal *Diario Regional*, explique dans son ouvrage *La libertad de prensa en España*⁶²⁹ avoir été remis à l'ordre pour la non-publication de l'intégralité du discours prononcé par Franco le 9 mars 1963.

⁶²⁸ « La conception autoritaire du système informatif reste inchangée jusque dans les années 1960 [...] ». (C'est Nous qui traduisons). Ricardo Martín de la Guardia, «El control de la prensa durante el franquismo» in Fátima Gil Gascón et Javier Mateos-Pérez, *Qué cosas vimos con Franco, Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p. 49.

⁶²⁹ Manuel Fernández Areal, *La libertad de prensa en España 1938-1971*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 88.

Quelques mois plus tard, il est même destitué de son poste. Malgré le remaniement ministériel, les consignes demeurent strictes et l'article 19 de la loi de 1938 qui stipule la mise en place de sanctions pour désobéissance et résistance passive est toujours d'actualité. Le décalage entre le changement d'équipe ministérielle, la loi de 1938 et l'assouplissement des normes de publication est grandissant. À cela s'ajoute le contexte international et plus précisément le décret *Inter Mirifica* (1963) de l'Église catholique sur les *mass media*, produit pendant le Concile Vatican II et adopté par le pape Paul VI en décembre. Pour l'Église, les membres d'un gouvernement qui s'inspirent des dogmes dictés par le Vatican ne peuvent délibérément pas politiser toute la presse d'un pays. Le Pape condamne ainsi la loi de 1938 qui ne permet aucune expression de l'opinion publique et ne concède aucune liberté de pensée à des citoyens manipulés. Le décret renseigne :

Les pouvoirs publics ont des devoirs particuliers en ce domaine, en considération du bien commun auquel sont ordonnés ces moyens. L'autorité a la charge de défendre et de protéger – particulièrement en ce qui concerne la presse – la vraie et juste liberté de l'information, dont la société moderne a absolument besoin pour son progrès [...] ⁶³⁰.

Dans ce contexte, il est nécessaire de faire voter une nouvelle loi de la presse en Espagne. Manuel Fraga, en préambule de la loi résume la situation en ces termes :

Justifican tal necesidad el profundo y sustancial cambio que ha experimentado, en todos sus aspectos, la vida nacional [...]; las grandes transformaciones de todo tipo que se han ido produciendo en el ámbito internacional; [...] la importancia, cada vez mayor, de los medios informativos en relación con la formación de la opinión pública ⁶³¹.

Ce passage nous permet aisément de comprendre la prise de conscience du ministère quant à une gestion trop rigide de son appareil médiatique en décalage profond avec les libertés démocratiques des pays voisins. Le 15 mars 1966, les

⁶³⁰ Décret sur les moyens de communication sociale *Inter Mirifica*, Chapitre I, 12. Devoirs des pouvoirs publics, décembre 1963, [en ligne : http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_fr.html]. Consulté le 20 avril 2021.

⁶³¹ « Cette nécessité est justifiée par le changement profond et substantiel qu'a connu la vie nationale [...] ; les grandes transformations de tous types qui se sont produites dans la sphère internationale ; [...] l'importance croissante des médias dans la formation de l'opinion publique ». (C'est Nous qui traduisons). «Ley 14/1966», *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*, n°67, 19 mars 1966, [en ligne : <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501>]. Consulté le 21 avril 2021.

Cortes approuvent le texte de loi proposé par le ministre Fraga. Lors de notre première partie, nous avons expliqué en détail la loi de 1938. Abordons à présent celle de 1966 et les changements qui en découlent.

Déjà, commençons par mentionner la différence de ton entre la loi de 1938 et 1966. En 1938, par le biais de phrases reflétant militantisme et autorité, la finalité est d'assurer la diffusion de l'idéologie nationale. En 1966, le lexique n'est plus la même et le discours n'est quasiment plus politisé. Fraga, conscient de la nouvelle étape que vit le franquisme, se soucie de l'opinion publique. À l'unité de 1938, Fraga oppose la diversité de pensée.

Dans le préambule, Fraga évoque la réussite du gouvernement qui a interprété justement «el sentir y el pensar del país⁶³²». En comparant avec la loi de 1938, nous pouvons aisément nous rendre compte des progrès que cette loi Fraga suppose. Mentionnons à nouveau le préambule pour illustrer cet argument. Manuel Fraga y écrit : «[...] se puede decir que el principio inspirador de esta Ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento [...]»⁶³³. Bien que le texte ne soit pas appliqué dans sa totalité et que l'expression individuelle ne puisse pas s'exprimer librement, notons que le texte suppose déjà une avancée considérable. Cependant, gardons à l'esprit ses limites. Les moins conservateurs pensent qu'il faudrait offrir plus de liberté pour canaliser les éventuelles révoltes ou revendications. Cette vision n'est évidemment pas acceptée, et moins encore encouragée par toutes les personnalités franquistes. L'article premier de la loi de 1938 conférait l'entière responsabilité de la presse à l'État. Le texte de 1966 commence ainsi : «El derecho a la libertad de expresión de las ideas reconocido a los españoles en el artículo doce de su Fuero se

⁶³² « le sentiment et la pensée d'un pays ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*

⁶³³ « [...] c'est l'idée de parvenir au développement maximal et au déploiement maximal de la liberté de l'individu pour l'expression de sa pensée qui a inspiré cette loi [...] ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*

ejercitará cuando aquéllas se difundan a través de impresos [...]»⁶³⁴. La différence entre les deux textes est assez significative et, de prime abord, la loi de 1966 promet des changements radicaux.

Évoquons en premier lieu la censure. L'article 3 de la loi de Fraga propose d'abroger la censure préalable et de supprimer la consultation obligatoire avant publication, sauf en temps de guerre ou d'état d'exception⁶³⁵. Cependant, il faut apporter des nuances au texte. L'article 4 stipule que l'administration pourra être consultée sur le contenu d'une publication par la personne qui en est responsable. Bien que la procédure change, la pression que subit le directeur de publication n'évolue pas. De la même manière, le ministère s'autorise le droit d'insérer tout type d'information dans une publication, sous couvert du concept d'information d'intérêt général. Déjà, nous observons un décalage entre le préambule qui vantait le principe de liberté et la suite du texte.

L'article 12 établit la règle de dépôt des publications. Ainsi, toute publication doit être déposée avant impression au ministère et dans les différentes délégations provinciales en respectant le délai et le nombre d'exemplaires. En se réservant un droit de regard, le ministère est le premier à découvrir le contenu des publications et conserve tout de même son pouvoir. Pourtant devenue une institution publique, la presse n'en demeure pas moins surveillée par ceux qui l'ont gérée pendant près de trente ans.

Voyons un autre exemple d'incohérence, soulevé par Manuel Fernández Areal⁶³⁶. En théorie, l'article 44 offre une marge de liberté quant à la création d'agences de presse. L'article 49 donne la possibilité à une agence nationale de diffuser les informations provenant des agences étrangères. En pratique, seule l'agence EFE, liée au ministère de l'Information, distribue dans le pays les informations de l'extérieur (U.P.I, Associated Press, Reuters ou France-Presse). De cette façon, le

⁶³⁴ « Le droit à la liberté d'expression des idées reconnu aux Espagnols dans l'article 12 du *Fuero* s'exercera lorsqu'elles seront diffusées par le biais de documents imprimés [...] ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*

⁶³⁵ En 1969, l'état d'exception est déclaré sur l'ensemble du territoire. À cette occasion, la censure préalable est rétablie et la libre expression des idées n'est plus envisageable.

⁶³⁶ Manuel Fernández Areal, *La libertad de prensa en España*, *op.cit.*, p. 92.

régime a encore la mainmise sur le contenu et peut passer sous silence des éléments le mettant en péril.

Dans l'article 2 de la loi, il est également stipulé que la liberté d'expression est garantie et n'a que peu de limites. En réalité, elles sont nombreuses :

[...] el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar⁶³⁷.

L'ambiguïté de ce genre de propos permet de garantir la pérennité du rôle de l'État. En effet, l'administration conserve une marge de manœuvre importante puisque, des règles précises n'étant pas fixées, il est facile de considérer qu'une publication ne respecte pas la loi des principes de Mouvement ou qu'une faute administrative a été commise. Entre 1966 et 1975, 1 270 sanctions ont été données à des journaux et des revues, en lien avec l'article 2 de la loi.

Dans son livre, Manuel Fernández Areal dresse la liste des sanctions administratives et jugements ayant eu lieu en 1968, deux ans après la promulgation de la loi de la presse. Ainsi, citons parmi les condamnés : l'agence privée Europa-Press, le bulletin *Sindicalismo*, le livre *Comisiones Obreras*, les revues *Madrid*, *Destino* ou encore la revue étudiante *Gaceta Universitaria*. L'administration ne consent pas à ce que l'opposition soit trop puissante et que la presse soit le garant de la diffusion d'une idéologie contraire à ses intérêts. L'administration semble vouloir canaliser les ouvriers et les étudiants, les mêmes qui, depuis une dizaine d'années, manifestent leur mécontentement grandissant à l'égard du franquisme.

⁶³⁷ « le respect de la vérité et de la morale ; le respect de la Loi des principes du Mouvement national et des autres lois fondamentales ; les exigences de la défense nationale, de la sécurité de l'État et du maintien de l'ordre public interne et de la paix extérieure ; le respect des institutions et des personnes dans la critique de l'action politique et administrative ; l'indépendance des tribunaux et la sauvegarde de la vie privée et de l'honneur personnel et familial ». (C'est Nous qui traduisons). «Ley 14/1966», *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*, *op.cit.*

Le journal *Madrid* a subi une fermeture administrative de quatre mois. À sa réouverture, le directeur a écrit un papier expliquant que son équipe souhaitait une démocratisation économique, sociale et politique. Cependant, les articles suscitant questionnements et réflexions ainsi que les éditoriaux ont été supprimés des pages du journal. Le journaliste Olivier Perrin revient sur cet évènement dans les colonnes du périodique *Le Temps* et titre : « L'été 1968 : le général Franco s'assied sur la liberté d'expression⁶³⁸ ».

Terminons par un dernier exemple nous permettant de cerner le panorama de la presse à la suite de la mise en place de cette réglementation. Ernest Meyer, en charge de réaliser une étude annuelle sur la liberté de la presse dans le monde, écrit sur la situation en Espagne en 1970 :

[...] no se ha apreciado mayor flexibilidad en el régimen de Prensa en España. Algunos periódicos y revistas fueron secuestrados por publicar informaciones juzgadas peligrosas para la seguridad del Estado. Además, se ha prohibido la venta de numerosos periódicos y revistas extranjeros, bien por informaciones o consideraciones sobre la situación política interior, bien por atentados a la moral, capítulo sobre el que las autoridades españolas tienen criterios particularmente estrechos⁶³⁹.

Abordons à présent le statut du journaliste et du directeur. Bien qu'ils ne soient plus directement choisis par le ministère, ils sont toujours passibles d'amendes et de suspensions d'activité. Les responsabiliser permet également à l'administration d'exercer son contrôle d'antan, en instaurant un climat de crainte et d'incertitude.

Trois ans avant la loi de la presse, un ordre de juillet 1963 avait autorisé les inscriptions exceptionnelles sur le registre officiel des journalistes, laissant penser que l'intransigeance sur le statut laisserait place à une politique plus souple. Cependant, cette idée est démentie avec le texte d'avril 1967 sur le statut de la

⁶³⁸ Olivier Perrin, « L'été 1968 : le général Franco s'assied sur la liberté d'expression », *Le Temps*, 10 août 2018, [en ligne : <https://www.letemps.ch/opinions/lete-68-general-franco-sassied-liberte-dexpression>]. Consulté le 21 avril 2021.

⁶³⁹ « [...] le régime de la presse en Espagne n'a pas laissé davantage de flexibilité. Certains journaux et magazines ont été saisis pour avoir publié des informations jugées dangereuses pour la sécurité de l'État. En outre, la vente de nombreux journaux et magazines étrangers a été interdite, soit en raison d'informations ou de considérations sur la situation politique intérieure, soit en raison d'atteintes à la moralité, chapitre sur lequel les autorités espagnoles ont des critères particulièrement étroits ». (C'est Nous qui traduisons). Ernest Meyer in Manuel Fernández Areal, *op.cit.*, p. 229.

profession. En effet, l'article premier stipule qu'il est nécessaire d'être inscrit sur le registre officiel pour exercer. Pour obtenir le titre de journaliste, il demeure obligatoire de passer par l'école officielle de journalisme. Le professionnel est toujours un serviteur des intérêts du régime, il doit adopter les règles de la morale chrétienne et participer à forger l'opinion nationale. Ces lois et dispositions légales offrent un assouplissement limité à la presse. Bien que l'État ne soit plus aussi omniprésent qu'il l'était, il exerce tout de même son influence directe en orientant idéologie et formation du professionnel. Le ministère s'offre toujours le droit de refuser l'accès à la profession en annulant l'inscription sur le registre des entreprises de presse.

Évoquons succinctement la loi des services secrets du 4 avril 1968. Les journalistes perçoivent ce nouveau texte comme une entrave aux quelques libertés acquises après 1966. Dans le préambule, le législateur évoque des « secrets officiels » qu'il serait dangereux de divulguer. Ce texte permet un droit de confidentialité sur des événements ou sujets que l'État aurait envie de taire, sous couvert du risque pour la sécurité de la nation. Si les journalistes sont dans l'impossibilité de consulter données et documents, il n'est pas question d'objectivité et de liberté de la presse⁶⁴⁰.

À la lumière de ces éléments, peut-on considérer qu'un changement radical a été constaté ? Sur ce point, les avis divergent en fonction des intérêts qu'ils défendent.

Pío Cabanillas Gallas, alors secrétaire adjoint du ministère, a déclaré que la loi de 1966 avait ouvert de grandes possibilités. Dans son élocution à la XXVe assemblée de la presse, il évoque les dangers qui gravitent autour du journaliste, à savoir la pression du consommateur et des entreprises privées mais il dégage le régime de toute responsabilité à ce sujet. Quant au journaliste antifranquiste Eduardo de Guzmán, il considère que le régime a étudié au préalable les possibles conséquences de cette loi et il est arrivé à la conclusion qu'il n'y avait pas de

⁶⁴⁰ De plus, lorsqu'ils ont accès aux informations et les exploitent, ils prennent le risque d'être exposés à des sanctions.

changement par rapport à la loi précédente. Le journaliste et écrivain Miguel Delibes écrit à ce propos : «Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes, algo hemos ganado⁶⁴¹». Cette loi laisse donc un goût amer aux acteurs de la presse. Ils saluent la volonté de faire évoluer ce système archaïque mais se méfient des formulations vagues du texte, qui se prêtent à diverses interprétations. Le bilan est donc mitigé et l'impression de liberté n'est pas vraiment garantie. Cette loi concerne surtout la régulation d'une censure sans limite qui durait depuis presque trente ans et la privatisation du secteur. La censure avant publication ne s'exerce plus au stylo rouge comme avant mais les directeurs de journaux, les journalistes et les photographes continuent de pratiquer l'autocensure afin de s'éviter les foudres du ministère. Beaucoup passent par le service de la « consultation volontaire » créé par le décret du 31 mars 1966 pour faire valider leur texte. Ainsi, la censure reste sensiblement la même qu'avant mais les modalités de contrôle diffèrent légèrement.

En ce qui concerne le contenu, la censure s'assouplit mais reste tout de même existante. Tout ce qui entre en relation avec le sexe ou l'érotisme ne doit apparaître dans aucune œuvre que ce soit en photographie, en peinture, en sculpture, en littérature ou au cinéma. Les films montrant des scènes érotiques ou d'amour sont encore modifiés en faveur d'une version sans violence ni sexe. C'est justement sur ce point que nous voulions insister puisqu'il permet de valoriser la démarche de Forcano, en mode et en publicité. Il se jouera des limites imposées en explorant l'érotisme, en montrant le corps de la femme comme symbole d'une revendication et d'une déconstruction des modèles établis par le franquisme.

⁶⁴¹ « Avant, ils vous obligeaient à écrire ce que vous ne ressentiez pas, maintenant, ils se contentent de vous interdire d'écrire ce que vous ressentez. Nous avons gagné un petit quelque chose » (C'est Nous qui traduisons). Miguel Delibes in José Miguel Delgado Idarreta, «Prensa y propaganda bajo el franquismo», *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, Françoise Dubosquet Lairys (dir.), PILAR, 2004, p. 219-231.

Le documentaire *Cien años de prensa escrita* retrace l'histoire de la presse espagnole et fait état de la loi Fraga⁶⁴². Il traite, entre autres, de la question de la réception de la presse au sein du peuple. Une importante partie des Espagnols avait tourné le dos à une presse dénuée de sens. Après 1966, la presse du Mouvement existe toujours mais la presse privée, qui n'est pas liée à l'administration, peut davantage s'exprimer. La presse n'est plus un instrument d'état, certains journaux respectent les postulats du gouvernement, et d'autres, non. Ainsi, les lecteurs potentiels renouent avec des journaux et revues dont le contenu devient plus intéressant et moins lisse. D'autre part, une partie d'entre eux a aiguisé son œil et son esprit pour lire entre les lignes et chercher d'éventuels messages dissimulés. Depuis les révoltes étudiantes, un lectorat plus avisé se manifeste. Pour la première fois depuis 1938, le peuple espagnol est en droit de savoir que les grèves, les révoltes étudiantes et les manifestations ont lieu sur le territoire et surtout d'en connaître les raisons. L'historien Ricardo Martín de la Guardia écrit :

El escaso cauce que la norma abrió a la libertad de expresión fue ampliándose poco a poco por la vía de hecho, y permitió un intercambio de opiniones entre los españoles, sobre todo entre los más activos e instruidos, que puso las bases de la vida política democrática⁶⁴³.

Jugé trop progressiste, Fraga est remplacé par Alfredo Sánchez Bella en 1969. Notons une amélioration à partir des années 1970 due à l'envie grandissante de la profession de créer du contenu significatif. En 1971 et 1972, des licences de journalisme sont proposées en Navarre, à Madrid et à Barcelone. Mentionnons également la création de nouvelles revues comme *Cosmopolis*, *Diálogo y Convivencia*, *Bocaccio* et *Momento*. Parallèlement, la presse du Mouvement s'essouffle. En 1975, Emilio Romero est désigné Délégué National de la presse du

⁶⁴² Documentaire *Cien años de prensa escrita*, série «Paisajes de la Historia», New Atlantis, RTVE, 10 novembre 2009, [en ligne : <https://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-cien-anos-prensa-escrita/632018/>]. Consulté le 19 avril 2021.

⁶⁴³ « Le petit canal que la loi ouvrait à la liberté d'expression a été progressivement élargi par la voie de fait, et a permis un échange d'opinions entre Espagnols, surtout parmi les plus actifs et les plus instruits, qui a posé les bases de la vie politique démocratique ». (C'est Nous qui traduisons). Ricardo Martín de la Guardia, «El control de la prensa durante el franquismo», Fátima Gil Gascón, Javier Mateos-Pérez, *op.cit.*, p. 29.

mouvement et il a pour objectif de restructurer et d'améliorer la qualité et la diffusion de la presse.

La démocratisation de la radio, de la télévision et du cinéma fait perdre l'hégémonie de l'information à la presse. La télévision, qui arrive dans les foyers et change la perception du monde, constitue alors un canal d'information de première ligne et est contrôlée par l'État. Cependant, la presse des années 1970 sera déterminante : surnommée «el parlamento de papel⁶⁴⁴», elle participera à éveiller les consciences et à amener les Espagnols vers la Transition démocratique.

1.1.2. Les grands événements mondiaux des années 1960/1970 : quelles répercussions en Espagne ?

Au cours de nos parties précédentes, nous avons surtout axé notre étude sur le début des années 1960 puisque le corpus en noir et blanc de Forcano illustre surtout les évolutions liées à cette période. Dans le cadre de cette sous-partie, nous allons documenter le milieu et la fin des années 1960 afin de fournir un ensemble cohérent (étude de photographies et contexte). De 1969 à 1975, le régime est fragilisé et la rigidité des premiers franquismes laisse place au franquisme tardif.

À l'occasion de ces quelques pages, nous évoquerons les grands événements internationaux en sélectionnant ceux ayant eu des incidences directes sur le mode de fonctionnement des Espagnols au sein de leur société. Nous évoquerons également l'opposition franquiste, s'articulant surtout autour des organisations politiques clandestines et des cercles artistiques et culturels, dont la photographie fait partie. À l'instar de notre première partie, la finalité de cette contextualisation est de cerner l'évolution sociétale de l'Espagne franquiste, afin de situer Forcano et de comprendre les nouveaux codes et le nouveau langage qu'il met en place.

⁶⁴⁴ « Le parlement de papier » est le terme utilisé par Isabelle Renaudet dans son livre *Un parlement de papier, la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la Dictature et de la Transition Démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

Les années 1960 sont riches à tous points de vue et il est ainsi nécessaire d'y revenir succinctement.

a) Les *Sixties* : période « révolutionnaire » mondiale

Comme nous l'avons constaté, l'expansion du tourisme pendant les années 1960 a beaucoup influé sur la société espagnole. D'une part, les recettes que le tourisme génère participent à ce que l'Espagne sorte de l'impasse économique dans laquelle elle se situait. D'autre part, les touristes sont le reflet des changements de leur propre société. Une partie des Espagnols prend conscience de la situation internationale et des « révolutions » qui secouent un bon nombre des pays du monde. Les étrangers insufflent également de nouvelles tendances, adoptées par les Espagnols en quête de renouveau. Pour ces raisons, nous allons brièvement revenir sur les événements majeurs de cette décennie significative, théâtre de renversements des codes établis et révolutionnaire à tous points de vue. Au vu des nombreux domaines dans lesquels un changement a été constaté, nous ne sélectionnerons que ceux nous permettant d'établir un lien plus ou moins direct avec l'Espagne.

Après la Seconde Guerre mondiale, le monde occidental est en quête de modernisation : c'est le début de la consommation de masse, amenée par les États-Unis. Dans l'introduction du numéro *En marge* des Dossiers Histoire et civilisation du Cegep, consacré à la contre-culture américaine des années 1960, on peut lire :

En réponse à cette nouvelle façon de vivre et à la volonté de la majorité de se conformer à celle-ci, plusieurs mouvements de protestation émergent, et c'est ainsi que naît la contre-culture américaine. C'est l'affirmation de cette contre-culture qui poussera une génération à se dissocier des masses et à se forger son propre mode de vie en marge de la société⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ Charles Bourget, « Introduction : une nouvelle culture florissante », *En marge. La contre-culture américaine des années 1960*, Les dossiers Histoire et civilisation, Cegep de Sherbrook, Charles Bourget (dir.), vol.8, n°1, automne 2014, p. 3-6.

Dans son article « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », Ryan Moore reprend les idées développées par le philosophe Marshall Berman. Il définit le modernisme comme un tourbillon dynamisé par la collusion de processus sociaux et ajoute :

Mais sa force centrifuge est la recherche capitaliste du profit, qui, tout en alimentant l'investissement et l'innovation, exige un degré élevé de rationalisation et de calculabilité, encourage les migrations massives et l'accroissement des villes, et réduit la distance géographique par le développement massif des télécommunications. Tous ces processus sociaux ont pour effet commun de créer un monde moderne caractérisé par l'incertitude de valeurs, l'accélération du changement [...]⁶⁴⁶.

Selon Berman, il existe trois réactions face à la modernité : l'acquiescement, le refus et le retrait⁶⁴⁷.

La jeune génération des *baby-boomers*, née pendant les années d'après-guerre, s'inscrit massivement à l'université et prend peu à peu conscience de son rôle au sein de la société. Porte-paroles de l'esprit contestataire des années 1960, les jeunes manifestent pour défendre leurs idées, notamment par le biais de la culture de l'opposition, mêlant art et idéaux politiques. Aux États-Unis, au Royaume-Uni (et ailleurs), les jeunes protestent contre les guerres, au moment où les Américains interviennent au Vietnam. Les étudiants prônent la non-violence ; ils manifestent contre l'intervention de leur pays dans les conflits mondiaux et contre la bombe atomique.

Victor Bretonnier, auteur d'une vidéo de vulgarisation sur Mai 1968 pour *Le Monde*, revient sur la figure du « jeune » qu'il définit ainsi : « Pour lui, l'imagination est plus nécessaire que l'expansion, les libertés individuelles et l'épanouissement personnel doivent être hissés au firmament⁶⁴⁸ ». Pendant le mois de mai 1968, les étudiants occupent la faculté de Nanterre, de la Sorbonne puis les rues parisiennes et de province. Les grèves touchent peu à peu d'autres secteurs, comme celui de l'industrie. La France est paralysée et ce mouvement met en lumière une crise sociale, remettant en cause les fondements de l'État.

⁶⁴⁶ Ryan Moore, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume*, vol.9, n°1, 2012, p. 33-49.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ Victor Bretonnier, « Les événements de Mai 68 résumés en 3 minutes », *Le Monde*, 1er mai 2018, [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vtOdGwe7e-U>]. Consulté le 11 août 2021.

Pendant cette décennie, les conflits mondiaux sont nombreux : la guerre du Vietnam, la guerre d'Algérie, la guerre des Six Jours au Moyen Orient et la guerre du Biafra au Nigéria. En août 1968, l'intervention militaire des chars soviétiques écrase la démocratie en Tchécoslovaquie. Le « printemps de Prague » secoue l'Europe. L'information étant plus accessible depuis quelques décennies, en partie grâce à l'essor de la photographie documentaire et des revues d'actualité, la population a un accès plus direct aux conflits et ses tragiques conséquences. À l'instar de l'engagement des photographes pendant la guerre civile espagnole, les professionnels souhaitent dévoiler la « vérité », souvent éloignée de celle que transmettent les pays concernés.

Les révolutions politiques passent surtout par les insurrections de la jeunesse estudiantine mondiale. Ils adoptent les symboles de la paix, repris par les *hippies*. Dans l'article précédemment cité, Ryan Moore explique que la contre-culture américaine est composée d'étudiants et de jeunes impliqués et se reconnaissant dans différents groupes. Par exemple, la culture *hippie*, associée à New York et à San Francisco, cherche à briser les tabous en scandant son fameux slogan « peace & love ». La Nouvelle Gauche américaine (les *yippies*) s'attaque aux institutions en place. Bien qu'ils soient différents, ces mouvements s'érigent tous contre la technocratie américaine.

Dans le même temps, alors que la guerre froide divise le monde, les Américains atterrissent sur la Lune (1969). Dans l'article « Exploration spatiale et imaginaire populaire américain, 1957-2009 », Thomas Dubost évoque la conquête spatiale ainsi :

Teinté d'imaginaire, de fiction, de valeurs américaines comme le patriotisme ou l'esprit pionnier des pères fondateurs, le programme spatial américain s'apparente, aux yeux de l'opinion publique, aussi bien à une vision de l'avenir qu'à une reproduction des mythes qui ont façonné l'identité et la culture américaine⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Thomas Dubost, « Exploration spatiale et imaginaire populaire américain 1957-2009 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 31, n°1, 2010, p. 31-45.

Au-delà des enjeux politiques et économiques, cet évènement imprègne l'imaginaire collectif et inspire les artistes et créateurs de mode. Dans ce domaine, les changements sont significatifs.

Pendant cette décennie, la place de la femme est remise en question. Grâce à l'arrivée de la pilule contraceptive, la sexualité n'est plus exclusivement liée à la procréation. Les *hippies* prônent l'amour libre et repensent le rapport aux mœurs sexuelles de façon si prononcée qu'il est question de « révolution sexuelle ».

Remarquons également l'essor des expérimentations avec la drogue, surtout aux États-Unis. Ryan Moore écrit :

En devenant la source d'inspiration chimique de la contre-culture des années 1960, le LSD contribuera également à forger une conscience qui s'oppose non seulement au gouvernement américain et à sa machine de guerre, mais aussi à la pensée rationnelle et mécanique qui alimente la modernisation dans son ensemble⁶⁵⁰.

Au-delà de l'étude des effets produits par la consommation de drogue, le LSD influence la musique, notamment le rock psychédélique (*acid rock*). Il faut dire que la musique est l'un des supports que choisit la jeunesse pour exprimer le rejet des valeurs occidentales et fédérer l'union. Aux États-Unis, les jeunes écoutent les Rolling Stones ou les Beach Boys. La *protest song*, dont Bob Dylan est la figure de proue, est également véhicule de protestation. Notons également l'influence de la *beat generation*, menée entre autres par Jack Kerouac. En France, le cinéma de la Nouvelle Vague rejette le classicisme dominant des productions cinématographiques. Jean-Luc Godard, François Truffaut et Claude Chabrol réalisent leurs premiers longs métrages.

Bien qu'il soit totalement différent, le *Swinging London*, comme a été surnommée l'ébullition culturelle londonienne, est représenté en musique par la *pop music* des Beatles et des Kinks... On parle alors de la *British Invasion* ou *Beatlemania*. Londres est d'ailleurs l'une des plus grandes capitales de la culture pop et de la mode. Son rayonnement est mondial et la ville devient le symbole du dynamisme et du renouveau en design, en architecture, en mode et en musique.

⁶⁵⁰ Ryan Moore, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *op.cit.*

Aussi diverses soient-elles, les productions artistiques sont en grande majorité engagées, teintées de l'esprit contestataire que nous venons de décrire. Dans l'introduction du numéro *En marge* des Dossiers Histoire et civilisation du Cegep, les auteurs écrivent :

L'art est un médium ayant joué un rôle de grande importance au cours de la période de contestation des années 1960. En effet, les productions artistiques de l'époque s'appliquaient à contester le modèle sociétal idéalisé, véhiculé par les médias traditionnels. [...] La photographie, outil de représentation visuelle de plus en plus utilisé, a permis d'immortaliser les différents événements de protestation, et d'ainsi richement documenter ces derniers, notamment à travers les journaux⁶⁵¹.

Afin de ne pas nous éloigner de notre sujet, il nous est impossible de mentionner tous les événements marquants, tant ils sont variés et nombreux⁶⁵². Pour conclure et afin de recentrer vers notre sujet, gardons à l'esprit que l'art permet d'affirmer une identité précise et de revendiquer des idéaux, au point de considérer que la révolution n'est pas seulement politique et sexuelle mais également culturelle.

b) Les répercussions des événements mondiaux en Espagne

Grâce aux touristes étrangers et à l'assouplissement de la loi de la presse, les Espagnols sont plus connectés avec le reste du monde. La remise en question des institutions, des fondements des sociétés, ainsi que l'expression artistique des contre-cultures font écho aux préoccupations des Espagnols. Déjà, le régime a changé ses positions et propose une timide politique d'ouverture afin d'intégrer le modèle économique mondial. Les théoriciens du franquisme, qui avaient érigé en idoles les Rois Catholiques et les figures religieuses, constatent les limites de leur propagande culturelle. À partir des années 1960, les héros proviennent des films et des séries du petit écran.

⁶⁵¹ Marie-Anne Bergeron, Jérémie Dion, Benjamin Erb, Sarah Hadjou, Gabrielle Laberge, Anik opez, Kévin Ménard, Sara Morin-Chartier, Samuel Primard, « En marge. La contre-culture américaine des années 1960 », *En marge. La contre-culture américaine des années 1960*, *op.cit.*

⁶⁵² C'est pendant cette décennie que les prémices de la lutte écologique et des mouvements LGBT (émeutes de Stonewall en juin 1969) se mettent en place, ainsi que des avancées considérables en sciences.

Dans l'ouvrage *Qué cosas vimos con Franco*, l'historien de la presse Pablo Pérez López écrit : «La sociedad consumista exalta el bienestar y no el esfuerzo heroico⁶⁵³». Le philosophe Marshall McLuhan abonde dans ce sens et aborde également la publicité, que nous développerons ci-dessous. Il explique :

Quand vint le cinéma, la totalité du mode de vie américain devint à l'écran une interminable annonce. Tout ce que les acteurs et les actrices portaient, mangeaient ou utilisaient devenait une annonce comme on n'aurait jamais espéré en inventer. Il en résulta que toutes les annonces publiées dans les journaux et les magazines devaient nécessairement ressembler aux scènes d'un film⁶⁵⁴.

Pendant les années 1960, les mouvements contestataires des États-Unis, le *swinging London* du Royaume-Uni et les manifestations de Mai 1968 en France marquent les esprits en Espagne. Guidées par leurs voisins, les jeunes générations vont également réfléchir à leur avenir et à leur place au sein de cette société contradictoire, à mi-chemin entre la tradition et la modernité. À l'instar des autres pays du monde occidental, le mouvement étudiant a permis, dès 1964, de revendiquer et de critiquer certains aspects du régime. Miguel Gómez Oliver, écrit :

En el caso español, las particularidades del desarrollo del movimiento estudiantil en un sistema político dictatorial permitieron que [...] existiesen un par de rasgos permanentes: la autoconsideración de formar parte, junto a otros movimientos sociales de las filas de una oposición cuyo objetivo común era la transformación de España en una sociedad de carácter genéricamente democrático⁶⁵⁵.

Il est également question de repenser le rôle de la femme, thématique de prédilection de Forcano, que nous développerons de façon plus détaillée à la suite

⁶⁵³ « La société de consommation exalte le bien-être plutôt que l'effort héroïque ». (C'est Nous qui traduisons). Pablo Pérez López, *Qué cosas vimos con Franco, Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p. 28.

⁶⁵⁴ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions Points, 1964, rééd. 1968, p. 267.

⁶⁵⁵ « Dans le cas de l'Espagne, les particularités du développement du mouvement étudiant dans un système politique dictatorial ont permis qu'il existe quelques caractéristiques permanentes : l'auto-considération de faire partie, avec d'autres mouvements sociaux, des rangs d'une opposition dont l'objectif commun était la transformation de l'Espagne en une société démocratique généralisée ». (C'est Nous qui traduisons). Miguel Gómez Oliver, «El movimiento estudiantil español durante el franquismo (1965-1975)», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n°81, 2008, p. 93-110.

de ce travail. Dans son article « La révolution de la chambre à coucher », Kévin Ménard expose l'idée suivante :

Initiée tout d'abord par une volonté générale de s'affranchir de l'Église et de ses dogmes, la révolution sexuelle est un mouvement qui a changé le cours de l'histoire en s'attaquant à la base des problèmes, aux traditions désuètes et à des paradigmes dépassés⁶⁵⁶.

Selon Kévin Ménard, le rejet de la domination de l'autorité ecclésiastique par la population est l'un des aspects essentiels du renversement de l'ordre établi concernant la sexualité. Pendant les années 1960, les jeunes générations mondiales ci-dessus mentionnées questionnent le rapport à l'Église et à l'Armée. Ces questionnements renvoient les Espagnols à leur réalité et soulignent les limites du franquisme.

Le franquisme est globalement fragilisé par le déclin progressif de son mentor et par plusieurs facteurs internes et externes. L'historien Glicerio Sánchez Recio évoque la «debilidad física e intelectual del general Franco⁶⁵⁷». En 1969, le scandale lié à « l'affaire Matesa » met à mal la stabilité du régime. Victor Castro Sanmartín, alors directeur général des douanes, dénonce l'entreprise textile et son principal actionnaire, Juan Vilá Reyes. Le 22 juillet 1970, *Le Monde* titre : « "L'affaire Matesa" pourrait provoquer une grave crise politique selon le rapport soumis aux Cortès. Des sommes considérables auraient été frauduleusement exportées d'Espagne, de 1965 à 1969⁶⁵⁸ ». Au-delà de l'image négative renvoyée à l'international et de l'implication de certaines personnalités politiques, c'est plutôt la manifestation de l'opinion publique qui doit être valorisée. La presse relaie cet évènement et rédige des textes acerbes contre les

⁶⁵⁶ Kévin Ménard, « La révolution de la chambre à coucher », *En marge. La contre-culture américaine des années 1960*, Les dossiers Histoire et civilisation, Cepeg de Sherbrook, Charles Bourget (dir.), vol.8, n°1, automne 2014, p. 13-19.

⁶⁵⁷ « la faiblesse physique et intellectuelle du général Franco ». (C'est Nous qui traduisons). Glicerio Sánchez Recio, «El tardofranquismo (1969-1975) : el crepúsculo del dictador y el declive de la dictadura», *Hispania Nova*, n°1 Extraordinario, 2015, p. 329-348.

⁶⁵⁸ Auteur inconnu, « "L'affaire Matesa" pourrait provoquer une grave crise politique selon le rapport soumis aux Cortès. Des sommes considérables auraient été frauduleusement exportées d'Espagne, de 1965 à 1969 », *Le Monde*, 22 juillet 1970, [en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/22/l-affaire-matesa-pourrait-provoquer-une-grave-crise-politique-selon-le-rapport-soumis-aux-cortes-des-sommes-considerables-auraient-ete-frauduleusement-exportees-d-espagne-de-1965-a-3119011_1819218.html]. Consulté le 14 août 2021.

responsables politiques impliqués. Cette affaire rend visible la scission interne de deux groupes en opposition. Manuel Fraga, alors ministre en place, laisse les journalistes écrire sans veiller à la mise en place de la politique censoriale. En rivalité politique avec les technocrates impliqués, il favorise la visibilité de l'affaire. À la suite de la médiatisation de cette crise, Manuel Fraga est destitué, tout comme une dizaine de ministres, lors du remaniement de 1969. Dans l'article « Les rivalités entre les factions de pouvoir du régime franquiste, vues sous le prisme de la politique censoriale », Anne Laura Feuillastre écrit :

Cette guerre larvée entre les technocrates dits « immobilistes », soutenus par Carrero Blanco, et les réformistes partisans de l'ouverture politique, s'est manifestée par des rapports de force entre les deux factions politiques jusqu'au sein même du ministère de l'Information et du Tourisme. La pression de certains représentants ecclésiastiques dont l'objectif était de freiner la tendance libérale, pourtant timide, puis les attaques de Fraga Iribarne [...] à l'encontre de la famille politique rivale, ont ainsi mis en évidence ces luttes internes qui déchiraient le gouvernement de Franco⁶⁵⁹.

En Espagne, c'est également par l'art et la culture que se manifestent les idées des jeunes générations et des intellectuels qui s'affirment et s'opposent au franquisme par des formes variées. Le journaliste Edouard Waintrop explique :

Le mai français 1968 va radicaliser l'opposition [...]. En décembre 1970, avec les procès de Burgos et de Montserrat, l'atmosphère s'alourdit en Espagne et en Catalogne. Colita photographie une réunion d'intellectuels barcelonais qui se mobilisent contre la peine de mort⁶⁶⁰.

Plusieurs éléments de cette citation ont retenu notre attention. D'abord, remarquons l'incidence de mai 1968, primordiale et inspiratrice pour certains Espagnols. Puis, le journaliste évoque deux événements clés dans la précipitation de la chute du franquisme, le procès de Burgos et de Montserrat. Enfin, il cite Colita et nous permet ainsi de faire le lien entre les manifestations de l'opposition et la photographie.

⁶⁵⁹ Anne Laure Feuillastre, « Les rivalités entre les factions de pouvoir du régime franquiste, vues sous le prisme de la politique censoriale », *Amnis, Revue d'étude des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, n°17, septembre 2018.

⁶⁶⁰ Edouard Waintrop, « Espagnes rebelles, "La gauche divine" ou l'insouciance révolutionnaire », *Libération*, 4 janvier 2001, [en ligne : https://www.liberation.fr/culture/2001/01/04/espagnes-rebelles-la-gauche-divine-ou-l-insouciance-revolutionnaire_349969/]. Consulté le 14 août 2021.

Le 3 décembre 1970, le procès de Burgos – à l’encontre de seize membres de l’organisation armée nationaliste basque Euskadi ta Askatasuna (ETA) accusés d’assassinats – connaît un retentissement international considérable. Les contradictions du franquisme sont pointées du doigt, le régime oscillant entre la fermeté et l’ouverture. En France, aux Pays-Bas, aux États-Unis, en Italie, en Belgique, des manifestants réclament des peines moins sévères et dénoncent un procès sommaire ainsi que des aveux obtenus sous la torture. La présence de deux prêtres parmi les accusés interpelle le Vatican qui donne également de la visibilité au procès. Trente ans après la guerre civile, la façon de gérer le procès éveille la colère de bon nombre d’évêques, ainsi que de nombreux militaires. C’est justement en cela que l’évènement est lourd de conséquences. Dans un article du 9 décembre 1970, Marcel Niedergang écrit : « Comment expliquer le trouble grandissant que l’on décèle dans les rangs de ceux qui appartiennent aux deux plus solides bastions du franquisme : l’Église et l’armée⁶⁶¹ ».

Les intellectuels catalans se réunissent alors dans l’abbaye de Montserrat et rédigent un manifeste dans lequel on peut lire :

Unos trescientos intelectuales, artistas, profesionales y universitarios catalanes, gravemente preocupados por el Consejo de Guerra de Burgos, se han constituido en Asamblea a fin de hacer pública su plena solidaridad con los abogados defensores de los procesados y apoyar a todas aquellas corporaciones⁶⁶².

Parmi les personnalités présentes, citons des peintres tels Joan Miró et Antoni Tàpies, des éditeurs à l’image d’Esther Tusquets, des écrivains comme Terenci Moix et Ana María Matute, des chanteurs comme Joan Manuel Serrat et Raimon ou encore le photographe Xavier Miserachs. Nous avons sélectionné ces noms

⁶⁶¹ Marcel Niedergang, « Le procès de Burgos est aussi celui du franquisme », *Le Monde*, 9 décembre 1970, [en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/12/09/le-proces-de-burgos-est-aussi-celui-du-franquisme_2641548_1819218.html]. Consulté le 15 août 2021.

⁶⁶² « Environ trois cents intellectuels, artistes, professionnels et universitaires catalans, gravement préoccupés par le Conseil de guerre de Burgos, se sont constitués en Assemblée pour rendre publique leur entière solidarité avec les avocats de la défense des accusés et pour soutenir toutes les corporations qui ont été accusées ». (C’est Nous qui traduisons). «Sobre el problema nacional», *Servicio Informativo de la organización universitaria del PCE en Madrid*, 13 décembre 1970, [en ligne : https://ddd.uab.cat/pub/ppc/serinf/serinf_a1970m12d13.pdf]. Consulté le 15 août 2021.

puisque nous les mentionnerons à nouveau ci-dessous, lorsque nous évoquerons la Gauche divine, ainsi que la posture de Forcano par rapport au groupe. La cruauté du procès de Burgos révolte les intellectuels catalans et les signes d'essoufflement du régime rendent possible leur mobilisation.

D'autres initiatives voient le jour. Le groupe artistique antifranquiste *Estampa Popular* transmet un message critique à l'égard de la dictature franquiste par le biais de productions artistiques figuratives pouvant être comprises par le plus grand nombre⁶⁶³. Inspirés par le *pop art* américain et le nouveau réalisme français, ses membres adoptent un langage contemporain et produisent des œuvres marquantes amenant les citoyens à réfléchir aux rapports du régime avec son peuple⁶⁶⁴. Les intentions de ce groupe sont multiples : critique sociale, activisme antifranquiste, visibilité du peuple et de l'espace rural. Les membres du groupe questionnent également le rôle de l'art et de l'artiste dans cette Espagne du changement. Dans la continuité de *Estampa Popular*, *Equipo Crónica* apparaît. De nouveaux membres viennent enrichir l'équipe initiale. Ils reprennent le langage des *mass media* pour en détourner le sens premier afin de critiquer la société capitaliste, consommatrice et aliénée. Ils souhaitent également proposer une culture plus réaliste et intéressante que celle qui est proposée et acceptée par le régime. L'objectif est également social puisqu'ils souhaitent ôter le monopole d'expression de la bourgeoisie et rendre au peuple l'utilisation des images. Paula Barreiro López écrit :

Las obras remitían a la realidad icónica de los españoles del desarrollismo, reproduciendo imágenes reconocibles de la sociedad de la época, popularizadas a través de los medios de comunicación y de la publicidad. [...] Junto a las imágenes de la masificación, el Equipo Crónica, integró elementos iconográficos, tanto del arte pop, como figuras y personajes representativos de la historia del arte español desde el Siglo de Oro hasta las vanguardias históricas. No obstante, la descontextualización, fragmentación, yuxtaposición y contraposición de éstos préstamos, unido a la intención ideológica que movía las

⁶⁶³ Le groupe est composé des peintres Joan Antoni Toledo, Ana Peters, José Marí, Rafael Martí Quinto, Manolo Valdés et Rafael Solbes.

⁶⁶⁴ Sur ce sujet, la thèse doctorale de Noemí de Haro García propose une étude exhaustive du groupe. Noemí de Haro García, «Estampa popular; un arte crítico y social en la España de los años sesenta», thèse de doctorat, Université Complutense de Madrid, 2009.

composicines, desarticulaba los significados originales, resemantizando las imágenes y cargando las composiciones de una irónica crítica social⁶⁶⁵.

Cette définition, ainsi que les quelques pages que nous avons rédigées ci-dessus, nous amènent à considérer ce groupe comme un exemple de contre-culture officielle en Espagne. Pendant les années 1950 et 1960, en photographie, la critique du régime passe par le réalisme et par le rétablissement d'une image au plus proche de la réalité vécue par toutes les tranches de la population. À la fin des années 1960, de nouveaux professionnels font irruption et sont en quête de renouveau. Paco Elvira, Colita, Manuel Armengol, Gustavo Catalán Deus, Pepe Encinas et Chema Conesa sont les noms les plus marquants du photojournalisme de la transition. Ils publient dans les titres de presse comme *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo* ou *Cambio 16*. Les revues photographiques telles que *Cuadernos de Fotografía* et surtout *Nueva Lente* (à partir de 1971) séduisent un nouveau lectorat⁶⁶⁶. Dans la continuité de l'*Afal*, cette revue offre un espace de liberté aux photographes de la nouvelle génération, comme Joan Fontcuberta ou Pere Formiguera. Elle questionne le rôle social et artistique de la photographie et offre également l'opportunité de découvrir des photographes étrangers. Dans l'article « La revue *Nueva Lente* : transition photographique en Espagne dans les années 1970 », Anouk Chirol explique : « Bien qu'elle ait disparu au début des années 1980 [...], elle a eu un fort impact sur la génération suivante et sur d'autres publications⁶⁶⁷ ». Tout comme l'*Afal*, son rayonnement est limité dans le temps

⁶⁶⁵« Les œuvres font référence à la réalité iconique des Espagnols du développement, reproduisant des images reconnaissables de la société de l'époque, popularisées par les médias et la publicité. [...] Parallèlement aux images de massification, *Equipo Crónica* a intégré des éléments iconographiques, tant du *pop art* que de figures et de personnages représentatifs de l'histoire de l'art espagnol, du Siècle d'or à l'avant-garde historique. Cependant, la décontextualisation, la fragmentation, la juxtaposition et la contraposition de ces emprunts, ainsi que l'intention idéologique qui sous-tend les compositions, ont désarticulé les significations originales, donnant un nouveau sens aux images et apportant aux compositions une critique sociale ironique. » (C'est Nous qui traduisons). Paula Barreiro López, «Vanguardia, cultura de masas y medios de comunicación», in Javier Mateos-Pérez, *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p. 212.

⁶⁶⁶ Nous y reviendrons à l'occasion de la dernière sous-partie de ce chapitre, lorsque nous aborderons les photomontages.

⁶⁶⁷ Anouk Chirol, « La revue *Nueva Lente* : transition photographique en Espagne dans les années 1970 », *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie Mégevand, Jean-Michel Mendiboure (dir.), Lansman, Belgique, 2006, p. 139-147.

mais permet la naissance d'une nouvelle génération de photographes parmi lesquels figurent Ouka Leele (Bárbara Allende) ou Cristina García Rodero.

À la fin des années 1960, nombreux sont les photographes qui s'illustrent en reportage mais également en publicité et en mode. Inspirés par le travail d'Irving Penn, de Franck Horvat et de Richard Avedon, ils s'adaptent aux nouvelles demandes de cette société en évolution.

Afin de rester en lien avec le corpus de Forcano, nous nous arrêtons aux alentours de 1970. Ces quelques éléments politiques et sociaux contextualisent la position artistique de Forcano, notamment par rapport à l'image de la femme et à la liberté d'expression qu'il prône dans un photomontage que nous étudierons à la fin de ce chapitre.

2. De l'illustration éditoriale à la publicité et aux couvertures de la revue Don : les premières collaborations de Forcano en couleur

Nous avons fait le choix de séparer la publicité et la mode afin de considérer le travail de Forcano dans une catégorie, puis dans l'autre. Il nous semble que ce découpage thématique sera le plus approprié pour produire une analyse cohérente. Toutefois, les deux genres photographiques, s'ils sont relativement distincts dans le reste de l'Europe pendant les années 1960, ne le sont pas en Espagne. La frontière est poreuse : les professionnels s'adaptent à la demande et répondent aux commandes qui se présentent à eux, tout en conservant leur mission en reportage. Nous retrouverons d'ailleurs les noms déjà cités lors de nos deux premières parties. Aussi, les ouvrages espagnols de référence abordent les deux sujets conjointement. La limite séparant les deux disciplines est fine car la photographie de publicité est appelée à communiquer avec le monde de la mode et la mode est initialement une photographie de publicité puisqu'elle a pour finalité la vente d'un produit. Toutefois, pendant les années 1960, la dimension artistique prend le pas sur la promotion pure et ne met pas tant en valeur l'objet mais la projection d'un état d'esprit.

La mythique Tuset Street de Barcelone, considérée comme «una pequeña calle que combinó los estilos "Mad Men", "Gauche Divine" y "Cancó"» reste l'un des meilleurs exemples pour illustrer cette union des deux genres⁶⁶⁸.

2.1. Nouvelles techniques pour une nouvelle spécialisation : l'essor de la photographie publicitaire et la couleur

2.1.1. La photographie industrielle et publicitaire des années 1960

Dans son ouvrage *Les médias*, Francis Balle attribue la naissance de la publicité (dont la finalité est initialement politique et religieuse) à la Grèce Antique⁶⁶⁹. La découverte de l'imprimerie par Gutenberg démocratise la page imprimée, accessible au grand public. En 1660, la revue *London Gazette* intègre à ses pages la première publicité de presse, pour du dentifrice. Pendant le XIXe siècle, la presse connaît un essor considérable et la publicité y trouve sa place. Son intégration permet de réduire considérablement le prix d'achat du journal. Fille de la propagande, la publicité utilise la séduction et l'argumentation, par le texte et par l'image. Sous l'effet de l'essor des médias, les années 1930 marquent un nouveau tournant pour la publicité. Puis, jusque dans les années 1980, pendant les décennies que dure l'âge d'or des *mass media* (presse, radio, cinéma, télévision, affiche), la créativité s'ajoute à la publicité dans le but de fournir des images plus artistiques⁶⁷⁰. La photographie détient alors une place de prédilection et crédibilise l'histoire racontée par l'image pour la rendre plus puissante. Peu à

⁶⁶⁸ « une petite rue qui réunit les styles de Mad Men, la Gauche divine et Cancó » (C'est Nous qui traduisons). Sergio Vila, «Cuando Tuset era una "street"», *La Vanguardia*, 13 février 2011, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110213/54114067757/cuando-tuset-era-una-street.html#foto-1>]. Consulté le 2 août 2021.

⁶⁶⁹ Francis Balle, *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

⁶⁷⁰ Sur le sujet, le chapitre « *Mass media magazines* aux États-Unis » (p. 133-147) de Gisèle Freund dans son livre *Photographie et société* apporte des informations chiffrées sur le rapport entre la publicité et les revues illustrées au fil des ans.

peu, l'inconscient se nourrit de photographies, photomontages et vidéos qui influencent son comportement.

En Espagne, la photographie de publicité se développe pendant les années 1930. Nous avons fait le choix de ne pas faire état de cette sous-discipline lors de notre premier chapitre afin d'y revenir ici, pour davantage de cohérence avec la chronologie de l'œuvre de Forcano.

Avec les changements que suppose l'expansion de l'industrie, le public cible de la photographie évolue dans le monde. Des photographes comme Man Ray, Margaret Bourke-White ou Albert Renger-Pätzch se spécialisent notamment dans cette discipline. Malgré l'inexistence d'école officielle de photographie en Espagne, certains photographes ont profité de l'ébullition artistique de l'entre-deux-guerres. C'est en Catalogne que les photographes de publicité seront les plus influents. Citons Josep Sala, Josep Compte, Emili Vilá, Catalá Pic et Ramón Battles⁶⁷¹.

Ces photographes manient les codes du langage publicitaire et proposent des productions novatrices. Pere Catalá Pic est certainement le plus avant-gardiste d'entre tous les photographes publicitaires des années 1930. Militant pour que la photographie trouve sa place dans les courants avant-gardistes, il se positionne contre le pictorialisme et adhère aux idées de László Moholy-Nagy (Nouvelle Vision), Renger-Pätzch (Nouvelle Objectivité) ou Emmanuel Sougez (photographie pure). Il travaille des compositions épurées, déstructurées, où le jeu avec les ombres et les sources de lumière apportent une dimension artistique à la photographie. L'historien de l'art Carmelo Vega écrit :

Català Pic insistía en la afirmación de la fotografía como un mecanismo para la «nueva visión», una visión «propia», «exacta y muda de las cosas» en la que se combinaba la capacidad de «creación subjetiva» del nuevo fotógrafo [...] con la radicalidad objetiva del procedimiento⁶⁷².

⁶⁷¹ Parti travailler à Rotterdam, c'est lui que Forcano remplacera.

⁶⁷² « Català Pic insiste sur l'affirmation de la photographie comme mécanisme de la « nouvelle vision », une « vision propre », « exacte et muette des choses » dans laquelle la capacité de « création subjective » du nouveau photographe se combine [...] avec la radicalité objective du procédé ». (C'est Nous qui traduisons). Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), Historia, tendencias, estéticas*, Ediciones Catédra, Madrid, 2017, p. 399.

Avec Josep Sala, professionnel résolument moderne, ils définissent une nouvelle vision de l'objet industriel et sont influencés par les courants étrangers comme le dadaïsme ou le surréalisme, grâce auxquels les codes de création d'avant-guerre ont été bousculés. L'homme nouveau doit exister par l'image. Passionnés par les innovations techniques et conceptuelles, notamment inspirées des pratiques cinématographiques, ils proposent des images marquantes. Ainsi, les perspectives sont déformées et les prises de vues en plongée et en contre-plongée visent à troubler la lecture habituelle des photographies. Carmelo Vega explique :

Podemos señalar : el uso de nuevos ángulos en la toma de la imagen, el fraccionamiento (*close-up*, [...] detalles descontextualizados), la «exploración íntima de los objetos», el fotomontaje, el fotograma, la «múltiple impresión», los estudios de sombras y reflejos, el dinamismo y la composición de planos⁶⁷³.

Ci-dessous intégrée, la photographie de Pere Català Pic pour le chocolat Juncosa en est un exemple⁶⁷⁴.

⁶⁷³ « On peut citer : l'utilisation de nouveaux angles dans la prise de vue, le fractionnement (gros plan, [...] détails décontextualisés), « l'exploration intime des objets », le photomontage, le photogramme, le « tirage multiple », les recherches autour des ombres et des reflets, le dynamisme et la composition des plans ». (C'est Nous qui traduisons). Carmelo Vega, *op.cit.*, p. 401.

⁶⁷⁴ Image tirée du site du *Centro de Documentación Publicitaria*, [en ligne : <https://www.lahistoriadelapublicidad.com/protagonista-1837/pere-catala-pic>]. Consulté le 1er juin 2021.



Photo 67 : Pere Català Pic, «Xocolata Juncosa», 1935.

© Arxiu Pere Català

Josep Sala et Père Català Pic se démarquent par leurs photomontages, à l'instar de Josep Renau et Manuel Monleón qui excellent dans ce genre⁶⁷⁵. Ils publient dans les revues *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Estampa*, *Revista Ford*, *D'ací i d'Allà...*

Engagés contre le fascisme, ils emploient cette technique pendant la guerre⁶⁷⁶. Ils intègrent les services de propagande de la *Generalitat* dès 1936. Toutefois, l'arrivée du franquisme éteint la flamme de la modernité et met fin à cet essor créatif. Bien qu'il ne l'exprime pas clairement, Forcano est marqué par cet héritage photographique. Selon Carmelo Vega, ces techniques sont forcément connues des photographes espagnols qui ont accès aux photographies grâce à

⁶⁷⁵ Nous aborderons à nouveau les photomontages lors de notre dernière sous-partie consacrée à la photographie expérimentale et surréaliste, à laquelle Forcano s'adonne dans les années 1980.

⁶⁷⁶ L'essor de la technique du photomontage dans les années 1930 en Espagne permet d'exprimer d'allier la revendication politique et l'esthétique artistique des nouveaux courants européens et mondiaux. Josep Renau excella dans ce style et proposera des photomontages engagés contre Franco, tout comme Pere Català Pic.

trois supports : les revues et annuaires photographiques des années 1930, les revues d'informations générales et les salons nationaux et internationaux. Bien que la photographie peine à retrouver son dynamisme, les photographes ont tout de même accès aux productions de leurs aînés, grâce aux archives des associations, notamment à l'AFC. De plus, pendant les années 1960, certains photographes de publicité emploient de nouveau les techniques utilisées avant la guerre. C'est le cas de Ramón Battles qui continue à travailler en publicité en s'associant à Josep Compte. Il nous semble alors logique que Forcano soit, consciemment ou non, héréditaire de cette tradition créative et qu'il s'en inspire à l'occasion de ses commandes en publicité⁶⁷⁷.

Les années 1960 marquent l'arrivée de la société de consommation en Espagne. Selon Carlos de las Heras Pedrosa, l'âge d'or de la publicité moderne se situe pendant cette décennie. Dans l'introduction de son ouvrage *La Década de Oro de la publicidad en España*, il expose l'idée suivante :

Cuando denominamos los años sesenta como la Década de Oro no nos estamos refiriendo a que en estos años se realizaran las mayores campañas publicitarias [...], pero si son unos años ructíferos en los que se cimentaran los pilares de la publicidad que hoy conocemos⁶⁷⁸.

Jorge Ribalta écrit : «A partir de los años sesenta, las ciudades van a evolucionar para acoger las nuevas clases populares convertidas en la mano de obra de la economía industrial, que pronto se van a incorporar al consumo de masas⁶⁷⁹». L'ouverture progressive des frontières, le tourisme, l'assouplissement de la politique d'austérité et l'essor des nouveaux médias comme la télévision et les

⁶⁷⁷ De plus, Ramón Battles publie régulièrement dans *Destino*, ce qui nous amène à penser que Forcano connaît son travail.

⁶⁷⁸ « Lorsque nous appelons les années 60 la décennie d'or, nous ne faisons pas référence au fait que les plus grandes campagnes publicitaires ont été réalisées au cours de ces années [...], mais ce furent des années fructueuses au cours desquelles les piliers de la publicité telle que nous la connaissons aujourd'hui ont été cimentés ». (C'est Nous qui traduisons). Carlos de las Heras-Pedrosa, *La Década de Oro de la publicidad en España*, Málaga, Área de Cultura de Málaga, 2000, p. 8.

⁶⁷⁹ « À partir des années 1960, les villes vont évoluer pour accueillir les nouvelles classes ouvrières devenues main-d'œuvre de l'économie industrielle, qui va bientôt s'inscrire dans la consommation de masse ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Ribalta, *Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004*, Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, 2009, p. 33.

revues graphiques engendrent de nouvelles façons de penser et de consommer. La publicité devient un outil mondial de prédilection pour les industriels qui imprègnent les sociétés de nouveaux codes de lecture de l'image. Il ne s'agit pas seulement de ce qui se vend et s'achète mais d'un idéal de société, une aspiration collective, présentée comme la clé du bonheur. Le philosophe Marshall McLuhan considère que la publicité tend de plus en plus à montrer le produit comme une partie intégrante de processus sociaux⁶⁸⁰. Il explique : « au lieu de nous présenter une vue ou un argument personnel, elle nous propose un mode de vie qui vaut pour tout le monde ou, alors, pour personne⁶⁸¹ ».

Dans les années 1960 et 1970, la photographie couleur est en pleine expansion dans le monde et la publicité s'en empare⁶⁸². Notons toutefois que deux membres de l'Afal sont considérés comme les pionniers de la couleur, non pas dans le domaine de la photographie commerciale mais en photographie documentaire⁶⁸³. En effet, Gonzalo Juanes et Carlos Pérez Siquier commencent à se familiariser avec cette technique à un moment où la couleur est délaissée par les professionnels du reportage. Carlos Pérez Siquier se confie à Mike Steel en ces termes : « Para mí el uso del color ha sido fundamental, creo que mi fotografía se ha distinguido por ello. Ahora los críticos me consideran un pionero en el uso del color a nivel europeo⁶⁸⁴ ». En 1975, il brosse le portrait de l'Espagne touristique, en gros plans et avec des couleurs presque saturées. Le style et l'humour qui se

⁶⁸⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions Points, 1964 ; rééd. 1968, p. 261.

⁶⁸¹ Marshall McLuhan, *op.cit.*, p. 266.

⁶⁸² Le professeur de civilisation Jean Kempf questionne l'acceptation et l'utilisation de cette technique dans son article « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) » publié dans la *Revue française d'études américaines*, Vol.3, n°105, 2005, p. 110-124.

⁶⁸³ L'entretien de Michel Poivert à Audrey Leblanc, intitulé « La couleur dans le reportage. Les années 1960-1970 » et publié dans *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron, (Couleurs, n°1, 2015, p. 5-8)* pose la question de la couleur dans le reportage.

⁶⁸⁴ « Pour moi, l'utilisation de la couleur a été fondamentale, je pense que c'est grâce à cela que ma photographie s'est distinguée des autres. Aujourd'hui, les critiques me considèrent comme un pionnier de l'utilisation de la couleur au niveau européen ». (C'est Nous qui traduisons). Mike Steel, « Carlos Pérez Siquier », *Revista Ojos Rojos*, sans date, [en ligne : <http://www.revistaojos.com/carlos-perez-siquier/>]. Consulté le 23 juin 2021.

dégagent de ses images ne sont pas sans nous rappeler les productions de Martin Parr qui s'intéresse à ce sujet deux ans plus tard, à Benidorm.

D'autres membres de la génération de Forcano s'illustrent en publicité à partir de 1960, comme Ramón Masats, Paco Ontañón, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés et Julio Ubiña. Dans ce contexte, les photographes n'ont d'autres choix que de s'adapter et de se réinventer. Ils passent de la photographie réaliste, sociale et humaniste à la photographie de publicité et de mode, en couleur. Certains se spécialisent et abandonnent le noir et blanc, d'autres continuent. Il est nécessaire de souligner la diversité du corpus de ces professionnels, considérés à juste titre comme des photographes prolifiques. Le passage d'une spécialité à une autre ne les empêche pas de transmettre leurs messages et ils profitent de chaque espace d'expression pour produire des œuvres significatives. Toutefois, comme le souligne María Dolores Fernández-Poyatos, «a la publicidad de nuestro país le falta una reflexión sobre su memoria⁶⁸⁵». Il est de ce fait difficile d'avoir accès aux images des photographes pendant les années 1960 dans le domaine de la photographie commerciale.

Carlos de las Heras-Pedrosa considère que cette décennie est capitale pour la publicité puisque, encouragée et reconnue par le régime, elle bénéficie de son soutien. Ainsi, dans une loi promulguée en 1964, le statut professionnel du publicitaire est reconnu. Au-delà des formations dispensées dans les écoles privées, une école officielle est créée pour promouvoir cette profession. En outre, les revues font la part belle à la photographie de publicité. La presse féminine espagnole imite la presse française et devient l'alliée de la publicité et de la mode, donnant à l'image un rôle commercial⁶⁸⁶. Enfin, un nombre élevé d'agences commence à surgir et à se calquer sur le modèle américain pour faire la promotion des nouveaux produits que voit cette société consumériste arriver sur le marché.

⁶⁸⁵ « il manque à la publicité de notre pays une réflexion sur sa mémoire ». (C'est Nous qui traduisons). María Dolores Fernández-Poyatos, Ángeles Feliu Albaladejo, Sonia López-Berna, *Fuentes documentales para la historia de la comunicación publicitaria*, II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife), 2010.

⁶⁸⁶ C'est l'idée que défend Paula Barreiro López dans le chapitre «Vanguardia, cultura de masas y medios de comunicacion» in Javier Mateos-Pérez, *Qué cosas vimos con Franco, Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012, p. 214.

Les agences américaines s'implantent en Espagne, en s'associant avec des agences existantes (McCann Erickson travaille avec Ruescas Publicidad par exemple) ou en créant ses propres structures. La Tuset Street, célèbre rue barcelonaise que nous présenterons ci-dessous, accueille les agences de publicité les plus novatrices de la ville : l'immeuble Monitor au numéro 8 et les bureaux du publicitaire Victor Sagi au numéro 32.

Terminons ces pages par les explications fournies par l'historienne Mercedes Montero :

Había en la publicidad una oferta de disfrute, de gozo, de diversión y de aventura; un deseo de más capacidad adquisitiva. Y también una visión del futuro optimista, europea y mucho más moderna. Se adivina igualmente un cierto cambio en el rol de la mujer y el comienzo de eso que después se llamó culto al cuerpo⁶⁸⁷.

2.1.2. Arrivée hasardeuse de Forcano vers d'autres sphères de la photographie professionnelle

Au cours de notre deuxième partie, nous avons évoqué le caractère essentiel de *Destino* dans la trajectoire de Forcano. Point de départ de sa carrière professionnelle, c'est une fois de plus grâce à la revue qu'il est sollicité pour participer à d'autres projets. La visibilité dont il jouit grâce aux photographies de couverture lui permet d'être repéré par des professionnels de la publicité et de la mode. Dans le cadre de ce chapitre, nous avons fait le choix de traiter en premier lieu la photographie publicitaire puisqu'il commence par cette discipline (avant la mode).

Lors de notre deuxième entretien (2016), il nous confie : «Tuve toda la suerte que *Destino* me dio tal popularidad que se creyeron los industriales que yo era un

⁶⁸⁷ « Dans la publicité, il y avait une proposition de plaisir, d'amusement et d'aventure ; un désir d'augmenter le pouvoir d'achat. Et aussi une vision optimiste, européenne et beaucoup plus moderne de l'avenir. On devine également un certain changement du rôle des femmes et le début de ce qui sera connu plus tard comme le culte du corps ». (C'est Nous qui traduisons). Mercedes Montero, «Desarrollismo, consumo y publicidad. Un enfoque histórico (España 1960-1975)», *Pensar la publicidad*, vol. 5, n°1, 2011, p. 249-273.

tío bueno y no era verdad⁶⁸⁸». Forcano considère qu'il n'est pas « bon » à ce moment précis puisque, bien qu'il soit de plus en plus expérimenté en noir et blanc, il n'a jamais travaillé en couleur. Reconnaisant, il explique alors que *Destino* était le genre de revue grâce à laquelle «se hacía un nombre⁶⁸⁹».

Forcano s'engage sur la voie de la photographie en couleur par hasard, à l'instar de son début de carrière en noir et blanc. La notion de « hasard » est toutefois à pondérer car, bien que la chance lui ait souri à plusieurs occasions, son talent et son sens de l'esthétique photographique ne sont pas à amoindrir. Il accède à la photographie professionnelle grâce aux photos qu'il présente en concours et à la photographie de publicité grâce aux couvertures de *Destino*, un an après avoir commencé à publier dans la revue. Il faut d'ailleurs souligner et retenir l'aspect cyclique de sa trajectoire.

Afin de retracer ce cheminement vers la photographie publicitaire, nous nous sommes appuyée sur les textes des catalogues d'exposition, notamment «Realidad y color» de Javier Pérez Andújar, ainsi que sur les propos de Forcano⁶⁹⁰. Nous l'avions expliqué en introduction de ce chapitre : Forcano commence la publicité dès 1961 mais il n'adopte pas immédiatement la couleur. Il réalise une première photographie pour Freixenet puis quelques clichés en noir et blanc pour la maison d'édition Seix Barral et Aymà. Pour conserver la cohérence de nos chapitres, nous n'étudierons pas ces clichés, d'autant plus qu'ils sont introuvables, dans les catalogues de Forcano, ainsi qu'aux archives du Centre de Documentation Publicitaire d'Espagne.

La maison d'édition Seix Barral va l'amener vers la couleur pour la première fois. Selon Forcano, il est appelé à remplir une mission habituellement honorée par Ramón Batlles, l'un des photographes les plus prisés de Barcelone. Batlles étant

⁶⁸⁸ « J'ai eu la chance d'atteindre une telle popularité avec *Destino* que les industriels ont pensé que j'étais bon, et ce n'était pas vrai ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2016.

⁶⁸⁹ « C'était une revue avec laquelle on se faisait un nom ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2016.

⁶⁹⁰ Javier Pérez Andújar, «Realidad y color», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 191-197.

en mission à Rotterdam et Forcano ayant déjà travaillé pour Seix Barral, on lui demande de photographier pour la section publicité de Seix Barral.

Forcano n'a jamais réalisé de photographie en couleur mais passe l'entretien en laissant penser le contraire, simulant une aisance et une confiance qu'il n'a évidemment pas. Il explique être sorti du rendez-vous les jambes flageolantes et s'est empressé d'aller acheter une pellicule avec un guide d'utilisation⁶⁹¹. L'autodidacte qu'il est – et a toujours été – passe alors la nuit à lire les instructions pour être prêt le lendemain matin. Il se confie à Javier Pérez Andújar ainsi : «Cuando me encargaron el almanaque [...], nunca había hecho una foto en color ; pero me desafié a mí mismo y tiré hacia adelante. Y acepté porque quería ser el mejor en todo. En blanco y negro y en color⁶⁹²». Cette citation est intéressante car elle révèle deux points : d'une part, l'attitude de Forcano face à de nouveaux projets ; d'autre part, un double discours assez chronique, qui démasque un comportement tantôt vaniteux, tantôt peu assuré.

Forcano est alors projeté vers la publicité couleur alors qu'il n'est pas spécialiste, bien au contraire. À titre anecdotique, il nous explique en entretien ne pas savoir quelle somme demander pour son travail et lui vient alors à l'esprit de demander le même salaire que Ramón Batlles. Astucieux et curieux, il commence une nouvelle étape de sa carrière, marquée par la pluralité.

Josep Vergés, alors directeur de *Destino*, épaula Forcano dans cette nouvelle aventure et l'aide financièrement afin qu'il acquière du matériel. Précisons d'ailleurs que le photographe reste intimement lié à *Destino* et à ses collaborateurs. Il accepte des contrats en publicité car ils lui offrent un salaire plus confortable mais la photographie humaniste reste viscérale pour lui. Bien qu'il soit initialement moins attiré par ce genre de projets, cette expérience lui est enrichissante. Néanmoins, ces nouvelles techniques le surprennent et font

⁶⁹¹ Javier Pérez Andújar explique qu'il s'achète d'abord une pellicule couleur pour le Rolleiflex, compte tenu des circonstances et de la rapidité avec laquelle il doit s'adapter.

⁶⁹² « Lorsqu'on m'a demandé de réaliser l'almanach [...], je n'avais jamais fait de photo couleur, mais j'ai relevé le défi et je me suis lancé. Et j'ai accepté parce que je voulais être le meilleur en tout. En noir et blanc et en couleur ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid.*

surgir des aspects de sa personnalité qu'il ne laissait pas s'exprimer auparavant, notamment son penchant pour la provocation et la sensualité.

Il se découvre en accédant à ce type de contrats et à un nouveau monde. Il adopte alors deux langages distincts et dévoile deux personnalités différentes, qui s'unissent à l'occasion de son travail en mode avec l'entreprise Tilsa⁶⁹³. Javier Pérez Andújar considère que «la fotografía en color de Forcano es un idioma extraño, de palabras que ha inventado el propio fotógrafo⁶⁹⁴».

Pour la photographie couleur, Forcano s'équipe d'un appareil Hasselblad mais utilise à quelques occasions son Rolleiflex et sa focale fixe, présentés au cours de notre deuxième chapitre. Forcano choisit à nouveau le format carré et la pellicule 120. L'objectif Carl Zeiss (80mm) et la taille de la pellicule donnent des images de qualité⁶⁹⁵. Forcano ne nous a pas livré davantage de précisions sur le modèle qu'il utilisait mais nous supposons qu'il achète le boîtier de la série 500, le plus répandu des années 1960.

À l'instar du Rolleiflex, il dispose d'un viseur de poitrine, caractéristique que le photographe apprécie particulièrement pour composer et visualiser au mieux le rendu de son image. La firme suédoise Hasselblad réussit ainsi à concevoir un reflex moyen format de la même taille qu'un 24x36, offrant un encombrement minimal et une facilité de maniabilité du matériel. Il permet ainsi de photographier en extérieur et en studio.

Cet appareil, dont nous ajoutons une photographie ci-dessous, présente globalement les mêmes avantages que le Rolleiflex et il n'est pas surprenant, compte tenu de ce que nous venons d'expliquer, que Forcano ait cherché à retrouver les mêmes repères en utilisant ce matériel⁶⁹⁶. Il nous confie en 2016 au sujet de la photographie couleur : «Sí, generalmente lo hacía con la Hasselblad

⁶⁹³ La collaboration avec Tilsa fera l'objet d'une de nos prochaines sous-parties.

⁶⁹⁴ « la photographie en couleur de Forcano est un langage étrange, un langage de mots inventés par le photographe lui-même ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid.*

⁶⁹⁵ Ce sont ces appareils qui ont été utilisés par les astronautes de la NASA entre 1969 et 1972 pour photographier la Lune.

⁶⁹⁶ Image de David Mitchell, mise en ligne sur le blog *35mmc*, [en ligne : <https://www.35mmc.com/20/08/2020/hasselblad-500cm-sometimes-objects-of-desire-do-match-expectations-by-david-mitchell/>]. Consulté le 11 août 2021.

que es el mismo estilo que la Rollei porque es el tamaño 6x6⁶⁹⁷ ». Les caractéristiques de l'appareil étant sensiblement similaires à celles du Rolleiflex, nous ne développons pas davantage sur le sujet.



Photo 68 : Photographie de David Mitchell, « Modèle Hasselblad 500C »

Terminons ces pages par une citation de Rosario Rochínez Martina qui dépeint Forcano comme un professionnel hors-norme : «Autodidacta integral, obstinado y batallador, se prepara, se documenta, adquiere material apropiado, dedica su pasión y su tiempo – no duerme – a superar obstáculos y pone en alerta toda su capacidad imaginativa⁶⁹⁸». Bien que les commentaires de Forcano sur son propre parcours prêtent à confusion et révèlent la complexité de sa personnalité et de son positionnement, il faut retenir la ténacité dont il fait preuve à chaque moment de sa carrière.

Les recherches et les rencontres avec le photographe nous amènent à considérer qu'il travaille sans relâche, comme si son objectif était de « se mettre au niveau de ses pairs ». Non qu'il soit moins bon qu'eux, mais plutôt qu'il ne bénéficie ni

⁶⁹⁷ « Oui, généralement, je la faisais avec l'appareil Hasselblad, dans le même style que le Rolleiflex parce qu'il était au même format 6x6 ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2016.

⁶⁹⁸ « Autodidacte, têtu et combatif, il se prépare, se documente, acquiert le matériel adéquat, consacre sa passion et son temps – il ne dort pas – à surmonter les obstacles et met en éveil toute sa capacité d'imagination ». (C'est Nous qui traduisons) Rosario Martínez Rochina, *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 18.

de la même aisance sociale, ni des mêmes possibilités financières. Nous avons en effet été surprise de constater que Forcano ne cesse d'évoquer le statut social de ses collègues, comme si cette différence de moyens ne le rendait pas légitime aux yeux des professionnels et ne lui permettait pas d'accéder au monde de l'art. En entretien, il évoque Ramón Batlles et ajoute aussitôt qu'il appartient à la «burguesía⁶⁹⁹», nous laissant penser que l'appartenance à un milieu modeste serait la source de son complexe d'infériorité.

Grâce à la rapidité de son apprentissage, il parvient à donner satisfaction et reçoit de nouvelles commandes. Il se hisse ainsi parmi les meilleurs de sa génération, alors que lui-même se considère initialement comme un *outsider*. Toutefois, il reçoit des commandes de l'étranger et commence à reconsidérer sa place au sein de la profession. Pugnace et intuitif, il transforme les photographies commerciales en images puissantes.

2.1.3. Son studio photo et son style vestimentaire : reflet de son univers en évolution⁷⁰⁰

En 1965, Forcano acquiert un studio au numéro 4 de la rue du Docteur Joaquim Pou, à deux pas de la cathédrale⁷⁰¹. Il y crée son univers artistique et s'y réfugie pendant des années, jusqu'à ce qu'il arrête la photographie. Nous aurions pu intégrer ces pages à notre deuxième chapitre et ainsi respecter l'ordre chronologique et la cohérence de notre schéma analytique. Toutefois, nous connaissons le caractère essentiel que revêt ce lieu pour le photographe de mode et de publicité qu'il devient. Il participe surtout à l'affirmation de l'artiste qui se familiarise avec l'utilisation de la couleur. En ce sens, il est plus intéressant de l'intégrer à cette dernière partie afin de respecter la cohérence des étapes de sa carrière.

⁶⁹⁹ « bourgeoisie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁷⁰⁰ Nous pourrions remplacer le terme par atelier photographique ou encore local photographique.

⁷⁰¹ Avant 1965, il utilise le matériel et le décor de l'AFC (Agrupación Fotográfica de Cataluña).

Le symbolisme de cet endroit est pluriel. D'abord, pendant les années 1960, le studio devient sa carte de visite et le reflet de ses inspirations et de sa sensibilité artistique. C'est entre ces murs qu'il reçoit ses clients, qu'il noue des liens avec certains artistes et avec les mannequins. Ce local doit en premier lieu répondre aux attentes du professionnel qu'il est et doit permettre une identification rapide à son univers.

Toutefois, le studio représente surtout la transition entre deux étapes de sa trajectoire : le passage du photographe de rue au photographe de mode, du noir et blanc à la couleur. Dès lors qu'il accède à d'autres commandes que celles de *Destino*, il lui est préférable de disposer d'un endroit lui ressemblant. Forcano passe alors de l'espace public à l'espace privé, de l'extérieur à l'intérieur. Métaphoriquement, ce studio est surtout le signe de l'évolution personnelle du photographe qui se focalise sur lui. Les cinq années qu'il passe au sein de *Destino* lui sont bénéfiques et c'est grâce à cette collaboration qu'il atteint cette ultime étape de sa trajectoire, franchissant définitivement la frontière qui sépare le photographe professionnel du photographe artiste. Rappelons-nous que lorsqu'il devient photographe professionnel en 1960, il décide d'ôter la cravate qu'il porte quotidiennement au profit d'une croix colorée, que Forcano perçoit comme le signe ostentatoire de sa liberté. L'acquisition de ce local est un autre symbole pour lui.

Cet endroit est essentiel car il le conçoit à son image et se livre ainsi aux autres, comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Ce studio, dans lequel il passe la plupart de son temps, devient alors le reflet de ce qu'il est, ce qu'il pense, ce qui l'inspire⁷⁰².

La spécialiste Laura Terré, qui a eu l'occasion de s'entretenir avec Forcano à différentes étapes de sa vie, écrit dans un article du journal *El País* : «Al contrario de cualquier reportero, le gustaba llamar la atención, quizás prefería la imagen

⁷⁰² Remarquons également qu'il peut louer un tel espace grâce aux ressources financières que lui apportent la mode et la publicité, ce qui lui était impossible jusqu'alors.

de fotógrafo de modas, que también lo ha sido⁷⁰³». Il nous semble nécessaire de nuancer les propos tenus par Laura Terré. Forcano est en effet un personnage singulier et décalé, en témoigne par exemple la croix qu'il porte quotidiennement. Toutefois, il ne revendique pas fièrement son originalité lorsqu'il travaille exclusivement en tant que reporter. Les années passant, Forcano s'assume et s'enhardit, mais cette étape est surtout révélatrice de la transition vers la mode et la publicité. C'est à cette occasion qu'il se révèle davantage aux autres, en prenant soin de définir son style vestimentaire, qui lui permet, de la même façon que son studio, de dévoiler sa personnalité et de cultiver sa différence. Avant cela, il est plus discret et ne soigne pas particulièrement son apparence, en témoignent les photographies de lui, intégrées au texte lors de notre deuxième chapitre.

Grâce à différents témoignages et citations de personnalités artistiques, spécialistes et amis de Forcano, il nous est possible de restituer l'atmosphère dans laquelle évolue le photographe.

Frisant tantôt la prétention, tantôt l'excès d'humilité, Forcano laisse parfois le lecteur perplexe. Difficile à cerner, il tient des discours dont le manque de cohérence dénote souvent d'une difficulté à se situer, entre fierté et effacement. Toutefois, lorsqu'il évoque son studio, ses propos sont constants. Il explique à Ernest Alós, journaliste du journal *El Periódico* : «Era un lugar cargado, disparatado, surrealismo puro, y sobre todo insólito y anticonvencional. Con paredes blancas no habría podido trabajar⁷⁰⁴». En définissant ce qui est à la fois son espace de travail et son exutoire personnel, il utilise des termes qui pourraient définir sa signature artistique. Les mots « non conventionnel », « surréalisme »

⁷⁰³ « Contrairement à n'importe quel reporter, il aimait attirer l'attention, peut-être préférerait-il l'image d'un photographe de mode, ce qu'il était également ». (C'est Nous qui traduisons). Laura Terré, «Adiós a un "prodigioso artesano" de la fotografía», *El País*, 24 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/04/23/catalunya/1524500937_098183.html]. Consulté le 28 mai 2021.

⁷⁰⁴ « C'était un endroit chargé, fantaisiste, du pur surréalisme, et surtout inhabituel et non conventionnel. Avec des murs blancs, je n'aurais pas été capable de travailler ». (C'est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «Forcano : el fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>]. Consulté le 24 juillet 2021.

et « insolite » font écho à son studio mais pourraient aussi bien décrire son corpus en couleur.

Accompagné de son frère Josep, Eugeni Forcano fréquente régulièrement les brocantes notamment celle des Encants. Ce marché est l'un des plus vieux d'Europe et regorge d'objets de décoration, de meubles, d'antiquités qu'il aime chiner, à la recherche de bibelots ayant une « âme ». Javier Pérez Andújar écrit : «El estudio de Forcano es un estudio de objetos hallados, pero que no han sido recuperados en función de su forma estética, sino en aras del sentimentalismo⁷⁰⁵». Le photographe est un sentimental et se laisse constamment guider par ses émotions. Toutefois, il affectionne également les associations surprenantes (voire effrayantes), la provocation et le mystère. Il serait inexact de considérer que Forcano ne cherche aucunement l'aspect esthétique des associations qu'il crée au studio. Un nombre incalculable de poupées et de mannequins aux membres désarticulés ornent les murs et les coins de la pièce et y côtoient des saints, des horloges, des miroirs, des lampes modernistes, des bustes détériorés, quelques-unes de ses photographies favorites et des tableaux du début du siècle⁷⁰⁶. Les années passent et il enrichit sa collection de nouveaux objets, à l'image de chandeliers, de ses photographies de mariage... Notons que ses choix ornementaux témoignent une fois de plus d'un lien paradoxal avec le catholicisme⁷⁰⁷. Obsédé par les saints, il les traque sur les brocantes et décore son studio avec l'enfant Jésus de Prague et avec saint Alphonse de Liguori qu'il accessoirise d'un foulard des Commissions Ouvrières (CCOO).

L'étude du décor révèle la fascination du photographe pour le temps, les mains et le corps féminin. Sur la photographie que nous intégrons ci-dessous, Forcano

⁷⁰⁵ « Le studio de Forcano est un studio d'objets trouvés, qui n'ont pas été récupérés pour leur forme esthétique, mais pour des raisons sentimentales ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, «Realidad y color», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960*, Barcelone, Lunberg Editores, 2005., p. 191.

⁷⁰⁶ Nous pourrions établir un lien entre les postures des poupées et les mouvements des mannequins du premier catalogue Tilsa, que nous étudierons ci-dessous.

⁷⁰⁷ De façon anecdotique, évoquons l'emplacement géographique de son studio qui est situé à deux pas de la Cathédrale et de son domicile qui se trouve près de l'Église de los Santos Gervasio y Protasio (Sarriá). Il reste toujours connecté, consciemment ou non, à cet univers religieux qui lui pose des problèmes de positionnement face à lui-même, à sa famille et au monde qui l'entoure.

réalise un autoportrait, juste avant d'interrompre sa carrière⁷⁰⁸. Sommaire, le titre «En el estudio⁷⁰⁹», témoigne d'une posture différente de ses choix artistiques, différente de celle qu'il adopte en reportage.



Photo 69 : Eugeni Forcano, «En el estudio», 1995.

© Eugeni Forcano

Cette photographie est intéressante car elle dévoile les nouvelles techniques photographiques avec lesquelles Forcano se familiarise. Selon nous, il s'agit d'une surimpression. Il s'agit de deux prises de vues superposées et figurant sur le même film négatif, qui sont vues l'une à travers l'autre, à différents niveaux de luminosité.

⁷⁰⁸ Image tirée des images de *La Meva Barcelona*, Archives photographiques de Barcelone, Galerie de photographies [en ligne : http://www.bcn.cat/arxiu/virtuals/forcano/02_galeria_1_es.html]. Consulté le 18 février 2021.

⁷⁰⁹ « Dans le studio ». (C'est Nous qui traduisons).

Le peintre, photographe et théoricien László Moholy-Nagy s'est employé à définir et à explorer les techniques des mouvements d'avant-garde dans l'entre-deux-guerres. À l'IEFC (l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya), nous avons consulté l'ouvrage *Pintura, fotografía y cine* et nous sommes concentrée sur les chapitres traitant de la photographie comme moyen de création. Dans le chapitre «Fotografía y surrealismo» (p. 217-235), il distingue trois procédés : le photogramme, la surimpression et le photomontage⁷¹⁰. À la suite de ce développement, nous aborderons le photogramme et le photomontage. László Moholy-Nagy indique :

Se trata de la simple acción mecánica de imprimir fotos superpuestas. Esto abre nuevos territorios a la imaginación y a la emoción ofreciendo formas de manifestación simples o complejas, tradicionales o disintivas. La sobreimpresión es el mejor de todos los medios visuales para registrar el sueño. Elude el espacio y el tiempo. [...] La calidad transparente de las sobreimpresiones sugiere también transparencia en el contenido, y revela calidades estructurales inadvertidas de los objetos que se hayan empleado⁷¹¹.

László Moholy-Nagy aborde le sujet du rêve. Si chère aux surréalistes, cette thématique captive également Forcano qui se reconnaît comme tel à la fin de sa carrière. Les surréalistes placent la dimension onirique au centre de leurs productions artistiques. Freud et ses théories sur l'inconscient y tiennent une place de prédilection. Nous ne développons pas davantage sur ce point puisque nous allons y revenir tout au long de cette sous-partie.

La surimpression a connu son moment de gloire dans les années 1920 au cinéma, grâce à des projets portés par des cinéastes de renom. La scénariste Marie-France Briselance et le réalisateur Jean-Claude Morin citent les films de Salvador Dalí-Luís Buñuel, Francis Picabia-René Clair, Germaine Dulac, Jean Cocteau, entre

⁷¹⁰ László Moholy-Nagy, «Fotografía y surrealismo», *Pintura, fotografía y cine*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 217-235.

⁷¹¹ « Il s'agit d'une simple action mécanique consistant à imprimer des photos superposées. Elle ouvre de nouveaux territoires à l'imagination et à l'émotion, offrant des formes de manifestation simples ou complexes, traditionnelles ou originales. La surimpression est le meilleur de tous les médias visuels pour enregistrer le rêve. Elle échappe à l'espace et au temps. [...] La qualité transparente des surimpressions suggère également la transparence du contenu, et révèle des qualités structurelles inaperçues des objets utilisés ». (C'est Nous qui traduisons). László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía y cine*, op.cit., p.221.

autres⁷¹². Pour eux, la surimpression est un élément graphique fondamental pour évoquer un monde déraisonnable et onirique.

Le rapprochement entre les objets du studio et les trois bustes de Forcano, dans la partie inférieure de la photographie, bouscule les plans et les perceptions des dimensions auxquelles est habitué l'œil. Cette impression d'ubiquité est un procédé nouveau, jusqu'alors inexistant dans le corpus de Forcano. Cette création visuelle pourrait être mise en relation avec un extrait du livre *Comment on devient Dalí* (1973) de Salvador Dalí :

Mon corps comme mon esprit vivaient dans le mou et l'ambigu et j'existais aussi bien dans les objets que dans les paysages. Mon espace psychologique n'était pas cristallisé en un corps, mais au contraire, épars dans un espace indéfini, suspendu entre ciel et terre [...]. À travers (mon corps), je passais comme dans un trou de l'irréel⁷¹³.

Dans les années 1980, l'esthétique surréaliste est réemployée par des artistes qui cherchent à réduire les frontières du réel et de l'irréel, de la présence et de l'absence, du conscient et de l'inconscient. Sur cet autoportrait, Forcano joue avec les limites cloisonnant en apparence des mondes distincts. Le message de l'image nous a rappelé un extrait du *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton. Il y écrit : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire⁷¹⁴ ».

Recentrons-nous sur le développement de notre sujet. La photographie «En el estudio» permet d'accéder visuellement au monde dans lequel Forcano s'épanouit. Lorsque ses clients découvrent les lieux pour la première fois, ils sont ébahis. Attirant pour certains, obscur ou superficiel pour d'autres, il suscite forcément les réactions des uns et des autres, à l'image des peintres Joan Miró et Salvador Dalí. Forcano nous explique en entretien que Miró ne cesse de répéter «¡Punyeta ! ¡Oh, punyeta !⁷¹⁵» et que Dalí observe l'environnement, les yeux

⁷¹² Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

⁷¹³ Salvador Dalí in Robin Chatelain, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dalí », *La clinique lacacienne*, vol.1, n°15, 2009, p. 149-166.

⁷¹⁴ André Breton in Dominique Fessaguet, « Le manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », *Topique*, vol.2, n°115, 2011, p. 113-119.

⁷¹⁵ « Merde ! Oh, merde ! ». (C'est Nous qui traduisons).

écarquillés. Si Forcano fuyait la photographie professionnelle car elle s'exerçait en studio lorsqu'il a commencé, le photographe pluridisciplinaire et accompli qu'il devient prend plaisir à s'enfermer dans ce lieu conçu à son image.

Les photographes de mode ont un lien particulier avec leur studio. Au-delà de la dimension personnelle du lieu, leurs murs servent de décor pour le second plan et font ainsi partie intégrante des compositions. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un endroit qui leur ressemble, qui les inspire ou par lequel ils sont identifiables, à un moment donné de leur carrière. À l'inverse de Forcano, l'Américain Irving Penn, un habitué des studios – même ambulants pour sa série *Worlds in a Small Room* (1974), réalise la série *Portraits existentiels* (1948) dans un cadre dépouillé et place ses modèles « dans un recoin formé par deux cloisons en angle, sorte de coin sans issue, dont l'entrée est bloquée par le photographe⁷¹⁶ ». L'enjeu pour le sujet est alors d'exister dans cet espace contraignant et austère⁷¹⁷. Plus tard, en 1948, il s'approprie l'espace d'un photographe péruvien pour produire la genèse de sa série ethnographique *Petits métiers*, qui l'occupera de 1967 à 1971, pour laquelle il réalise des photographies dans les studios parisiens, new-yorkais et londoniens. À chaque fois, il loue des endroits qu'il épure au maximum et orne de fonds neutres.

Ces exemples nous sont utiles pour illustrer l'importance que peut revêtir le studio photographique. Que ce lieu soit alloué au photographe pour quelques heures, ou qu'il s'agisse de son univers personnel, constitué pendant plusieurs années, il dévoile la façon dont il s'approprie l'espace. Qu'il le choisisse sobre ou au contraire excessivement décoré, il dévoile en ce sens, la personnalité de celui qui l'occupe. Entre les poupées, la multitude de bustes, une peinture de Jérôme Bosch et une autre de Salvador Dalí, cet ensemble, qui pourrait paraître désorganisé, révèle au contraire le perfectionnisme du photographe. En 2015, à l'occasion de notre

⁷¹⁶ Dossier pédagogique de l'exposition *Irving Penn* (21 septembre 2017-29 janvier 2018), Paris, RmnGP, 2017.

⁷¹⁷ Max Ernst, Dora Maar, Joséphine Baker, Salvador Dalí ou encore Alfred Hitchcock passent devant son objectif.

premier entretien, il explique : «Esto no hay ni Dios que lo entienda⁷¹⁸ ». Contrairement à ce qu'il laisse penser, rien n'est laissé au hasard et la disposition du lieu fait suite à une réflexion artistique sur l'utilisation de l'espace. Il ajoute ensuite :

Normalmente, los fotógrafos convencionales, ¿pensar en una cosa así? Ni soñarlo, porque lo que querían eran paredes blancas o negras como máximo. Esto era hasta un contrasentido, en contra de las leyes establecidas. A mí me divertía y esto es una manera de ser, que no es frecuente⁷¹⁹.

Sur ce point, nous ne pouvons pas le contredire. Les recherches que nous avons menées sur le sujet nous poussent à considérer que les photographes ont globalement choisi la neutralité de l'espace photographique, qu'ils personnalisent, mais de façon moins prononcée que Forcano. Ce studio laisse entrevoir un photographe affirmé, fantaisiste et original.

Forcano construit un monde insolite et hors du commun. Nous nous sommes alors posé la question suivante : ce lieu est-il le reflet de sa personnalité ou une construction artistique « surjouée » destinée à marquer les esprits ?

Déjà, il acquiert le studio relativement tôt dans sa carrière ; il est ainsi le fruit de son imagination et est imprégné de ses choix, ses influences et ses sources d'inspiration. Nous venons de l'évoquer et n'y reviendrons pas. Toutefois, il nous faut nuancer cette réponse.

Au-delà de l'affirmation de son univers personnel, il cherche aussi à cultiver une différence et à exister à contre-courant de la norme, comme il le rappelle lors des entretiens qu'il donne aux journalistes. Il s'amuse des règles établies et joue de l'image qu'il renvoie. C'est ainsi, pour être en accord avec lui-même mais aussi pour attiser la curiosité des uns et des autres, qu'il emprunte le chemin de l'excentricité. Affable et fier quand il s'agit de parler de l'univers décalé qu'il crée autour de ses photographies, notons qu'il ne défend pas à égale mesure son

⁷¹⁸ « Ça, personne, ni même Dieu, pourrait le comprendre ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

⁷¹⁹ « Normalement, les photographes conventionnels ne pensent pas à un tel endroit. Aucune chance, car ce qu'ils voulaient, c'était des murs noirs ou blancs, tout au plus. Ça n'avait pas de sens, ça allait contre les lois établies. Ça m'amusait et c'était une façon d'être, qui n'est pas fréquente ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

œuvre photographique. Ce genre de propos est surprenant et on pourrait alors lui reprocher un manque de profondeur ou un discours égocentré.

En souhaitant mettre en perspective le studio de Forcano avec d'autres, nos recherches nous ont menée à l'atelier du peintre Salvador Dalí, pour qui Forcano ne cache pas sa profonde admiration. Au-delà de l'atelier en lui-même – où la multitude d'objets entassés est tout de même soulignée, Irene Civils Plans, responsable de conservation et restauration de la Fondation Gala-Salvador Dalí, révèle la façon de travailler de l'artiste. Elle écrit :

La gran cantidad de fotografías que muestran los diversos talleres que Salvador Dalí tuvo a lo largo de su trayectoria creativa nos permiten adentrarnos en algunos de los secretos de taller del artista. [...] Una vez que Dalí tiene la imagen que le interesa incluir en su composición pictórica, [...] la copia, la calca y la transfiere a la tela⁷²⁰.

Il est évident que le processus artistique, ainsi que le travail préparatoire, différent en peinture et en photographie. Toutefois, il est en effet surprenant de constater que les clichés du studio photographique de Forcano ne laissent rien entrevoir sur sa façon de travailler ou de créer. Il nous semble alors qu'il s'agit davantage d'une pièce faisant office de bureau et de lieu de réception que d'un studio photographique, au sens strict du terme. De plus, nous n'avons trouvé aucune photographie mettant en scène les murs de ce studio, si ce n'est des autoportraits de Forcano, à partir de 1965, jusqu'en 1995⁷²¹. Cette affirmation peut cependant être nuancée : sur la photographie «En el estudio» (1995), des installations lumineuses sont visibles et rendent possible l'organisation de séances de mode.

⁷²⁰ « Le nombre élevé de photographies montrant les différents ateliers de Salvador Dalí tout au long de sa carrière créative nous permet de découvrir certains des secrets d'atelier de l'artiste. Une fois que Dalí a l'image qu'il veut inclure dans sa composition picturale, [...] il la copie, la calque et la transfère sur la toile ». (C'est Nous qui traduisons). Irene Civils Plans, *En el taller de Dalí*, Fondation Gala-Salvador Dalí, sans date, [en ligne : <https://www.salvador-dali.org/es/actualidad/monografico-dali-rafael/en-el-taller-de-dali/>]. Consulté le 26 juillet 2021.

⁷²¹ L'évolution entre les trois autoportraits, l'un de 1965, l'autre de 1970 et le dernier de 1995 est évidente. Le premier cliché est un autoportrait « classique » en couleur. Forcano est assis sur la banquette rouge en velours de son studio et il y a disposé cinq mains. Le deuxième résulte d'un montage de Forcano en noir et blanc, comme il aime le faire à cette époque. Le troisième est celui que nous avons intégré ci-dessus.

Bien que nous ne puissions l'affirmer avec certitude, il nous semble que cet endroit n'est pas exclusivement le fruit d'une démarche personnelle du photographe mais du « couple » qu'il forme avec Rosario Martínez Rochina. Javier Pérez Andújar, qui rédige un article pour *El País* sur Rosario Martínez Rochina, la décrit de la façon suivante :

Rendición [son véritable prénom], su bata granate abrochada hasta el cuello, los botones dorados, sus tres anillos misteriosos, las zapatillas de tener los pies calientes. Los objetos antiguos que ha ido hallando en los encantos y ahora adornan su casa. Las lámparas sensacionales. Le hace de guardián tras la puerta un imponente bastón de pastor [...] ⁷²².

Il est assez déroutant de constater que le journaliste brosse le portrait de Rosario Martínez Rochina mais que ces quelques lignes pourraient décrire fidèlement Forcano. Leur lien personnel et professionnel est intense : elle l'épaule, l'entoure, l'aide et détient un rôle déterminant tout au long de sa carrière, notamment dans la reconnaissance de son œuvre. En ce qui concerne le studio, il nous paraît totalement plausible qu'ils aient, au fil des ans, continué à faire évoluer ce lieu conjointement. Elle écrit dans le texte qu'elle rédige pour le catalogue d'exposition *Eugeni Forcano 1960-1996* :

Su estudio se va llenando de objetos dispares –disparatados, dice él– comprados en los Encants y en los anticuarios y, poco a poco, se convierte en una especie de cueva de las maravillas que asombra a modelos, clientes y amigos ⁷²³.

La place qu'elle occupe est parfois la cible de critiques car elle endosse des rôles essentiels, laissant imaginer que les choix artistiques de Forcano n'émanent pas exclusivement de lui. Rosario Martínez Rochina reste dans l'ombre, mais sa présence est manifeste.

⁷²² « Rendición, sa robe de chambre bordeaux boutonnée jusqu'au cou, les boutons dorés, ses trois mystérieuses bagues, ses chaussons pour garder ses pieds au chaud. Les objets anciens qu'elle a trouvés à la brocante des Encants [et qui] ornent maintenant sa maison, les lampes sensationnelles, un imposant bâton de berger en guise de gardien de porte ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, «Redención», *El País*, 16 octobre 2016, [en ligne : https://elpais.com/ccaa/2016/10/15/catalunya/1476552032_191992.html]. Consulté le 22 février 2021.

⁷²³ « Son studio se remplit peu à peu d'objets disparates – fantaisistes, selon lui – achetés à la brocante des Encants et chez les antiquaires et, peu à peu, il devient une sorte de grotte des merveilles qui émerveille mannequins, clients et amis. » (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 20.

Malgré les arguments que nous venons d'avancer, il faut tout de même garder à l'esprit que cet univers le suit pendant trois décennies. Bien qu'il ait pu jouer de cet environnement pour accentuer, surprendre et édifier sa personnalité artistique, il reflète le véritable Forcano. Au-delà de la dimension spectaculaire du lieu, il n'en demeure pas moins un endroit très intime, en témoignent les photographies personnelles qui ornent les murs⁷²⁴. Pour preuve, lorsqu'il est contraint de quitter ce studio, il déménage ses objets à son domicile conjugal barcelonais. Comme s'il s'agissait d'un besoin viscéral, il se constitue un nouveau refuge.

Selon les dires de Javier Pérez Andújar, écrivain et ami du photographe, le logement est scindé en deux et chacun dispose de son espace privé. Dans le sien, Forcano installe ses précieux objets et recrée cette atmosphère qui lui est propre. C'est dans ce décor qu'il reçoit les journalistes, qui, dans leur grande majorité, commencent leur article en évoquant ce monde fantaisiste, mystique et surréaliste. Le 26 février 2012, Ana Gaitero écrit : «Cuando Eugenio Forcano abre la puerta de su casa en la Bona Nova, en la zona alta de Barcelona, aparece tras de él un museo de objetos raros y antigüedades con mucho de modernismo y toques de surrealismo⁷²⁵». José Ángel Montañés, journaliste du quotidien *El País*, le décrit ainsi :

Abigarrada y con cierto *horror vacui*, el comedor está lleno de esculturas, cuadros, vírgenes de tamaño natural, flores, muebles y muchas carteras y carpetas llenas de fotografías, negativos, catálogos y revistas en las que han aparecido publicadas sus imágenes⁷²⁶.

⁷²⁴ Elles dévoilent les temps forts de sa carrière et les rencontres qui ont changé sa vie.

⁷²⁵ « Lorsque Eugenio Forcano ouvre la porte de sa maison de Bona Nova, dans la partie supérieure de Barcelone, un musée d'objets rares et d'antiquités avec beaucoup de modernisme et des touches de surréalisme apparaît derrière lui ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «León en minifalda», *Diario de León*, 26 juin 2012, [en ligne : <https://www.diariodeleon.es/articulo/revista/leon-en-minifalda/201202260400001236110.html>]. Consulté le 6 septembre 2021.

⁷²⁶ « Bigarrée et avec une forme d'*horror vacui*, la salle à manger est remplie de sculptures, de peintures, de vierges grandeur nature, de fleurs, de meubles et de nombreux portefeuilles et dossiers remplis de photographies, de négatifs, de catalogues et de magazines dans lesquels ses images ont été publiées ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «"La historia se escribe con imágenes"», *El País*, 20 décembre 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1355992585_757885.html]. Consulté le 25 mai 2021.

La journaliste Ana Torres, qui rédige un article pour la revue en ligne *Fronterad*, est elle aussi stupéfaite lorsqu'elle découvre cet endroit. Elle commence son texte de la manière suivante :

El matrimonio [Eugeni Forcano y su mujer, María Antonia Lloveras] me conduce hasta el salón, donde nos esperan varias butacas rococó dispuestas en medio de una marabunta de objetos a los que Eugeni Forcano aludirá durante la entrevista⁷²⁷.

Nous nous sommes entretenue avec Forcano en 2015 et 2016. Le photographe avait récemment quitté son logement barcelonais pour s'installer à Canet de Mar, sa ville natale. Il semblait déçu de nous recevoir dans son nouveau logement, qui ne révélait pas l'artiste qu'il était. Il ne cessait de dire qu'il aurait été préférable de se voir à Barcelone, comme si l'âme de son appartement en disait davantage sur lui que ses propres révélations. Et ce n'est peut-être pas si faux.

Forcano est un collectionneur, ce qui n'est pas sans nous rappeler Martin Parr et l'exposition *Planète Parr*, présentée au Jeu de Paume en 2009. Le photographe Britannique est ainsi décrit par Claire Guillot, journaliste au *Monde* :

Qui est assez toqué pour collectionner à la fois des montres à la gloire de Saddam Hussein et de la photographie documentaire britannique pointue ? Nul autre que Martin Parr. [...] « Voir cette exposition, c'est comme visiter ma maison », explique le photographe, toujours habillé de la même façon, avec sa chemisette et ses sandales⁷²⁸.

Cette citation nous semble intéressante car elle révèle des similitudes entre les deux photographes. D'abord, ils tendent à réduire l'opacité séparant la vie publique et la vie privée du photographe. En dévoilant le lien si particulier qu'ils ont tissé avec les objets qu'ils collectionnent, Parr et Forcano prouvent que l'homme et l'artiste ne sont qu'une entité, et qu'ils ne « jouent » pas outre mesure

⁷²⁷ « Le couple [Eugeni Forcano et son épouse, María Antonia Lloveras] me conduit au salon, où nous attendent plusieurs fauteuils rococo, disposés au milieu d'un fatras d'objets auxquels Eugeni Forcano fera allusion au cours de l'interview ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Torres, «El fotógrafo de la calle», *Fronterad*, 5 juillet 2012, [en ligne : <https://www.fronterad.com/eugeni-forcano-el-fotografo-de-la-calle/>]. Consulté le 25 mai 2021.

⁷²⁸ Claire Guillot, « Ne dites pas à Martin Parr que les photos qu'il prend ou collectionne sont kitsch », *Le Monde*, 2 juillet 2009, [en ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/02/ne-dites-pas-a-martin-parr-que-les-photos-qu-il-prend-ou-collectionne-sont-kitsch_1214432_3246.html]. Consulté le 26 juillet 2021.

avec ce décalage. Ils se risquent ainsi au ton railleur et au regard amusé des spécialistes et journalistes. Puis, la journaliste évoque la tenue vestimentaire de Martin Parr qui porte toujours le même genre de vêtements, autre point concordant entre les deux photographes. Voyons à présent la description que les journalistes Ana Torres et José Ángel Montañés font de Forcano⁷²⁹. Ana Torres écrit :

A sus 86 años, cuida con esmero la imagen que proyecta ante el visitante: pelo blanco y bigotillo fino arreglado con esmero. Botines lustrados, pantalón negro con raya, camisa oscura de terciopelo. Por encima, un chaleco de raso bordado. La guinda de su conjunto impecable es la cruz plateada que le cuelga sobre el pecho. Eugeni es un hombre bien parecido que exhibe una elegancia excéntrica⁷³⁰.

José Ángel Montañés décrit un «homme affable, de conservation rapide, coquet en el vestir y pulcro con un perfecto corte de pelo y bigote. Forcano ha sido, y es, un hombre atractivo y con grandes dotes de persuasión⁷³¹». Remarquons que la moustache de Forcano – comme celle de Dalí – est très fréquemment mentionnée et permet aux journalistes de souligner le perfectionnisme presque obsessionnel de Forcano. Afin d'enrichir ces descriptions, nous intégrons ci-dessous la photographie de Joan Sánchez, qui illustre l'article de José Ángel Montañés⁷³².

⁷²⁹ Notre première impression a été sensiblement la même.

⁷³⁰ « À 86 ans, il prend grand soin de l'image qu'il renvoie aux visiteurs : cheveux blancs et fine moustache soignée. Bottes cirées, pantalon noir à rayures, chemise foncée en velours. Par-dessus, un gilet de satin brodé. La cerise sur le gâteau de sa tenue impeccable est la croix en argent sur sa poitrine. Eugeni est un bel homme qui fait preuve d'une élégance excentrique. » (C'est Nous qui traduisons). Ana Torres, «El fotógrafo de la calle», *op.cit.*

⁷³¹ « homme affable, qui engage facilement la conversation, coquet dans sa tenue et soigné avec une coupe de cheveux et une moustache parfaites. Forcano a été, et est toujours, un homme séduisant avec de grandes capacités de persuasion ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «"La historia se escribe con imágenes"», *op.cit.*

⁷³² Photographie de Joan Sánchez, *ibid.*



Photo 70 : Joan Sánchez, «Eugeni Forcano», 2012.

La photographie illustre clairement les deux points que nous venons de développer en amont : d'une part, les objets qui ornent l'espace privé du photographe et, d'autre part, sa signature stylistique, qui n'a pas changé depuis 1965. À mi-chemin entre le dandysme et la fantaisie – voire le psychédéisme des motifs – Forcano reste égal à lui-même et constant pendant des décennies et porte sa « tenue de scène » lors des entretiens, des cérémonies officielles et des soirées de vernissage, à la manière d'un acteur⁷³³. Il n'est pas le seul : le peintre René Magritte, considéré comme surréaliste, peint dans son costume habituel et ce style vestimentaire marque également son œuvre. Le surréaliste Salvador Dalí soigne lui aussi son apparence dans les moindres détails. Il relève ses moustaches, porte des vestes en velours et des gilets à motifs, ce qui n'est pas sans nous rappeler la description de Forcano. Tout comme Dalí, il cherche à exister et à ce qu'on le remarque ; tout comme Dalí, ses choix révèlent sa personnalité. Cette posture n'est pas antinomique.

⁷³³ Le père de Forcano était passionné de théâtre et avait monté un club.

L'écrivain et journaliste Javier Pérez Andújar rencontre Forcano en 2004. Il considère que le mot qui définit le mieux le photographe est « mystique ». Tantôt décrit comme étant introverti, jovial, affable ou prétentieux, Forcano est un personnage qui surprend et qui ne laisse pas indifférent. La vie personnelle, le style vestimentaire, le studio et l'œuvre sont intimement liés et participent à cette image que renvoie Forcano.

Pour conclure sur ce point, retenons que cet univers est pour lui « un reactivo que pone la imaginación del fotógrafo en danza. Los objetos del estudio de Forcano son una sonda que utiliza para bucear por lo más hondo de su mundo⁷³⁴ ».

2.2. Étude de ses principales collaborations

Tout comme Oriol Maspons, Julio Ubiña et Leopoldo Pomés, Forcano commence à travailler en illustration éditoriale dès 1962, pour la maison d'édition Seix Barral, puis pour Lumen. Il propose des photographies pour les couvertures de livres des collections de la Biblioteca Breve⁷³⁵ ou de la Biblioteca Formentor⁷³⁶.

Aujourd'hui, 40 ans plus tard, les photographies de Forcano sont encore choisies pour illustrer des romans. Récemment, nous pouvons citer : *Rabos de lagartija* de Juan Marsé (Lumen), *Turismo interior* de Marcos Ordoñez (Lumen) ou *Carreteras secundarias* de Ignacio Martínez de Pisón (Seix Barral). Il n'est pas rare de tomber sur une photographie de Forcano au détour des rayons d'une librairie barcelonaise⁷³⁷.

Les ouvrages sur Josep Pla choisissent généralement comme couverture les photographies issues du reportage publié par Forcano à l'occasion des 70 ans de

⁷³⁴ « un réactif qui fait danser l'imagination du photographe. Les objets de l'atelier de Forcano sont une sonde qu'il utilise pour plonger dans les profondeurs de son monde ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, « Realidad y color », *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunewerg Editores, 2005, p. 192.

⁷³⁵ *Germinal y otros relatos* de Alfonso Grosso (1963), *La tragedia y el hombre* de Jose María de Quinto (1962), *La cama de piedra* de Harry Mulisch (1963), *El coral y las aguas* de Juan Eduardo Zúñiga (1962).

⁷³⁶ *Las cuarentenas* de Fereydoun Hoveyda (1963), *Insegura felicidad* de Alfred Kern (1962).

⁷³⁷ En 2016, nous avons constaté que sa photographie apparaissait en couverture du livre *El tiempo de las mujeres* de Ignacio Martínez de Pisón (rééd. 2014).

Josep Pla. C'est le cas de *La geografia intima de Josep Pla* de Miquel Pairoli (Éditions La Campana), *El Nostre heroi Josep Pla* de Enric Vila (A contra vent Editors) et *Les dones de Josep Pla* de Xavier Febrés (Edicions 62). Forcano raconte qu'en 1960, lorsqu'il commence à travailler pour *Destino*, Josep Vergés lui dit : «Cobra, cobrará poco, pero se hará usted un nombre⁷³⁸».

Ses contacts avec les éditions Seix Barral lui ouvrent les portes de la photographie couleur. Leur section publicité de Seix Barral fait appel à lui pour un calendrier. Javier Pérez Andújar explique :

Les prepara, en primer lugar, un almanaque en color donde aparece la más dorada de las burbujas de la casa : la modelo Teresa Gimpera. Y es así cómo hacen a Forcano en color. [...] El oficio tira de él para convertirlo en fotógrafo en color, pr cuya razón hay tanto de inesperado cuando habla este otro lenguaje⁷³⁹.

Nous avons décidé de ne pas nous focaliser sur ces images pour deux raisons. D'abord, bien que quelques exemples de couvertures soient intégrés au catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, le corpus est relativement restreint. Puis, ses productions pour l'illustration éditoriale ne sont pas celles qui se démarquent le plus par l'audace de leur propos alors que c'est sur ce point que nous voudrions insister à l'occasion de cette partie.

Le constat est le même pour les publicités : nous avons fait le choix de nous concentrer sur la campagne qu'il réalise pour Lycra et les images qu'il propose à la revue *Don*. Néanmoins, remarquons qu'Eugeni Forcano est sollicité pour de nombreux projets. Il honore à la fois des commandes pour le corsetier Warner's et la firme de lingerie Belcor. Puis, il vend ses photographies pour la parfumerie Myrurgia et la branche cosmétique de l'entreprise pharmaceutique Laboratorios Dr Esteve. Enfin, il travaille pour l'industrie automobile, notamment pour le groupe d'assurance Catalana de Seguros (Seguros Catalana Occidente) et Ficosa International.

⁷³⁸ « Vous toucherez peu d'argent mais vous vous ferez un nom ». (C'est Nous qui traduisons). Eugeni Forcano in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 42.

⁷³⁹ Javier Pérez Andújar, «Realidad y color», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 192.

Nos recherches sur ses campagnes publicitaires sont limitées puisque nous avons eu accès à une faible quantité de photographies⁷⁴⁰. Dans les catalogues d'exposition, il est écrit que Forcano voyage à l'étranger pour honorer certaines demandes de ses clients en publicité. Or, mise à part la filiale suisse DuPont sur laquelle nous allons revenir, les entreprises mentionnées ci-dessus sont basées à Barcelone et en Catalogne. Toutefois, nous ne pouvons amener de réponses plus précises compte tenu du peu d'informations dont nous disposons. Nous devons rencontrer Forcano en 2018 afin d'évoquer plus précisément sa trajectoire en couleur, que nous avons mise de côté en 2015 et 2016 au profit du noir et blanc. Malheureusement, il est décédé avant que nous puissions le revoir.

Les codes de l'image publicitaire et de mode ne sont pas les mêmes que ceux de la photographie humaniste. Ainsi, afin de mieux les comprendre, nous avons lu le chapitre «¿Cómo vemos las imágenes?» du livre *Lectura de imágenes* de Roberto Aparici et Agustín García-Matilla⁷⁴¹.

2.2.1. La commande de DuPont : l'art de la provocation subtile et le nu⁷⁴²

Afin de révéler l'évolution du photographe et les spécificités de son corpus en couleur, nous avons décidé de nous focaliser sur la campagne de publicité qu'il réalise pour la filiale suisse DuPont. Non pas qu'elle nous permette d'évoquer une multitude de photographies puisque Forcano ne propose qu'un unique cliché ; pourtant, il dévoile une nouvelle facette de son travail.

Pour commencer, nous allons succinctement présenter l'entreprise DuPont et l'arrivée du Lycra. Les textes des catalogues d'exposition ne datent pas cette campagne de publicité, ce qui rend l'analyse imparfaite. Les informations que

⁷⁴⁰ Forcano présente un nombre infime de photographies en couleur dans les catalogues. De plus, la crise sanitaire nous a empêchée de nous rendre en Espagne afin de poursuivre nos recherches. Celles que nous avons menées sur internet n'ont pas été fructueuses.

⁷⁴¹ Roberto Aparici, Agustín García-Matilla, «¿Cómo vemos las imágenes?», *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998, p. 15-37.

⁷⁴² Deux orthographes sont possibles : DuPont et Du Pont.

nous fournirons sur le sujet sont parfois le fruit de nos déductions. Nous aborderons ensuite les clichés de Leopoldo Pomés, reconnu comme l'un des premiers à avoir uni la photographie de publicité et l'érotisme. Cette approche nous offre la possibilité de situer Forcano par rapport à ses pairs.

La série enquête « Du Pont de Nemours, une saga franco-américaine » du journal *Le Monde* nous a offert une vision d'ensemble sur cette entreprise américaine fondée en 1802⁷⁴³. Toutefois, afin de ne pas nous éloigner de notre sujet, nous nous focaliserons sur l'histoire récente de DuPont (E.I. du Pont de Nemours et compagnie). À l'origine spécialisée dans la poudre à canon puis dans la chimie, elle révolutionne le secteur textile en développant le Nylon, le Néoprène, le Téflon, le Kevlar et le Lycra. Déjà après la Seconde Guerre mondiale, le Nylon devient le matériau de la féminité notamment grâce aux bas. Michelle Perrot, historienne du féminisme explique : « Pour les femmes, cela a représenté un indéniable progrès. [...] Plus la peine de les repasser, ni de porter de jarretières...⁷⁴⁴ ».

À partir des années 1950, la firme fait davantage usage de la publicité pour promouvoir ses produits. Regina Lee Blaszczyk écrit : « Depuis le Seconde Guerre mondiale, DuPont dominait en précurseur, grâce au nylon, le secteur des synthétiques. Mais la société apprit vite qu'elle devait marier science et technologie avec marketing et esthétique⁷⁴⁵ ». De plus, DuPont arrive en Europe et rehausse son prestige grâce à une collaboration avec les couturiers français et italiens.

Aureliano Tonet agrmente son texte de quelques photographies, à l'image de cette publicité pour les bas Nylon des années 1960⁷⁴⁶. Ce cliché montre la mise en place d'une gigantesque jambe vêtue d'un bas nylon dans les rues de Los Angeles. Au-delà de l'originalité de cette campagne, ce cliché témoigne de la

⁷⁴³ Aureliano Tonet, série « Du Pont de Nemours, une saga franco-américaine », *Le Monde*, du 16 au 21 août 2020, [en ligne : <https://www.lemonde.fr/du-pont-et-dupont-de-nemours-une-saga-franco-americaine/>]. Consulté le 5 août 2021.

⁷⁴⁴ Michelle Perrot in Auréliano Tonet, *ibid.*

⁷⁴⁵ Regina Lee Blaszczyk, « Du Pont de Nemours : mode et révolution des textiles synthétiques », *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité*, Dominique Veillon (dir.), Paris, Autrement, 2008, p. 202-219.

⁷⁴⁶ Aureliano Tonet, *op.cit.*

stratégie marketing employée, et plus précisément du lien entre les produits DuPont et la féminité. Cette photographie nous permet de dessiner la tendance et de contextualiser la campagne de Forcano.



Photo 71 : Campagne de publicité dans les rues de Los Angeles, début des années 1960

© Hagley Museum

Nous avons rapidement évoqué le Nylon, toutefois, c'est l'élastomère Lycra qui fait l'objet de la campagne publicitaire commandée à Forcano. DuPont le commercialise dès 1959 mais il n'est pas plébiscité par les femmes⁷⁴⁷.

L'anthropologue américaine Kaori O'Connor fournit les explications suivantes :

Au départ, le Lycra avait été conçu pour rendre plus extensibles les gaines de lingerie, en remplaçant le caoutchouc. Mais, en pleine révolution sexuelle, les femmes se sont débarrassées de beaucoup de leurs sous-vêtements, jugés caducs : gaines, corsets, bas...⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ C'est Jane Fonda qui lui permet d'accéder au succès grâce à son introduction dans la salle de gym et dans les vêtements tels les shorts, bodys et leggings dans les années 1980.

⁷⁴⁸ Kari O'Connor *in* Aureliano Tonet, *op.cit.*

Il nous faut garder cette citation à l'esprit car elle nous permettra d'éclairer la vision novatrice et moderne de Forcano sur le produit et la femme. Avant cela, voyons deux exemples de publicités de Lycra pendant les années 1960⁷⁴⁹. La finalité demeure la même : les comparer afin de percevoir le plus fidèlement possible l'intention de Forcano et pouvoir mesurer l'audace de ses propositions.



Photo 72 : publicité DuPont pour la promotion des sous-vêtements Lycra (1)

© The Advertising Archives

⁷⁴⁹ Publicités pour Lycra, Archives *The Advertising Archives*, [en ligne : https://www.advertisingarchives.co.uk/index.php?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=lycra]. Consulté le 5 août 2021.



Photo 73 : publicité DuPont pour la promotion des sous-vêtements Lycra (2)

© The Advertising Archives

Les archives en ligne *The Advertising Archives* publient des milliers de publicités ; c'est sur ce site que nous avons trouvé ces deux exemples de Lycra. Bien que nous n'ayons pas connaissance de la date exacte, elles intègrent les pages des magazines britanniques pendant les années 1960. Les deux femmes portent des sous-vêtements en Lycra, dans des poses assez conventionnelles devant un fond bleu uni. Sur la deuxième image, les fleurs et le feuillage peuvent suggérer la douceur du tissu, ce que transmet l'air satisfait et apaisé de la mannequin de la première photographie. L'interprétation peut différer d'un lecteur à l'autre, toutefois, nul doute qu'aucune connotation sensuelle ou sexuelle n'est ici mise en avant.

Abordons à présent la publicité proposée par Forcano. Regina Lee Blaszczyk écrit :

À la fin des années 1950, le succès du programme haute couture à Paris persuada Du Pont de lancer un effort similaire en Italie depuis ses bureaux de Genève. La société créa

une filiale suisse, Du Pont International SA, chargée de diriger la fabrication, le marketing et le merchandising en Europe⁷⁵⁰.

DuPont est une entreprise de renom qui s'adapte à la conjoncture de son époque et se réinvente continuellement. Pour sa campagne de publicité en Espagne, la filiale de DuPont en Suisse fait appel à Forcano. Déjà, cette sollicitation témoigne de la confiance que la firme lui accorde et souligne ainsi le talent du photographe. Il nous explique lors de notre second entretien que l'équipe suisse le sollicite pour réaliser un catalogue de lingerie Lycra, qu'elle commercialise à partir de 1962. Il quitte alors l'Espagne pour se rendre en Suisse afin d'honorer cette commande. Rappelons-nous : la même année, il se rend à Paris pour promouvoir le tourisme parisien. Toutefois, cette mission n'émane pas de l'étranger, mais de Barcelone. Là, c'est l'inverse puisque pour la première fois, on le contacte directement depuis la Suisse, preuve que son nom résonne ailleurs qu'en Catalogne.

De ce catalogue, nous n'avons accès qu'à une seule photographie, intégrée au catalogue d'exposition *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*. Malheureusement, le corpus en couleur de Forcano est assez peu documenté et les souvenirs de Forcano sont confus, ce qui ne nous confère qu'une vision approximative de ses productions en publicité et en mode. Aucun catalogue d'exposition ne donne de date précise et, malgré nos recherches et les entretiens, nous n'avons pas eu accès à cette information. Selon nos déductions et selon la chronologie des événements, il semblerait qu'il ait réalisé cette campagne aux alentours de 1965, en pleine transition entre les deux lois de la presse.

À la lecture des articles et après consultation des archives de publicité sur la fibre Lycra, nous pouvons considérer que les consignes données aux photographes de publicité reposent sur la mise en valeur de l'élasticité de la matière. Généralement, les professionnels doivent photographier des collants, des sous-vêtements ou des maillots de bain, à l'instar des exemples ci-dessus présentés. Voyons ci-dessous le cliché que compose et soumet Forcano à DuPont Suisse⁷⁵¹.

⁷⁵⁰ Regina Lee Blaszczyk, *op.cit.*

⁷⁵¹ Photographie du catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 193.

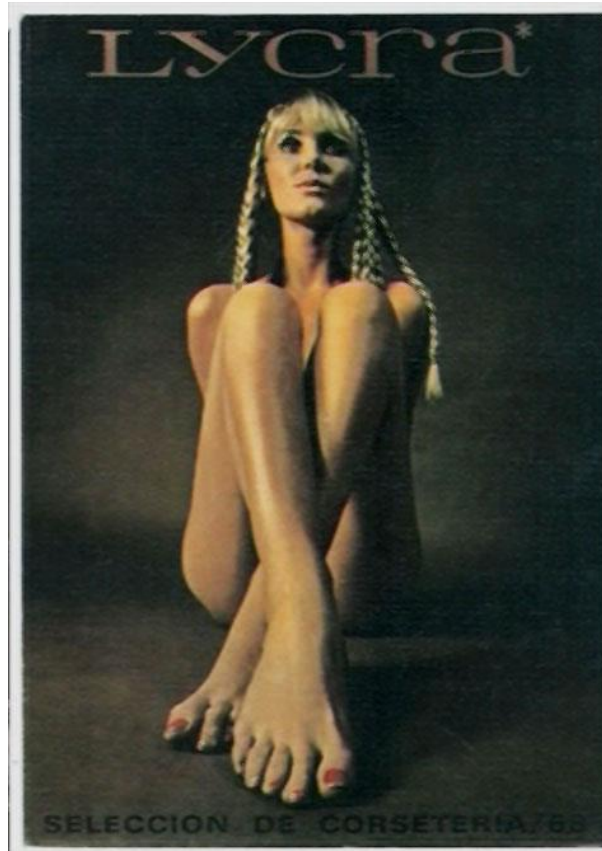


Photo 74 : Eugeni Forcano, publicité pour DuPont, sans date.

Afin d'apprécier cette composition minimaliste, il nous faut la replacer dans son contexte. Bien que la loi Fraga soit plus souple et permette une timide transition vers un modèle de presse moins censuré, le régime n'autorise pas la diffusion d'une image sexualisée de la femme.

Dans son ouvrage *Photographie et société*, Gisèle Freund consacre un chapitre à la photographie de nu, genre à part entière qui connaît son heure de gloire dans les années 1930 en France⁷⁵². Quelques revues font la part belle à ce genre de clichés qui intègrent discrètement les kiosques à journaux mais le nu est encore possiblement puni par la loi. Les années 1950 et 1960 refondent la vision de la sexualité dans la société et les tabous sexuels tendent à diminuer. La publication *Playboy* naît à Chicago en 1953 et ouvre la voie à d'autres revues du même genre.

⁷⁵² Gisèle Freund, *Photographie et société*, Éditions du Seuil, Paris, 1974, p. 177-187.

En Espagne, l'histoire du nu ne s'écrit pas de la même façon. Selon Publio López Mondéjar, il est proscrit des salons et des concours jusque dans les années 1960.

Il explique dans son ouvrage *Fotografía y sociedad* :

Los fotógrafos no trataron este género hasta las vísperas de la transición democrática, y excepcional resulta encontrar un desnudo fotográfico en los años cuarenta y cincuenta, con la salvedad de alguna obra estimable de Otho Lloyd o Nicolás Muller, formados fotográficamente fuera de España. Hubo que esperar hasta 1958 para encontrar los desnudos de Ramón Bargués publicados en el anuario Afal de aquel año, tras un pulso tenaz con los funcionarios de la Administración⁷⁵³.

Malgré nos recherches dans les archives de l'Afal, nous n'avons pas trouvé la photographie dont fait état Publio López Mondéjar. Bien que nous ne puissions dater la campagne de publicité de Forcano de façon précise, l'audace de sa proposition doit être soulignée et constitue l'élément le plus subversif de cette photographie figurative. Le cliché, en format portrait, est facilement lisible puisqu'il va à l'essentiel : la mannequin, le fond et les écritures publicitaires. L'analyse visuelle est ainsi rapide et répond en cela aux exigences de la photographie de publicité. La femme est évidemment au cœur de la composition et les éléments techniques viennent appuyer certains effets.

Les lignes de fuite diagonales apportent du dynamisme et se dessinent grâce aux rayons de la lumière artificielle qui arrive depuis le coin supérieur gauche, en plongée. Ainsi, la diagonale à gauche, ci-dessous symbolisée par l'une des lignes bleues, est nettement tracée par l'œil. Elle part de l'orteil droit de la mannequin et passe d'abord sur sa jambe, puis sur son épaule, elle aussi valorisée par une touche de lumière. La ligne de droite est moins évidente puisque cette partie du cliché est moins éclairée. Toutefois, elle part également de l'orteil gauche, puis passe sur l'épaule gauche, créant ainsi de la régularité et de la symétrie entre les deux lignes. Elles se rejoignent et se coupent sur la jambe droite de la femme, élément de la composition fortement valorisé.

⁷⁵³ « Les photographes n'ont pas abordé ce genre avant la veille de la transition démocratique, et il est exceptionnel de trouver un nu photographique dans les années 1940 et 1950, à l'exception de quelques travaux estimables d'Otho Lloyd ou de Nicolás Muller, formés à la photographie hors d'Espagne. Il faut attendre 1958 pour trouver les nus de Ramón Bargués publiés dans l'annuaire de l'Afal de cette année-là, après une lutte tenace avec les fonctionnaires de l'administration espagnole ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 183.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les diagonales se confondent avec les points de force, ci-dessous représentés par les intersections des lignes dessinées en rouge. Notre regard est ainsi attiré par ces diagonales et points de force, sur lesquels se trouvent les épaules de la femme.

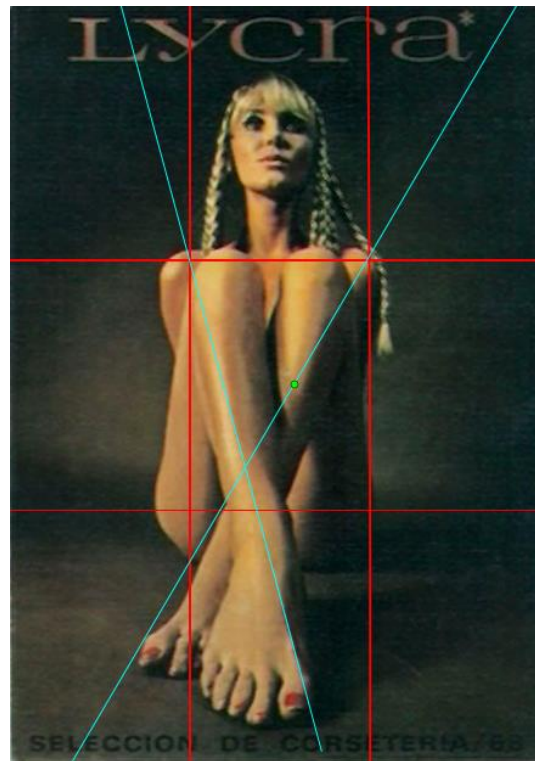


Photo 75 : Eugeni Forcano, publicité pour Du Pont, sans date (2)

Les éléments techniques pointent alors cette partie du corps dans laquelle réside en partie la charge érotique du cliché. Forcano n'est pas le seul photographe à mettre en lumière la sensualité des épaules. En effet, en 1959, le photographe Leopoldo Pomés réalise le cliché «Ventana redonda⁷⁵⁴», que nous intégrons ci-dessous⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ « Fenêtre ronde ». (C'est Nous qui traduisons).

⁷⁵⁵ Illustration extraite de la documentation d'exposition *Leopoldo Pomés, Flashback* (2015), [en ligne : https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/aud/cultura/folleto_expo_leopoldo_pomes.pdf]. Consulté le 8 août 2021.



Photo 76 : Leopoldo Pomés, «Ventana redonda», 1959.

© Studio Pomés

Il photographie une femme accroupie dans une composition originale qui donne l'impression au spectateur de la découvrir dans son intimité, à travers un œilleton, sans toutefois reproduire l'effet *fish-eye*. La bretelle de sa robe tombe sur son avant-bras dénudant ainsi son épaule et apportant une connotation érotique au cliché. Deux éléments viennent renforcer cet effet : sa jambe pliée laissant apparaître le haut de sa cuisse et son regard assuré, presque félin – la posture favorise cette interprétation. Membre de l'Afal et du groupe avant-gardiste Dau al Set, Leopoldo Pomés est repéré par Leopoldo Rodés et Juan Carlos Iriarte, deux membres de l'équipe artistique de l'agence *Tiempo*, et commence ainsi une carrière fertile en publicité. Il devient même par la suite directeur artistique de l'agence en 1963. En 1961, il décide également de créer avec sa femme, Karin Leiz, sa propre entreprise de production nommée *Studio Pomés*. Grâce à cela, il accède au monde du cinéma, réalise les publicités filmées pour le cognac Terry et collabore aussi avec Nico, future muse d'Andy Warhol et chanteuse du groupe The Velvet Underground. Pour la campagne de la marque de collants Platino, il

travaille également avec Teresa Gimpera, actrice et mannequin liée à l'histoire de la Gauche divine et de Bocaccio. Leopoldo Pomés est l'un des plus grands photographes de publicité des années 1960 avec plus de 3 000 spots publicitaires à son actif. Il reçoit alors de multiples prix tout au long de sa carrière et, en 2018, six ans après Forcano, le ministère de la Culture lui témoigne sa reconnaissance par le Prix national de photographie. Le jury lui remet cette récompense en mettant en avant sa trajectoire prolifique :

[Concedemos] el Premio Nacional de Fotografía a Leopoldo Pomés, por su contribución a la historia de la imagen en España, con una trayectoria, vinculada en sus inicios a la vanguardia artística del grupo Dau al Set y Afal, y siempre comprometida con la modernidad ; Leopoldo Pomés ha participado en la configuración de nuestro imaginario colectivo, introduciendo un nuevo lenguaje fotográfico dentro de la publicidad, con una mirada renovada a la sociedad de su época⁷⁵⁶.

Il fait généralement la promotion d'un produit mais s'éloigne de sa représentation réaliste pour proposer une vision novatrice de la publicité⁷⁵⁷. Il appelle ainsi à l'imagination et à la projection d'un idéal de pensée en créant un univers autour du produit mais sans même le rendre visible.

Poursuivons notre analyse. Nous avons donc considéré que la lumière et les lignes de fuite et de force amènent le spectateur à se focaliser sur les épaules et les jambes de cette femme. La symétrie doit également être soulignée : les épaules, les jambes, les pieds, les genoux sont alignés (ou presque) et apportent de l'équilibre à l'ensemble. Les genoux et les épaules sont d'ailleurs sur la même ligne de force. Une fois encore, Forcano propose une composition nette et géométrique. La perspective n'est pas amenée par l'arrière-plan mais par les deux premiers plans. Les pieds occupent le premier plan, soit un tiers de l'image, les

⁷⁵⁶ « Nous décernons le Prix national de la photographie à Leopoldo Pomés, pour sa contribution à l'histoire visuelle de l'Espagne. Avec une carrière liée à ses débuts à l'avant-garde artistique des groupes Dau al Set et Afal, et toujours engagée dans la modernité, Leopoldo Pomés a participé à la configuration de notre imaginario collectif, en introduisant un nouveau langage photographique au sein de la publicité, avec un regard renouvelé sur la société de son temps ». (C'est Nous qui traduisons). «Orden CUD/1452/2018 por la que se conceden los Premios Nacionales de Artes Plásticas, de Fotografía, de Diseño de Moda, de Restauración y Conservación de Bienes Culturales y de Tauromaquia, correspondientes a 2018», *Boletín Oficial del Estado*, n°11, 12 janvier 2019, p. 2402.

⁷⁵⁷ Sergio Vila, «Cuando Tuset era una 'street'», *La Vanguardia*, 13 février 2011, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110213/54114067757/cuando-tuset-era-una-street.html#foto-1>]. Consulté le 2 août 2021.

jambes permettant la transition vers le visage, plus éloigné de l'objectif et constituant le troisième plan. Cet effet est rendu possible par la valorisation du sujet en contre-plongée, avec un axe de face.

Hormis le corps de la femme presque intégralement placé dans le bandeau central vertical, les deux tiers du cliché sont occupés par le fond gris foncé/noir. La pose est intéressante pour plusieurs raisons : peu visible chez ses pairs, elle souligne les idées novatrices de Forcano quant au choix des postures corporelles qu'il met en lumière. Nous aborderons surtout ce point à l'occasion de son travail en mode. Puis, elle explore le pouvoir de la suggestion. La pose ne dévoile pas les parties intimes de la femme mais l'érotisme qui s'en dégage est pourtant considérable. Le positionnement de la mannequin est tel qu'elle donne l'impression d'être pieds et poings liés, ce qui amènerait le cliché dans un univers non pas sensuel mais sexuel. Il est peu probable que Forcano ait cherché à susciter cette interprétation du spectateur puisqu'il répond aux exigences d'une commande publicitaire et s'en éloignerait alors. Toutefois, nous soulevons ce questionnement puisque Forcano flirte assez fréquemment avec les limites imposées. Ici, l'ironie est à son paroxysme : alors que Forcano doit vanter les mérites d'une «selección de corsetería⁷⁵⁸» de Lycra, il photographie la femme dans une telle posture qu'elle semble nue. Javier Pérez Andújar considère d'ailleurs que Forcano manifeste son sens de l'ironie lorsqu'il travaille en couleur⁷⁵⁹. Il est nécessaire de pondérer cette affirmation car, comme nous l'avons constaté en deuxième partie, l'humour caractérise déjà son travail en noir et blanc, bien qu'il ne se résume pas à cela. Pour interpréter cette photographie, deux axes nous semblent plausibles. Le premier est le suivant : Forcano aurait souhaité illustrer le pouvoir unique et révolutionnaire du Lycra, qui rend élastique les gaines, les rendant tellement confortables qu'elles deviendraient invisibles. La femme aurait alors la sensation d'être nue en les portant. Notons toutefois que l'équipe DuPont reste dubitative

⁷⁵⁸ « Selección de corseterie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁷⁵⁹ Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 191.

en découvrant cette composition pour Lycra. Pérez Andújar poursuit son texte en expliquant : «[...] a la empresa que se lo ha encargado, lo que no acaba de convencer de este desnudo es que así, con la mujer absolutamente desvestida, no aparecen las prendas de lencería que quería promocionar⁷⁶⁰». La deuxième interprétation que nous avançons se rapproche davantage du militantisme. Les intentions du photographe évoluent avec les années et en couleur, il adopte un langage plus direct et subversif. Il nous paraît probable que Forcano souhaite illustrer sa vision de la femme libre. Au sens figuré, la gaine bride la femme et la contraint à accepter les injonctions de la société qui impose un modèle précis. Comme le précise Kari O'Connor, les années 1960 s'inscrivent dans la tendance inverse et ouvrent la voie au renversement des codes. En proposant cette composition dans ce contexte national et international, Forcano entrerait dans cette lutte pour la libération de la femme. Il se sent certainement plus libre de s'exprimer sans détour puisqu'il photographie la mannequin en Suisse, loin des limites imposées par la loi espagnole. Toutefois, cette campagne est destinée à être publiée en Espagne – en témoigne la langue du texte – et elle serait alors un moyen de montrer son engagement en faveur de l'émancipation féminine de façon libre et décalée, à un moment clé où la femme cherche à exister autrement. Forcano sera d'ailleurs contraint de verser 25 000 pesetas d'amende puisque la censure considère que sa photographie dépasse les limites fixées par la loi. Quelle que soit la véritable intention du photographe ici, nous pouvons affirmer avec certitude qu'il cherche à surprendre le spectateur et consommateur.

Avant d'entreprendre des recherches plus poussées sur le sujet, il nous semblait que Forcano était le seul à avoir proposé ce genre de clichés pendant les années 1960. Pourtant, il ne peut être considéré comme avant-gardiste puisque Leopoldo Pomés, dont nous avons intégré une photographie ci-dessus, s'est déjà illustré dans ce genre quelques années auparavant. Alors que l'Espagne peine à sortir de

⁷⁶⁰ « Ce que l'entreprise qui a commandé cette campagne n'a pas trouvé convaincant dans ce nu, c'est que la lingerie qu'elle voulait promouvoir n'est pas visible, la femme étant complètement déshabillée ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, op.cit., p. 193.

la dictature, il insuffle un vent de modernité et d'érotisme au tout début des années 1960. Sur le blog de la Fondation *Fotocolectania*, on apprend alors qu'il est l'un des premiers photographes espagnols à dévoiler la vision d'une femme moderne, indépendante et sûre d'elle⁷⁶¹. Il milite pour la provocation et pour la rupture et met en valeur l'image de la femme forte et indépendante tout au long de sa carrière. En 1962, il réalise un portrait intitulé «Retrato de Elsa⁷⁶²» qui révèle la sensualité de la femme, à un moment où l'art ne doit pas la montrer, plus encore en photographie. Sur ce cliché, l'ombre et la lumière cohabitent pour éveiller le désir et la curiosité. La courbe d'un sein se dessine, la main de la femme semble frôler le bas de son ventre, sans pour autant rien dévoiler, laissant libre court à l'imagination du spectateur. C'est ce même jeu de nuances que Pomés exploite pour la photographie «Eve» (1963) intégrée ci-dessous, dont la composition n'est pas sans nous rappeler celle de Forcano⁷⁶³.



⁷⁶¹ Sans nom, «Pomés y la publicidad», Blog de la Fondation *FotoColectania*, 29 octobre 2012, [en ligne : <https://fotocolectania.wordpress.com/2012/10/29/pomes-y-la-publicidad/>]. Consulté le 1er août 2021.

⁷⁶² « Portrait d'Elsa » (C'est Nous qui traduisons).

⁷⁶³ Illustration de l'article «La obra de Leopoldo Pomés», *El País*, 27 août 2019, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2019/08/27/album/1566931625_641747.html#foto_gal_3]. Consulté le 8 août 2021.

Photo 77 : Leopoldo Pomés, «Eve» (1963)

© Studio Pomés

Hommage au charme et à la sensualité, cette photographie, antérieure à celle de Forcano, est construite de façon similaire. Toutefois, les éléments sont inversés, en miroir. Sur celle-ci, le visage de la mannequin n'est pas visible mais se situe au premier plan alors que les jambes, au second plan, constituent l'élément principal de l'image⁷⁶⁴. La mannequin est au centre et joue avec ses cheveux, accentuant ainsi la connotation érotique de la composition. Le fond est blanc et apporte de la luminosité alors que la mannequin crée le contraste et attire le regard. Les lignes de fuite sont amenées par les jambes et les bras, dans une composition tout aussi minimaliste que celle de Forcano.

En mettant en corrélation les deux images, nous pouvons aisément considérer que Forcano s'émancipe des codes et milite pour une vision moderne de la photographie et de la femme pendant les années 1960. En effet, comme le souligne Leopoldo Pomés dans un entretien accordé à Carles Gámez, «en aquel momento la publicidad presentaba a una mujer sumisa o subordinada al hombre⁷⁶⁵».

Pour autant, il ne peut être considéré comme précurseur puisqu'il suit le chemin initié par Pomés quelques années plus tôt, qui, selon l'essayiste Manuel Vázquez Montalbán, «erotizó el país⁷⁶⁶». Bien que les deux s'illustrent en publicité, les propositions de Forcano restent liées à leur commande alors que les compositions de Pomés sont actuellement entrées dans le domaine de la photographie d'art. Le noir et blanc participe peut-être à cette catégorisation, ainsi que l'empreinte laissée par Richard Avedon sur l'œuvre de Leopoldo Pomés⁷⁶⁷. En 1965, il reçoit

⁷⁶⁴ Pomés est fasciné par les jambes qui ont une place considérable dans son corpus.

⁷⁶⁵ « à ce moment-là, la publicité montrait une femme soumise ou dépendante de l'homme ». (C'est Nous qui traduisons). Carles Gámez, «Leopoldo Pomés: "Detesto que se dé una imagen ñoña de la mujer"», *El País moda*, 15 février 2015, [en ligne : <https://smoda.elpais.com/celebrities/leopoldo-pomes-detesto-que-se-de-una-imagen-ñona-de-la-mujer/>]. Consulté le 9 août 2021.

⁷⁶⁶ « a érotisé le pays ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «Premio Nacional a la sensual fotografía de Leopoldo Pomés», *El País*, 2 octobre 2018, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2018/10/02/actualidad/1538478646_653096.html]. Consulté le 10 août 2021.

⁷⁶⁷ Il manifesta ensuite une admiration pour le travail d'Helmut Newton.

un prix au Festival du Cinéma Publicitaire de Cannes et en 1971, le Lion d'Or du cinéma publicitaire de Venise. Forcano reçoit également des distinctions pour son œuvre en couleur, mais, à la différence de Pomés, elles lui sont remises par des institutions espagnoles, surtout associées à Barcelone.

2.2.2. *Don*, la revista para el hombre : publication novatrice et messages politiques

En guise d'introduction, il convient de revenir sur les difficultés bibliographiques que nous avons rencontrées pour cette partie. Si les études relatives à *Destino* étaient relativement peu nombreuses, celles sur la revue *Don* sont presque inexistantes. Les hémérothèques en ligne ne recensent rien sur le sujet⁷⁶⁸. Dans le moteur de recherche Google, nous avons toutefois eu accès à deux ouvrages mentionnant la revue. Ces deux livres ne font pas la part belle à *Don*, bien au contraire. De plus, ils se contredisent, tant sur les dates que sur les collaborateurs réguliers de la revue, ce qui ne facilite pas cette « contextualisation ».

Le premier, écrit par Joaquim Roglán, s'intitule *Juan Marsé: periodismo perdido (Antología 1957-1978)* et consacre un chapitre à la revue *Don*⁷⁶⁹. L'écrivain Juan Marsé collabore avec la publication et c'est la raison pour laquelle Roglán l'évoque. Cependant, ce chapitre ne compte que deux pages et ne nous a pas offert les réponses que nous cherchions. Le deuxième ouvrage évoquant *Don* a pour titre *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé* et évoque la vie et l'œuvre de l'écrivain⁷⁷⁰. Compte tenu de la faiblesse bibliographique dont nous avons fait état plus haut, il nous est difficile de définir avec exactitude son propos, sa politique d'illustration, et ce pour quoi elle milite. Toutefois, nous allons essayer

⁷⁶⁸ L'hémérothèque de la Bibliothèque nationale d'Espagne n'apporte aucun résultat satisfaisant. Il en est de même pour les *Arxiu de Revistes Catalanes Antiques* (Archives des Revues Catalanes Anciennes), le *Dipòsit Digital de Documents* (Dépôt digital des documents) et le *Quiosc* (Kiosque) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

⁷⁶⁹ Joaquim Roglán, *Juan Marsé: periodismo perdido (Antología 1957-1978)*, Barcelone, Edhasa, 2013.

⁷⁷⁰ Josep Maria Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

d'apporter quelques précisions, notamment grâce aux textes présentés ci-dessus et aux catalogues d'exposition de Forcano.

La courte existence et la périodicité de la publication peuvent en partie expliquer son oubli, ou au moins sa faible visibilité sur la toile, dans les ouvrages et dans les archives. Au total, moins d'une douzaine de numéros ont été publiés, à raison de deux ou trois par an. De plus, son prix est assez élevé (150 pesetas) et peu d'Espagnols peuvent se permettre l'achat de cette revue. Sa diffusion est très limitée puisque destinée à un public très restreint. Malgré le sous-titre initial *La moda masculina española*, les écrits sur ce sujet donnent l'impression que *Don* est davantage perçue comme une publication commerciale et publicitaire, et non comme une revue d'idées ou de mode au sens strict du terme. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons inclus notre étude à cette sous-partie et non à la suivante, consacrée à la mode. En effet, il nous semble que le travail de Forcano au sein de la revue sert de lien entre nos deux parties, ne se situant pas vraiment en mode, ni en publicité. Les deux couvertures intégrées au catalogue d'exposition *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* ne nous permettent pas de classer de façon précise le genre auquel elles appartiennent. Nous pouvons en revanche soutenir qu'elles participent à l'affirmation de l'artiste qui se découvre, et emprunte peu à peu le chemin de la photographie expérimentale et artistique. Ainsi, Joaquim Raglián considère la revue comme «un especie de catálogo de sastrería de lujo⁷⁷¹». Josep Maria Cuenca, lui, décrit cette publication en ces termes : «La revista [...] respondía a un planteamiento cosmopolita, sofisticado y algo esnob que buscaba un público adinerado y con relativo buen nivel cultural dispuesto a practicar un consumismo selectivo⁷⁷²».

⁷⁷¹ « une espèce de catalogue de confection de luxe ». (C'est Nous qui traduisons). Joaquim Raglián, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁷² « Le magazine [...] répondait à une approche cosmopolite, sophistiquée et quelque peu snob qui recherchait un public aisé et relativement cultivé, prêt à s'engager dans un consumérisme sélectif ». (C'est Nous qui traduisons). Josep Maria Cuenca, *op.cit.*, p. 68.

Selon Raglán, la revue est fondée en 1964. Or, sur le site internet *TodoColección*, un vendeur propose le premier numéro de *Don*, daté de 1963⁷⁷³. La revue aurait été créée par Luis Marquesán, par le graphiste suisse Yves Zimmermann et par Eugeni Forcano⁷⁷⁴. Dirigée par José María Fabra, elle s'intitule d'abord *Don. La moda masculina española* puis, à partir du cinquième numéro, le sous-titre change et devient *Don. La revista para el hombre*. Josep Maria Cuenca écrit :

Don tenía una clara orientación comercial, se dirigía a un público exclusivamente masculino y adinerado, se publicaba con generosos medios materiales y estaba financiada por algunos potentados del empresariado textil catalán⁷⁷⁵.

La revue est financée par l'entreprise Industrial Pañera Sabadell, spécialisée dans la fabrication textile. Joaquim Roglán, quant à lui, considère que :

Don es más un gran y lujoso catálogo a todo color de moda masculina al estilo de los que se encuentran en las sastrerías más caras de Barcelona, que no una revista de literaria o de información en el sentido estricto⁷⁷⁶.

Il serait inexact de considérer cette publication comme une revue littéraire. D'abord, bien qu'elle évolue avec les années, elle n'est pas exclusivement conçue comme telle, ni comme une revue d'information générale, comme l'est *Destino* par exemple. Toutefois, il est possible de considérer *Don* comme une publication avant-gardiste et novatrice en son genre. Sa date de création est antérieure à celle de *Boccaccio* (1970-1973), revue associée à la Gauche divine et à l'ébullition intellectuelle barcelonaise, sujet que nous aborderons à nouveau plus loin⁷⁷⁷. Ces deux revues présentent des similitudes, en termes de format et de public. De

⁷⁷³ *Don*, n°1, 1963, *TodoColección*, [en ligne : <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/revista-don-moda-masculina-espanola-n-1-primavera-verano-1963-practicamente-nuevadescripcion>]. Consulté le 17 août 2021.

⁷⁷⁴ Nous reviendrons sur la participation de Forcano.

⁷⁷⁵ « *Don* avait une nette orientation commerciale, s'adressait à un public exclusivement masculin et aisé, était publié avec d'importants moyens matériels et était financé par quelques puissants hommes d'affaires du textile catalan ». (C'est Nous qui traduisons). Josep Maria Cuenca, *op.cit.*, p. 72.

⁷⁷⁶ « *Don* est davantage un grand catalogue luxueux et en couleur de mode masculine, dans le style de ceux que l'on trouve chez les tailleurs les plus chers de Barcelone, qu'un magazine littéraire ou d'information au sens strict du terme ». (C'est Nous qui traduisons). Joaquim Roglán, *op.cit.*, p. 126.

⁷⁷⁷ Joaquim Roglán est l'auteur d'une thèse sur le sujet intitulée *La revista Boccaccio y la construcción periodística de la gauche divine*, dirigée par Ferrán Sáez Mateu, soutenue en 2010 à l'Université Ramon Llull de Barcelone.

plus, elles sont toutes deux assimilées à l'américain *Playboy* ou au français *Lui*. Enfin, plusieurs de ses collaborateurs se retrouvent dans les deux publications, à l'image de Juan Marsé et de Jaime Gil de Biedma. Remarquons néanmoins que *Don* a une identité moins marquée que *Boccaccio* qui, au-delà de son rôle dans la presse, est surtout le symbole d'un groupe prônant la rupture avec le passé (historique, idéologique, artistique...).

Don se démarque tout de même par l'originalité de sa proposition et également par sa capacité à s'adapter. Au fil des numéros, l'équipe modifie sa ligne éditoriale afin d'aborder de nouveaux sujets comme la littérature, la photographie et la mode masculine.

La vision novatrice du magazine *Don* est garantie par la modernité de ses choix. En 1963, la mode et la publicité sont conçues et imaginées pour les femmes. L'équipe redouble d'audace en proposant une nouvelle façon de percevoir la mode et de l'adapter à un public masculin, en s'inspirant des titres de la presse étrangère. La revue devient finalement un espace de création et d'expression qui va bien au-delà de la mode.

Dans l'article «Recordando a Gil de Biedma», Francisco Morales nomme les personnalités ayant collaboré avec *Don*⁷⁷⁸. Luis Marquesán est responsable des collaborations au sein de la revue et membre du groupe d'amis et d'hommes de lettres composé de Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma et Carlos Barral. Ainsi, il mobilise des intellectuels et écrivains prestigieux afin que *Don* ne soit plus exclusivement consacrée à la mode.

Juan Marsé est alors responsable de la section intitulée «Señor Don⁷⁷⁹» dans laquelle il écrit des missives auxquelles il répond lui-même. Ce dernier signe d'autres articles sous le pseudonyme Samuel Cramer, qu'il utilisera également pour *Boccaccio* quelques années plus tard. Il écrit également des biographies d'acteurs américains, notamment celles de Marilyn Monroe, Charles Boyer et Ava Gardner, répondant ainsi aux attentes des lecteurs qui montrent un intérêt grandissant pour les stars de cinéma américaines.

⁷⁷⁸ Francisco Morales Lomas, «Recordando a Gil de Biedma», *Gibralfaro*, n°100, 2018, p. 11.

⁷⁷⁹ « Monsieur Don ». (C'est Nous qui traduisons).

Nestor Luján, directeur de *Destino*, intègre lui aussi l'équipe. Nous supposons qu'il a été encouragé par Forcano à rejoindre la revue, ou inversement. Joan Perucho, Josep Maria Espinàs et Manuel Vázquez Montalbán participent à la diversification du contenu proposé par *Don*. Ces noms appartiennent à l'entourage de Forcano, depuis *Destino* et ses collaborations avec l'éditeur Seix Barral.

Josep Maria Cuenca renseigne : «También publicaron imágenes Eugenio y José Forcano, Yves Zimmerman (miembro del equipo técnico de la publicación), Maspons y Colita, entre otros fotógrafos⁷⁸⁰». Si Joaquim Roglán et Josep Maria Cuenca citent tous deux Maspons et Colita, ils n'attribuent pas le même rôle à Eugeni Forcano. L'un mentionne les deux frères et l'autre ne mentionne qu'Eugeni, lui attribuant même la création de la revue. Dans son texte, Joaquim Roglán explique que Juan Marsé est invité par Gil de Biedma «en una revista que Forcano define como "una insólita y atrevida manera de hacer imágenes y escritos"⁷⁸¹».

Il est difficile de démêler le vrai du faux quant à l'implication exacte de Forcano. D'une part, la photographie est souvent considérée comme secondaire et les ouvrages évoqués précédemment sont des biographies de Marsé, personnalité centrale de leur corpus. Il est donc logique que les photographes de la revue ne soient pas valorisés comme le sont les collaborateurs littéraires. Nous avons été confrontés aux mêmes limites en première partie, lors de l'étude de *Destino* : bien que Forcano ait été l'un des seuls photographes de la publication, il n'est que peu cité et son apport est peu valorisé. Soulignons maintenant une incohérence : d'une part, nous avons évoqué la revue *Don* avec Forcano lors de nos deux entretiens et il ne nous a pas tenu de pareils discours. Puis, comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail, il reste généralement en marge des groupes, leur préférant la solitude. Enfin, Javier Pérez Andújar affirme

⁷⁸⁰ « Eugenio et José Forcano, Yves Zimmerman (membre de l'équipe technique de la publication), Maspons et Colita, entre autres photographes, ont également publié des images ». (C'est Nous qui traduisons). Josep Maria Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, p. 76.

⁷⁸¹ « dans un magazine que Forcano définit comme "une manière inhabituelle et audacieuse de faire des images et des écrits" ». (C'est Nous qui traduisons). Joaquim Roglán, *Juan Marsé: periodismo perdido (Antología 1957-1978)*, op.cit., p. 127.

que Forcano ne produit que deux photographies pour la couverture de *Don*, ce qui nous semble assez peu, plus encore si l'on considère qu'il est actif au sein de l'équipe de coordination. Les sources primaires étant inaccessibles, il est difficile de connaître la place exacte de Forcano au sein de cette publication. Nous avons questionné Daniel Giralt-Miracle à ce propos mais il ne nous a pas apporté de réponse.

Bien que le doute plane encore, il est évident que Forcano a eu un rôle, plus ou moins important, au sein de la revue. Il y réalise des montages novateurs et publie ses travaux dans ce magazine précurseur. Qu'il fasse partie ou non de l'équipe de conception de *Don*, il se démarque par l'audace de ses propositions. Sa participation marque une nouvelle étape de sa vie artistique et il s'affirme peu à peu comme un artiste photographe, à sa place et enclin à livrer sa vision de la photographie en couleur. Nos recherches sont infructueuses et ne nous confèrent qu'une vision partielle sur le sujet. Ainsi, nous nous baserons sur les propos de Rosario Martínez Rochina, amie proche de Forcano, qui détient très certainement la version la plus proche de la réalité. Lorsqu'elle évoque le rôle de Forcano au sein de la revue, elle confirme sa présence au sein de l'équipe artistique⁷⁸².

Revenons sur les noms des photographes cités par Josep Maria Cuenca. Déjà évoqués précédemment, Maspons et Colita sont reconnus pour leur adhésion à certains groupes avant-gardistes et pour la qualité de leur travail. Leur intégration au sein de *Don* est le garant d'une publication de qualité, tournée vers l'innovation artistique. Yves Zimmermann est un designer suisse qui vit à Barcelone depuis 1961. Il apporte une nouvelle vision du design en Espagne. Il est également directeur de la collection Gustavo Gili Diseño et recevra, à la fin de sa carrière, le Prix National du Design.

L'esthétique du magazine est essentielle puisque la communication visuelle vise à attirer le lecteur et les noms que nous venons d'exposer sont des références dans leur domaine. Javier Pérez Andújar écrit : «En *Don* la moda es la moda del

⁷⁸² Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 18.

vestir, pero también la moda del pensar y del mirar. Hay en esta revista algo de pop de la calle Tuset y también algo de surrealismo refinado⁷⁸³». Toutefois, il serait inexact de penser que la revue ne se résume qu'à cela.

Voyons à présent la proposition de Forcano. Malheureusement, cette photographie de couverture n'offre pas la possibilité de l'introduire en plus grand format sans perdre en qualité d'image. Pour cette raison, nous l'intégrons dans des dimensions nettement plus petites que celles que nous choisissons habituellement. Néanmoins, elle est l'un des deux seuls clichés introduits au catalogue d'exposition *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* sur le sujet et nous n'avons eu d'autre possibilité que de la proposer ainsi. Des deux images, notre choix s'est orienté vers la proposition la plus novatrice et osée de Forcano.



Photo 78 : couverture de *Don*, n°5, 1965 (1)

Sur cette couverture de 1965, Forcano photographie un homme de face, la tête

⁷⁸³ « *Don*, c'est la mode vestimentaire, mais c'est aussi la mode du bien penser et du bien regarder. Dans cette revue, il y a quelque chose de la pop de la rue Tuset et aussi un certain surréalisme raffiné ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, *op.cit.*, p. 192.

légèrement inclinée vers le bas. Bien qu'on ne le devine qu'en partie, son regard reste planté dans l'objectif du photographe, et n'en paraît que plus direct et perçant. À l'instar de l'image qu'il produit pour Lycra, il présente un sujet qui ne porte pas de vêtement. Une fois de plus, il prend le contre-pied de la commande : il est appelé à capturer la mode – donc le vêtement – et il photographie la nudité. Il demeure évident que, sur ce cliché, l'érotisme est bien l'un des éléments de provocation mais ne constitue pas l'entièreté du message photographique.

Le fond noir nuance avec la clarté de l'éclairage qui arrive de façon oblique, depuis le bord supérieur gauche de l'image, plongeant ainsi la partie supérieure droite de l'image dans la pénombre. La dimension mystérieuse est également accentuée par la fumée, que le faisceau lumineux laisse apparaître en des volutes épaisses. La couleur du lettrage crée un ensemble visuel cohérent et contrasté qui valorise chaque élément.

Cette photographie donne une impression d'équilibre. Nous avons coupé l'image en deux lignes rouges, horizontalement et verticalement, afin de souligner la symétrie qui s'en dégage. La ligne verticale divise de part et d'autre le visage de l'homme en son centre ; la ligne horizontale, quant à elle, met en évidence sa bouche. Selon nous, il est probable que Forcano ait cherché à signifier l'incapacité de l'homme à communiquer dans le contexte que nous connaissons. Nous nous permettons cette hypothèse puisque, quelques années plus tard, il réalise un photomontage sur lequel il ferme la bouche du sujet photographié à l'aide d'un cadenas, soulignant le mutisme auquel il est contraint.



Photo 79 : couverture de *Don*, n°5, 1965 (2)

La ligne sépare en deux la coupe – ou plutôt le verre – que l’homme tient entre ses mains. Avant de regarder de façon plus détaillée ce qu’elle contient, le lecteur remarque à nouveau l’équilibre, quant à l’utilisation de l’espace sur le plan. La coupe et le visage de l’homme sont de taille et de forme identiques. Si on plie la photographie en deux dans la largeur, la tête se superpose à la coupe. Si on plie la photographie en deux dans la longueur, les bras se superposent l’un sur l’autre. En observant davantage, le lecteur discerne cinq têtes de poupées dans le contenant en verre, trois petites et deux plus grandes.

Chaque élément est réfléchi, dans une composition que Forcano prépare en amont, sur laquelle rien n’est laissé au hasard. Cette mise en scène lui permet de transmettre son message, à la fois esthétique et politique. Suite aux confidences de Forcano à Javier Pérez Andújar, ce dernier écrit :

En la cubierta del número 5 de *Don* aparece un hombre de piel negra, con barba, que sujeta una descomunal copa de coñac rellena de cabezas de muñecos. Forcano explica

que aquello era disimulada alusión al asesinato de Lumumba, el líder de la República de Congo⁷⁸⁴.

Forcano verbalise son intention photographique et aide à orienter l'interprétation de l'image. En 1965, il semble difficile de cerner son message pour plusieurs raisons. D'abord, Patrice Lumumba a été assassiné le 17 janvier 1961, soit quatre ans auparavant. De plus, nous n'avons pas réussi à établir de lien entre les éléments du cliché et la mort de l'ancien premier ministre du Congo. Des éléments nous échappent. Forcano a certainement souhaité montrer son soutien à la cause du « lumumbisme » qui prônait, entre autres, la coopération entre les peuples. En 1965, la loi Fraga n'a pas été adoptée et Forcano est alors contraint d'utiliser le langage des sous-entendus. Javier Pérez Andújar continue son texte ainsi :

La provocación de Don no es un ataque explícito a "las lacras y aberraciones" de la sociedad en que la revista se desenvuelve, sino que adopta el lenguaje del sobretendido. Está, así, a medio camino entre lo ambiguo del idioma publicitario y lo velado de la escritura entre líneas, que era la única forma de expresión posible⁷⁸⁵.

Le message de Forcano n'est sûrement pas aussi limpide au cours des années 1960 qu'il ne l'est dans les années 2000, lorsque le photographe donne des explications à Javier Pérez Andújar. Néanmoins, il est intéressant de souligner l'évolution du photographe. En couleur, il est plus critique, offensif et il assume ses positions, qu'elles soient esthétiques ou politiques.

Sur la photographie de couverture du numéro 4 de la revue (1965), un œil apparaît en gros plan, légèrement flou. Les paupières et les cils sont maquillés de façon très prononcée et dans la pupille de l'œil, une petite tache rouge est visible. En regardant avec une loupe, nous avons constaté qu'il s'agissait de deux

⁷⁸⁴ « La couverture du numéro 5 de *Don* présente un homme barbu à la peau noire tenant un énorme verre de cognac rempli de têtes de poupées. Forcano explique qu'il s'agissait d'une allusion déguisée à l'assassinat de Lumumba, le dirigeant de la République du Congo ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 193.

⁷⁸⁵ « La provocation de Don n'est pas une attaque explicite contre "les fléaux et les aberrations" de la société dans laquelle opère le magazine, mais adopte le langage du sous-entendu. Il est à mi-chemin entre l'ambiguïté du langage publicitaire et l'écriture cachée entre les lignes, alors seule forme d'expression possible ». (C'est Nous qui traduisons). *Ibid.*

personnes assises sur un divan en velours rose orangé. Sans pouvoir l'attester, nous pensons reconnaître le mobilier du studio de Forcano.

Dans les pages d'introduction du catalogue *Atrapar la vida*, Daniel Giralt-Miracle explique à propos de la collaboration entre Forcano et *Don* :

Desconcierta el hecho de que sus fotografías de moda en color estén vinculadas a la revista *Don*, que provocaban los industriales textiles catalanes para apoyar y difundir "la moda masculina española", y para la que Eugeni Forcano realizó una fotografía de moda entonces inusualmente desenfadada, informal e innovadora, que se apartaba del envaramiento y la rigidez postural de los modelos de posguerra⁷⁸⁶.

Cette citation nous a interpellée pour deux raisons : elle laisse présager d'une quantité beaucoup plus importante de photographies que celles auxquelles nous avons eu accès, puis, selon nous, il ne se réfère pas au même corpus mais décrit plutôt le catalogue Tilsa, que nous étudierons bientôt.

Bien que la revue n'ait existé que trois ans (1964-1967), sa diffusion n'en est pas moins remarquable, en Espagne et à l'étranger. Rosario Martínez Rochina évoque une revue «diferente, creativa y trasgresora, que es recibida con expectación hasta en los medios internacionales⁷⁸⁷». Le magazine allemand *Gebrauchsgraphik International* salue, lui, le talent et l'audace de la proposition du numéro de septembre 1966. Au-delà de la mode, *Don* participe à l'émancipation culturelle grâce à ses photographies, son esthétique, sa typographie... L'année suivante, c'est la revue *Photographis* de Zurich qui s'intéresse à ces clichés.

Cette revue, dont l'avant-gardisme est évident, donne à Forcano davantage de visibilité. Bien que cette collaboration soit de courte durée, elle est essentielle à la carrière du photographe. Il travaille pour *Don* et, dans le même temps, acquiert son studio photographique qui participe à l'extériorisation de l'artiste. Les idées

⁷⁸⁶ « Il est surprenant que ses photographies de mode en couleur soient liées au magazine *Don*, produit par les industriels du textile catalan pour soutenir et diffuser la "mode masculine espagnole", et pour lequel Eugeni Forcano a réalisé une photographie de mode inhabituellement décontractée, informelle et innovante, qui s'éloignait de la rigidité posturale et de la raideur des mannequins de l'après-guerre ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Giralt-Miracle, *Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004, p. 20.

⁷⁸⁷ « différente, créative et transgressive, qui est accueillie avec intérêt, même dans les médias internationaux ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano fotografías 1960-1996*, p. 17.

défendues par *Don*, ainsi que les affinités artistiques des collaborateurs permettent au photographe de se sentir lui-même. Afin d'illustrer ce point, nous intégrons une citation de José María Fabra qui explique l'esprit de la publication en ces termes :

Los hombres de *Don* somos por naturaleza extrovertidos, risueños y optimistas. Y bajo nuestra apariencia irónica nuestros lectores están ya habituados a encontrar un fondo serio. Nuestro 'Hombre-DON' no simboliza únicamente una impecable presencia externa en el vestir –del cual tanto nos preocupamos– sino que también resume toda una filosofía y una ética interior, y fustiga burlescamente a la chita callando muchas de las lacras y aberraciones en que incurre nuestra sociedad actual⁷⁸⁸.

Les poupées, l'œil et les couleurs vives sont autant d'éléments que nous retrouverons dans notre étude et qui prouvent que *Don* permet au photographe d'entrer définitivement dans le monde surréaliste qui l'épanouit et le caractérise.

3. Forcano et la mode

Nous avons fait le choix d'organiser notre chapitre de cette façon pour retranscrire l'enchaînement des événements de la vie professionnelle de Forcano. Grâce à sa collaboration avec *Don* (entre autres), Forcano va peu à peu accéder à un autre monde, celui de la mode.

Javier Pérez Andújar définit le photographe en ces termes :

En las fotos de modas de Forcano hay un secreto punto de provocación y también un vínculo con su obra como reportero de *Destino*. Forcano es chic en sus fotografías en color, desde luego, y sin embargo no pertenece a ese mundo distendido y acomodado que es el que le encarga su trabajo, y eso lo va a reflejar en su obra⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ « Les hommes de *Don* sont par nature extravertis, souriants et optimistes. Et sous notre apparence ironique, nos lecteurs sont habitués à trouver un fond sérieux. Notre "homme-DON" ne symbolise pas seulement une présence vestimentaire impeccable – à laquelle nous tenons tant – mais résume aussi toute une philosophie et une éthique intérieure, et critique avec dérision et doucement bon nombre des fléaux et des aberrations dans lesquels notre société actuelle est exposée ». (C'est Nous qui traduisons). José María Fabra in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 193.

⁷⁸⁹ « Dans les photographies de mode de Forcano, il y a une touche secrète de provocation et aussi un lien avec son travail de reporter de *Destino*. Forcano est chic dans ses photographies en couleur, bien sûr, et pourtant il n'appartient pas au monde aisé et décontracté de ceux pour qui il travaille, et cela se reflète dans son œuvre ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 192.

Au cours des pages qui suivront, nous apporterons des éléments d'analyse corroborant l'opinion de Javier Pérez Andújar. Ainsi, notre objectif sera double : comprendre la force de ses propositions et son exclusion volontaire des cercles de la mode. Nous nous concentrerons d'abord sur le positionnement de Forcano par rapport à la Tuset Street de Barcelone, ainsi que le groupe de la Gauche divine. Puis, nous nous focaliserons sur les catalogues de mode qu'il réalise pour l'entreprise Tilsa, de 1968 à 1970, ce qui amène Rosario Martínez Rochina à affirmer que : «en la moda, huye del mimetismo y aporta algo sutil de su raíz de reportero, dando viveza a las escenas e idealizando lo estático⁷⁹⁰».

3.1. L'expansion de la photographie de mode à Barcelone & Tuset Street

3.1.1. Les années 1950 et 1960 : photographes et nouvelles tendances

Afin d'introduire le travail de Forcano en mode, il nous semble nécessaire de revenir sur les grandes tendances et les grands photographes de cette décennie clé. Ces informations nous permettront de mesurer la révolution que vit ce secteur pendant les années 1960. Il est également essentiel de situer Forcano, dans son époque et parmi ses pairs. Ces pages nous offriront également l'occasion d'évoquer les grands photographes de mode ayant, de près ou de loin, contribué à définir et à influencer le style de Forcano. Grâce à cela, il nous sera possible de comprendre l'originalité des propositions du photographe.

La photographie de mode définit un genre à part entière puisqu'elle doit répondre à des exigences commerciales qui peuvent ainsi être sources d'entrave à la

⁷⁹⁰ « en mode, il fuit le mimétisme et apporte la subtilité de son expérience en tant que reporter, donnant de la vivacité aux scènes et idéalisant ce qui est figé ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina *in Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 18.

création artistique. Toutefois, elle réussit à s'émanciper de ce cadre en produisant des clichés remarquables. La photographie de mode moderne, dont les prémices sont apparues avant la Première guerre mondiale, passe d'un petit marché à une activité en plein essor⁷⁹¹.

Pendant les années 1920, Edward Steichen est considéré comme l'un des pionniers et il devient photographe en chef de deux magazines new-yorkais, *Vogue* et *Vanity Fair*. Le rôle de ces publications – et également de *Harper's Bazaar* – est primordial dans la diffusion de ce type de photographies. La photographie va alors offrir une nouvelle représentation des modèles. À la même époque, George Hoyningen-Huene se démarque lui aussi par ses publications dans *Vogue Paris* et par ses photographies aux compositions géométriques.

Pendant les années 1950, Cecil Beaton, Bill Brandt et Norman Parkinson travaillent régulièrement avec ces magazines qui font la part belle à la photographie. Norman Parkinson est l'un des premiers à imaginer des prises de vues en extérieur, point de vue original que nous retrouvons chez Forcano⁷⁹². Ils n'ont toutefois pas la même démarche, Parkinson préférant l'univers urbain, Forcano ne se limitant pas à ce seul espace ; ni la même vision de la femme puisqu'ils ne documentent pas la même époque – Parkinson la fin des années 1950 –, Forcano la fin des années 1960.

Dans les années 1950, Irving Penn révolutionne la photographie de mode. Son style, classique mais décalé, est reconnaissable et nombreux de ses clichés imprègnent l'histoire visuelle collective. Contrairement à Parkinson, Penn ne photographie ses modèles qu'en studio, avec un fond neutre, principalement en noir et blanc, dans des compositions très épurées et sans accessoires ni artifices, en témoigne la photographie «Glove and shoe» (1947)⁷⁹³. Sa conception de la

⁷⁹¹ Ce n'est qu'à partir de la moitié du XIXe que la photographie de mode voit le jour. Pierre-Louis Pierson réalise plus de 450 portraits de la Comtesse de Castiglione entre 1856 et 1895 et est ainsi considéré comme l'un des premiers à s'illustrer dans ce genre. Au début du XXe siècle, *Vogue* publie les premières photographies de mode, signées par le baron Adolf de Meyer.

⁷⁹² Norman Parkinson développe à la fin des années 1960 un autre concept novateur, les « séquences de style ». Pour concevoir sa série, il photographie le même vêtement à plusieurs endroits du monde. Notons qu'au début du XXe siècle, les frères Séeberger ont également sorti les modèles des studios pour les photographier sur les champs de courses hippiques.

⁷⁹³ Il photographie Picasso, Yves Saint Laurent, Woody Allen...

photographie est éloignée de celle de Forcano dont les compositions fourmillent souvent de détails. Toutefois, des similitudes sont à souligner comme leur quête de l'innovation créative, la géométrie de leurs compositions, le travail obsessionnel autour de la lumière et des mains, ou encore le versant expérimental et surréaliste de leur œuvre.

Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, les années 1960 sont significatives, et ce, à de nombreux égards. D'une part, la photographie de mode devient progressivement une discipline artistique à part entière. Puis, la photographie de mode, plus que jamais, est le reflet précis des changements que vivent les sociétés occidentales. L'universitaire Frédéric Monneyron écrit :

La reconnaissance artistique de la photographie de mode, déjà bien établie dès les années cinquante, a trouvé incontestablement sa consécration dans les années soixante. [...] Outre une célébrité que leurs prédécesseurs n'avaient jamais atteinte – et n'avaient même jamais songé à atteindre –, les photographes de mode de l'époque concentrent sur eux tout un ensemble de qualités qu'aucun artiste ne pouvait réunir. Non seulement ils deviennent comme une quintessence de la figure de l'artiste moderne, mais encore ils apparaissent, en particulier, comme les artistes qui capturent le mieux les changements sociaux de la décennie⁷⁹⁴.

C'est en effet notamment grâce à la mode que sont rendus possibles le bouleversement des codes et la libération sexuelle, dont la voie est bien engagée. La jeunesse et la culture populaire s'emparent d'un domaine dans lequel ils ne pouvaient pas s'exprimer auparavant. Eva López Campesino, diplômée en Histoire de l'Art, écrit dans le catalogue *Tilsa & Forcano* – que nous présenterons ci-dessous – :

El tsunami que supuso la irrupción de la cultura juvenil, convirtiéndose en referente para todos los ámbitos culturales, destierra el carácter elitista que tenía hasta entonces la moda para convertirse en un fenómeno de masas. Las normas morales burguesas y puritanas por las que se regían las anteriores generaciones ya no caben en la mentalidad de la juventud. La búsqueda de libertad y novedad frente al orden y las tradiciones generan un sector ávido de consumir⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ Frédéric Monneyron, « La photographie de mode comme art à part entière » in *La photographie de mode. Un art souverain*. Frédéric Monneyron (dir.), Presses Universitaires de France, 2010, p. 56.

⁷⁹⁵ « Le tsunami qu'a provoqué l'irruption de la culture de la jeunesse, devenue un point de référence pour toutes les sphères culturelles, a banni le caractère élitiste que la mode avait eu jusqu'alors et l'a transformée en un phénomène de masse. Les normes morales bourgeoises et puritaines par lesquelles les générations précédentes étaient régies ne correspondent plus à la mentalité des jeunes. La recherche de la liberté et de la nouveauté face à l'ordre et à la tradition

Nombreuses, les évolutions stylistiques véhiculent des messages forts. En France, Yves Saint Laurent propose en 1958 des vêtements aux formes trapèzes et ouvre la voie à un style aux lignes plus géométriques. En Grande-Bretagne, épice des nouvelles tendances, la créatrice Mary Quant rend populaire la minijupe d'André Courrèges, dévoilant ainsi les jambes des femmes, et John Stephen livre sa version du « dandysme gay⁷⁹⁶ ». Ces styles deviennent les marqueurs clés de cette génération, de même que le *London Look*, incarné par les mannequins vedettes comme Jean Shrimpton ou Twiggy (Lesley Hornby)⁷⁹⁷. Ces nouvelles icônes, auxquelles va s'identifier toute une génération, sont photographiées par David Bailey, Barry Lategan, Terence Donovan et Brian Duffy. Les photographes deviennent eux-mêmes des célébrités, notamment grâce à l'image renvoyée par le film *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni. La photographie de mode établit ainsi un lien direct avec le *Swinging London* de la Carnaby Street, un style de vie prônant la liberté, la vitalité culturelle et l'esthétique pop. Les Beatles, Les Kinks et les Who mettent en musique la fougue de cette nouvelle génération qui souhaite s'exprimer, quel qu'en soit le moyen. Les femmes sont séduites par des coupes courtes et géométriques proposées par le coiffeur Vidal Sasson et les hommes se laissent pousser les cheveux. Le maquillage, centré sur les yeux, dessine un regard perçant ou innocent. Cette décennie voit également surgir une nouvelle manière d'acheter ses vêtements avec le concept de la boutique, lieu où les consommateurs peuvent penser leur style, de la tenue aux accessoires. Quelques années plus tard, cette mode laisse place au *flower power* hippie et à la tendance *space age*, influencée par la conquête de l'espace. Le tricot, le béret coloré, les décors psychédélics ou encore à l'androgynie sont également

génère un secteur avide de consommation. » (C'est Nous qui traduisons). Eva López Campesino, «Revolución en color: la moda en los 60», *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016*, Ana Gaitero Alonso, Escuela de moda LIPER y Aldimo, Espagne, 2015, p.79.

⁷⁹⁶ Terme emprunté à Xavier de Jarcy in « Swinging London : quand la pop dictait la mode », *Télérama*, 7 juillet 2019, [en ligne : <https://www.telerama.fr/scenes/swinging-london-quand-la-pop-dictait-la-mode,n6317982.php>].

⁷⁹⁷ Les personnalités de la pop, du cinéma et de la télévision font également irruption dans le monde de la mode, à l'image d'Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve...

Nous évoquons les grands mannequins britanniques mais citons également les Nord-américaines Peggy Moffitt, Colleen Corby, Grace Coddington, Donyae Luna, l'Allemande Veruschka ou la japonaise Hiroko Matsumoto.

visibles dans les magazines. Les photographes, fidèles alliés de la mode, redoublent d'efforts pour mettre en lumière de nouvelles formes, matières et couleurs.

Pendant cette décennie, certains photographes de mode marquent l'histoire comme peu l'avaient fait auparavant dans ce domaine. Helmut Newton, William Klein ou Richard Avedon s'émancipent des codes et amènent peu à peu la discipline vers une vision plus artistique et moins commerciale. Peu à peu, elle en acquiert pourtant le langage et c'est grâce à l'engagement de ses acteurs et à leur identité forte qu'elle va pouvoir se détacher des contraintes commerciales et du caractère publicitaire qui lui est inhérent.

Forcano montre un intérêt particulier pour le travail de Richard Avedon en qui il voit un grand artiste, capable de construire de véritables histoires autour d'un vêtement, tout en faisant oublier au lecteur son existence. Avedon travaille pour *Harper's Bazaar* et ses photographies – dont la très renommée « Dovima with elephants » (1955) – font le tour du monde et contribuent à asseoir le pouvoir du cliché de mode. Il favorise le mouvement et le déstructure dans des compositions minimalistes néanmoins très puissantes. Il parvient à assimiler définitivement la mode à la photographie artistique. Guy Bourdin, dans un style plus frappant et en couleur, mêle le surréalisme, la sexualité, et la provocation. Il cultive, de la même façon que Newton, un goût prononcé pour la mise en scène et un certain fétichisme pour les jambes et les pieds.

Un autre photographe de mode, Helmut Newton, s'illustre en noir et blanc et marque les esprits des lecteurs de *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Playboy* ou encore *Elle*. Il travaille sur le féminin/masculin et sur la finesse des limites entre les genres. Il bouscule les normes et choque en proposant des thématiques taboues telles que la sexualité, le fétichisme et le sado-masochisme, amenant la photographie de mode des années 1970 vers de nouvelles sphères érotiques et sensuelles. Notons que cette sexualisation de la femme lui a été reprochée, notamment par la photographe Susan Sontag qui le considère comme

misogyne⁷⁹⁸. D'autres considèrent que sa quête est, au contraire, de la glorifier et, qu'au-delà de la provocation qui le caractérise, il détruit le rôle réducteur et sexiste que la société assigne à la femme. Forcano travaille également sur la provocation et le renversement des codes traditionnels du genre, nous le verrons à l'occasion de sa collaboration avec Tilsa. Toutefois, le contexte dictatorial ne lui offre pas autant de libertés que Newton. Forcano partage avec Newton cet engouement pour la mise en scène photographique, qualifiée par Susan Sontag de « théâtre photographié »⁷⁹⁹. Les deux photographes cherchent à dévoiler l'image d'une femme forte et indépendante, en accord avec son temps (et notamment après la révolution sexuelle initiée par mai 1968). Avec un humour non dissimulé et cultivant leur différence, ils cherchent à susciter des réactions face à leurs représentations multiples de la femme.

Dans son ouvrage *La photographie*, l'historien de la photographie André Rouillé dresse une chronologie de la photographie de mode et surtout des idées qu'elle véhicule. Il oppose ainsi les fonctions esthétiques et sociales de la mode en fonction des époques. Selon lui, dans les années 1990, la photographie de mode prend un tournant « trash », exprimant le mal-être d'une génération marquée par le chômage, le déficit d'espoir et les maladies comme le sida, aux antipodes du glamour qui s'exprimait dans les décennies précédentes. Il écrit :

Chez les maîtres d'hier [Cecil Beaton, Richard Avedon], le vêtement était toujours placé en évidence, au premier plan ; les robes aux plis soignés tombaient impeccablement, les modèles élégants se détachaient parfaitement sur des fonds somptueux ; le tout exhalait le luxe, le rêve, un romantisme serein⁸⁰⁰.

Il semble en effet logique de considérer que les années 1950 ne véhiculent pas les mêmes idées et la même vision de la mode que les années 1990, en ce sens qu'elles ne documentent pas les mêmes époques donc les mêmes réalités. Toutefois, considérer que les productions des années 1960 ne représentent

⁷⁹⁸ Elle s'exprime en ces termes à l'occasion de l'émission *Apostrophes* du 8 juin 1979, présentée par Bernard Pivot, Archives INA, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JJ3TI_W0FK0]. Consulté le 29 juillet 2021.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ André Rouillé, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 213.

qu'une esthétique classique et une vision edulcorée de la mode n'est pas tout à fait exact non plus. À partir de cette décennie, le vêtement s'efface au profit du projet artistique et bien qu'il soit encore visible, il n'a déjà plus le même rôle que pendant les années 1950.

Faire état des plus grands photographes de mode et établir des points communs avec Forcano ne signifie pas qu'il s'inspire d'eux pour construire son identité photographique. Il témoigne une profonde admiration pour le travail de Richard Avedon mais il ne se souvient pas à quel moment de sa carrière il accède à son œuvre. Selon le photographe, il n'avait pas connaissance des noms que nous venons de citer. Toutefois, le spécialiste Publio López Mondéjar contredit ce point et écrit :

Algunos de los más notables miembros de esta generación como Pomés, Miserachs, Maspons, Schommer, Masats, Forcano, Colita o Toni Catany tenían una sólida formación fotográfica y conocían bien el trabajo de Sam Haskins, Guy Bourdin, Richard Avedon, Irving Penn [...] que entonces trabajaban para revistas tan influyentes como *Vogue*, *Jardin des Modes*, *Elle* o *Studio Vogue*⁸⁰¹.

Forcano n'est jamais très limpide quant aux personnalités ayant influencé son style et maintient cette position énigmatique jusqu'à son décès, sans en révéler les raisons. Remarquons que les photographes qui s'illustrent en mode sont ceux qui se sont illustrés en reportage. Ils se sont adaptés à la demande croissante de la mode et de la publicité. Faute de préparation académique, ces autodidactes se calquent sur les Américains et les Européens, et font valoir leur expérience afin d'honorer leurs contrats.

Dans les années 1950, faute de studio, Oriol Maspons photographie les mannequins dans la rue mais préfère toutefois le minimalisme des fonds neutres. À partir de 1965, il est influencé par les poses de la Britannique Twiggy. L'article de *La Vanguardia* présentant l'exposition de Maspons en 2019 évoque l'évolution

⁸⁰¹ « Certains des membres les plus remarquables de cette génération, tels que Pomés, Miserachs, Maspons, Schommer, Masats, Forcano, Colita ou Toni Catany, avaient une solide formation photographique et connaissaient bien le travail de Sam Haskins, Guy Bourdin, Richard Avedon, Irving Penn [...] qui travaillaient alors pour des magazines aussi influents que *Vogue*, *Jardin des Modes*, *Elle* ou *Studio Vogue* ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *op.cit.*, p.57.

du style de Maspons : «Cada vez más, las modelos se convierten en unos simples maniquíes, despersonalizados, muñecas inexpresivas en poses imposibles sobre fondo blanco⁸⁰²». Puis, il intègre le groupe de la Gauche divine, et devient ainsi le photographe de la rupture, contre la culture officielle franquiste⁸⁰³.

Leopoldo Pomés est également considéré comme photographe de mode mais nous ne reviendrons pas sur sa trajectoire artistique puisque nous considérons qu'il s'est davantage démarqué en publicité et l'avons déjà évoqué ci-dessus. D'autres photographes de mode espagnols se démarquent comme Ramón Battles, Josep Sala ou Vicente Ibañez.

3.1.2. Tuset Street et Bocaccio : Forcano et les lieux d'avant-garde à Barcelone

En première partie de notre étude, nous avons consacré quelques pages à l'Afal et au positionnement de Forcano par rapport au groupe. Ces recherches nous ont permis d'apporter des réponses à notre problématique et de cerner davantage le photographe afin de le situer. Nous avons ensuite succinctement évoqué la Gauche divine et le lieu qui lui est associé, la boîte de nuit Bocaccio. Toutefois, il paraît essentiel d'y revenir, tant l'attitude de Forcano face à ce collectif traduit les mêmes réactions qu'il a eues auparavant avec l'Afal. Une fois encore, cette exclusion n'est pas sans conséquence pour la diffusion et la reconnaissance de son œuvre. Cette volonté de ne pas souscrire au groupe est d'autant plus surprenante que Forcano en partage les références et les idéaux.

Pour commencer, nous allons de nouveau évoquer la Tuset Street, que nous avons évoquée ci-dessus pour la profusion de ses agences de publicité. Le contexte de croissance économique encourage l'essor de ces structures et attire

⁸⁰² « De plus en plus, les mannequins deviennent de simples poupées dépersonnalisées, sans expression, dans des poses impossibles sur un fond blanc ». (C'est Nous qui traduisons). «Oriol Maspons, el retratista de la 'Gauche Divine' que renovó el lenguaje fotográfico en España», *La Vanguardia*, 26 août 2019, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/local/catalunya/catalunyafutur/20190826/464213388141/exposicion-mnac-fotografia-oriol-maspons.html>]. Consulté le 2 août 2021.

⁸⁰³ Nous reviendrons sur la Gauche divine au cours de cette sous-partie.

simultanément du public et d'autres professionnels, à l'image des photographes – Leopoldo Pomés, Xavier Miserachs – des graphistes et des maisons d'édition comme Blume.

La mode y fait une apparition remarquée. À en croire Cristina Savall, «la Barcelona de los 60 no se entiende sin Tuset Street, que entonces se reflejaba en el espejo de la peatonal e influyente Carnaby Street de Londres, el epicentro del movimiento pop y de las primeras minifaldas⁸⁰⁴».

La rue est peu à peu occupée par des boutiques comme Renoma qui, en 1967, organise un défilé de mode en pleine rue. Le 22 juillet, le journal *La Vanguardia* publie en Une : «Original desfile de modelos en plena calle Tuset⁸⁰⁵». Des agences de mannequins – Top Model, Intermodel, Salvador ou Magda – viennent peu à peu fleurir dans cette rue où la modernité et le style « yéyé » sont de rigueur⁸⁰⁶. Les bars s'installent dans ce décor et reçoivent les visites de mannequins, actrices, photographes, poètes, réalisateurs... L'ambiance y est décrite comme festive et anticonventionnelle. La Cova del Drac, salle de spectacle et cabaret, accueille toute la nouvelle scène de la *Nova Cançó*, du jazz et du théâtre⁸⁰⁷. Jordi Amat, dans l'article «Raimon, Paris, 1966. El cantautor del catalanismo progresista», définit la *nova cançó* ainsi : «un movimiento diseñado por activistas del catalanismo pequeñoburgués, concebido para adaptar la *chanson* francesa a la lengua catalana⁸⁰⁸». Josep Maria Espinàs, qui a collaboré avec Forcano à

⁸⁰⁴ « La Barcelone des années 1960 ne peut être comprise sans la Tuset Street, qui se reflète alors dans le miroir de la piétonne et influente Carnaby Street de Londres, épice de du mouvement pop et des premières minijupes ». (C'est Nous qui traduisons). Cristina Savall, «El corazón de Tuset Street», *El Periódico*, 20 octobre 2014, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20141020/corazon-tuset-street-3619122>]. Consulté le 2 juin 2021.

⁸⁰⁵ « Défilé de mode original en pleine rue Tuset ». (C'est Nous qui traduisons). Sergio Vila, «Cuando Tuset era una 'street'», *La Vanguardia*, 13 février 2011, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110213/54114067757/cuando-tuset-era-una-street.html#foto-1>]. Consulté le 2 août 2021.

⁸⁰⁶ Ce terme désigne initialement le courant musical du rock, du twist puis celui de la mode.

⁸⁰⁷ « Nouvelle chanson » est le nom français donné à ce mouvement artistique et musical qui dénonce le franquisme et ses injustices en langue catalane.

⁸⁰⁸ « un mouvement conçu par des militants du catalanisme petit-bourgeois, destiné à adapter la chanson française à la langue catalane ». (C'est Nous qui traduisons). Jordi Amat, «Raimon, Paris, 1966. El cantautor del catalanismo progresista» in *Barcelona 60's, Entre Caputxinada & Gauche Divine*, Jacques Terrasa (dir.), Paris, Éditions Hispaniques, 2018, p. 8.

l'occasion du livre *Festa Major*, présente les artistes en catalan, ce qui vaut à la Cova del Drac quelques visites de la police.

Joan Miró fréquente les lieux, Oriol Maspons commercialise des tee-shirts avec l'inscription Tuset Street et Alexandre Cirici, graphiste de renom, dessine un plan avec les boutiques de la rue⁸⁰⁹. Tantôt comparée à Madison Avenue de New York, tantôt à Carnaby Street de Londres, la rue représente la culture d'avant-garde, en phase avec son époque. Oriol Maspons explique :

[...] yo en mis fotos no utilizaba modelos profesionales, sino a las chicas de Tuset, porque eran diferentes. Xavier Miserachs y yo estábamos alucinados al ver como se propagaba la minifalda... Fue un cambio de estética absoluto, y duró bastante tiempo. Minifaldas, casacas, camisas floreadas, melenas, el estilo de una época⁸¹⁰.

Le film *Tuset Street* (1968) de Jorge Grau et Luis Marquina avec la vedette Sara Montiel ainsi que la chanson *Tuset Street* (1968) de Los Gritos célèbrent cette rue. Ce lieu, dont l'heure de gloire se situe entre 1966 et 1970, condense «una breve historia de modernidad de una ciudad que, mirando hacia Europa, intentaba poner color a la etapa de posguerra y el tardofranquismo más rancio⁸¹¹». La revue *Tele/Estel* – liée au journal *Tele/eXpres* – a joué un rôle important puisque Ángel Casas y publie une section avec tous les événements se célébrant dans la rue. Perçue comme la prolongation de l'atmosphère de Tuset Street selon le journaliste Jesús Ulled, la célèbre boîte de nuit Bocaccio ouvre ses portes en 1967⁸¹². Avec sa décoration art nouveau et ses canapés en velours bordeaux, l'endroit devient rapidement le lieu de prédilection d'une partie de la jeunesse barcelonaise. Le promoteur de Bocaccio Oriol Regàs, considéré par le journaliste

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ « Pour mes photos, je ne faisais pas appel à des mannequins professionnelles mais aux filles de Tuset, parce qu'elles étaient différentes. Xavier Miserachs et moi avons été stupéfaits de voir comment la minijupe s'était répandue... C'était un changement esthétique absolu, et cela a duré longtemps. Minijupes, vestes, chemises à fleurs, longues chevelures, le style d'une époque... ». (C'est Nous qui traduisons). Oriol Maspons, *ibid.*

⁸¹¹ « une brève histoire de la modernité dans une ville qui, tournée vers l'Europe, tentait de mettre de la couleur à l'après-guerre et à au franquisme tardif le plus rance ». (C'est Nous qui traduisons). Oriol Puig, «Cuando Tuset Street lo era todo», *El Diario*, 24 janvier 2017, [en ligne : https://www.eldiario.es/catalunya/el-diari-de-la-cultura/tuset-street_132_3616713.html]. Consulté le 2 août 2021.

⁸¹² *Ibid.*

Antonio Fernández comme «el rey de la noche», y organise des évènements chaque soir⁸¹³.

En 2020, Toni Vall entreprend d'honorer la mémoire du lieu et du collectif et d'en proposer un ouvrage et une exposition⁸¹⁴. En quatrième de couverture du livre *Bocaccio, Donde ocurría todo*, il écrit :

Bocaccio, la mítica boîte de la calle Muntaner 505 abierta entre 1967 y 1985, forma parte de la historia de Barcelona. La suya es la historia de una época irreplicable, de las personalidades que frecuentaban de las personalidades que frecuentaban el local, de los arquitectos, cantantes, actores, cineastas, editores, diseñadores, modelos y escritores que cada noche conversaban, bailaban, bebían y creaban allí. Una conjunción de creativities, sí, eso era Bocaccio, el templo de la Gauche Divine⁸¹⁵.

Sergio Lozano, journaliste de *La Vanguardia*, s'interroge : «Lugar de reunión de intelectuales o discoteca de niños pijos?»⁸¹⁶. À l'instar de la Tuset Street, elle ne pourrait se résumer qu'à un endroit où les jeunes artistes se retrouvent et où les femmes dansent pour la première fois seules et sans soutien-gorge⁸¹⁷. On pourrait en effet aussi la définir comme le point de chute de l'opposition progressiste et artistique qui souhaite avancer vers la modernité. Toutefois, la symbolique du lieu est bien plus importante encore puisqu'il concentre la volonté d'identification d'un collectif en crise avec les valeurs franquistes. L'histoire du lieu diffère en fonction de son conteur mais chacun reconnaît Bocaccio comme un catalyseur créatif, où l'envie de rompre avec l'immobilisme et de vivre librement est perceptible.

⁸¹³ « le roi de la nuit ». (C'est Nous qui traduisons). Antonio Fernández, «Oriol Regàs, el rey de la noche de Barcelona, era "el único catalán que funcionaba"», *El Confidencial*, 18 novembre 2014, [en ligne : https://www.elconfidencial.com/cultura/2011-03-19/oriol-regas-el-rey-de-la-noche-de-barcelona-era-el-unico-catalan-que-funcionaba_482355/]. Consulté le 8 septembre 2021.

⁸¹⁴ En 2020, le Palau Robert de Barcelone organise une exposition intitulée *Bocaccio, el templo de la Gauche Divine*.

⁸¹⁵ « Bocaccio, la boîte mythique du 505, rue Muntaner, ouverte entre 1967 et 1985, fait partie de l'histoire de Barcelone. Son histoire est celle d'une époque unique, des personnalités qui ont fréquenté le lieu, des architectes, des chanteurs, des acteurs, des cinéastes, des rédacteurs, des designers, des mannequins et des écrivains qui, chaque soir, y parlaient, dansaient, buvaient et créaient. Une conjonction de créativités, oui, c'était ça Bocaccio, le temple de la Gauche divine ». (C'est Nous qui traduisons). Toni Vall, *Bocaccio, Donde ocurría todo*, Barcelone, Editorial Planeta, 2020.

⁸¹⁶ « Lieu de réunion des intellectuels ou discothèques d'enfants bourgeois ? » (C'est Nous qui traduisons). Sergio Lozano, «Memoria de Bocaccio, un lugar con historia», *La Vanguardia*, 16 janvier 2020, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200116/472918204062/bocaccio-gauche-divine-franquismo-intelectuales.html>]. Consulté le 4 août 2021.

⁸¹⁷ Cristina Savall, «El corazón de Tuset Street», *op.cit.*

En 1967, Mary Quant choisit le Bocaccio pour organiser son défilé de mode avec ses mannequins venues de Londres⁸¹⁸. Le lieu attire d'autres personnalités, à l'image des cinéastes étrangers Roger Moore ou Michael Douglas. Rosa Regàs, romancière et sœur d'Oriol Regàs, considère que c'est grâce aux réunions du Bocaccio que le monde lui ouvre ses portes. Les femmes découvrent que la sexualité ne sert pas exclusivement à procréer. Le journaliste Fernando Valls explique : «La comercialización de la píldora anticonceptiva, así se llamaba entonces, revolucionó la vida sexual en unos años en que se hablaba del amor libre, como hoy se habla de poliamor⁸¹⁹».

Comme nous l'avons constaté, le Bocaccio est intimement lié à la Gauche divine. Donné par l'écrivain Joan de Sagarra en 1969, ce nom définit un groupe trouvant sa source dans la Barcelone du changement, pendant les années 1960 et 1970. La Gauche divine est considérée comme un collectif d'intellectuels de gauche, aux professions et idéologies très diverses. On y retrouve des écrivains tels que Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé, Vázquez Montalbán et les frères Goytisolo, des architectes de renom comme Oriol Bohigas et Ricardo Bofill, des chanteurs de la *Nova Cançó* dont Raimon et Joan Manuel Serrat sont des représentants. Des éditeurs intègrent le collectif à l'image de Carlos Barral ou Esther et Oscar Tusquets – qui lancent leur collection «Palabra e Imagen» (Lumen) ayant pour but d'unir photographie et littérature. Des personnalités du monde du cinéma, et plus précisément de l'École de Barcelone comme Vicente Aranda, Joan Amorós et Román Gubern, rejoignent le collectif. En photographie, citons Colita, ainsi que Maspons et Miserachs.

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Barcelona 60's, entre Caputxinada & Gauche Divine*, Jacques Terrasa dresse la liste des manifestations artistiques et

⁸¹⁸ Rosa Regàs revient sur cet évènement dans le chapitre «La Barcelona canalla: del barrio chino a Tuset Street» du livre de David Barba, *100 españolas y el sexo*, Barcelone, Plaza Janés, 2009, p.148.

⁸¹⁹ « La commercialisation de la pilule contraceptive, comme on l'appelait alors, a révolutionné la vie sexuelle à une époque où l'on parlait d'amour libre, tout comme on parle aujourd'hui de polyamour » (C'est Nous qui traduisons). Fernando Valls, «Ecos de Bocaccio», *InfoLibre*, 10 juin 2020, [en ligne : <https://www.infolibre.es/noticias/los-diablos-azules/2020/06/19/ecos-bocaccio-107933-1821.html>]. Consulté le 3 août 2021.

culturelles les plus marquantes des années 1960⁸²⁰. Les noms qu'il cite sont les mêmes que nous venons d'évoquer ci-dessus, ce qui nous permet de considérer que la Gauche divine est, par la diversité de ses acteurs et par l'unité de ses intentions, le groupe le plus engagé en matière de rupture artistique et politique. Rosa Regàs considère que «si [la Barcelona de aquella época] hubiera tenido la resonancia de Londres, la Gauche divine habría pasado a la historia como un grupo de una gran profundidad literaria, arquitectónica, de diseño y pensamiento⁸²¹».

Les écrits consacrés à la Gauche divine livrent des intentions contradictoires au groupe. Tantôt décrit comme un collectif à la créativité foisonnante, tantôt comme des intellectuels désireux de s'amuser, il est difficile de connaître la portée exacte de ses actes. Dans son article « Espagnes rebelles. "La gauche divine" ou l'insouciance révolutionnaire », le critique de cinéma français Edouard Waintrop offre une description dont la distance avec le sujet permet de livrer une version nuancée :

Pendant que l'Espagne des années 60 s'ennuyait à mourir sous un franquisme qui n'a que trop duré, un groupe de jeunes artistes et bourgeois vivant en Catalogne faisait la fête. [...] Colita, Oriol Maspons et Xavier Miserachs appartiennent à cette Gauche divine et lui construisent des souvenirs avec leurs clichés. On y découvre des réunions de ces gens qui appartiennent à divers partis politiques illégaux, démocratiques et représentent un antifranquisme large, une ouverture sur l'Europe et les États-Unis. Les repas y sont visiblement arrosés, les danses agitées, les soirées sur les plages de l'Ampordan torrides⁸²².

Abordons à présent la position de Forcano par rapport au groupe. Il ne participe pas aux réunions organisées au Bocaccio et n'intègre pas le groupe de la Gauche divine. Déjà, il nous faut rappeler que quelques années se sont écoulées et que Forcano n'a plus le même positionnement par rapport à la profession. S'il lui était

⁸²⁰ Jacques Terrasa, *op.cit.*, p.8.

⁸²¹ « si [Barcelone à l'époque] avait eu la résonance de Londres, la Gauche divine serait entrée dans l'histoire comme un groupe de grande profondeur littéraire, architecturale, de design et de pensée. » (C'est Nous qui traduisons). Rosa Regàs in Xavier Mas de Xaxàs, «Rosa Regàs : "Todo lo que se ha escrito sobre la Gauche Divine está mal"», *La Vanguardia*, 9 février 2018, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180209/44583538485/regas-gauche-divine-musa-bocaccio.html>]. Consulté le 3 août 2021.

⁸²² Edouard Waintrop, « Espagnes rebelles, "La gauche divine" ou l'insouciance révolutionnaire », *Libération*, 4 janvier 2001, [en ligne : https://www.liberation.fr/culture/2001/01/04/espagnes-rebelles-la-gauche-divine-ou-l-insouciance-revolutionnaire_349969/]. Consulté le 2 juin 2021.

difficile de considérer sa place au début des années 1960, il est un professionnel de renom en 1969. La théorie liée à ce que nous nommons de nos jours le « syndrome de l'imposteur », mécanisme lié à un sentiment de scepticisme permanent à l'égard de sa propre valeur, ne peut ainsi pas être avancée.

De plus, Forcano a participé au projet photographie de Paris en 1962 et connaît personnellement Miserachs et Maspons. Les quelques années passées au sein de *Destino* lui ont également permis de tisser des liens avec des écrivains et journalistes comme Juan Marsé, Josep Maria Espinàs ou Terenci Moix, les mêmes qui prennent part aux réunions de la Gauche divine à Bocaccio. Il est alors intéressant de constater que, bien que Forcano connaisse ou fréquente les membres de ce cercle, il décide de rester en marge, une fois de plus. Forcano revient sur ses relations dans un article du journal *El Periódico* : «El problema es que yo era un antisocial: tenía mucho trabajo, no tenía tiempo de ir a Bocaccio. Fui amigo de Miserachs, Català-Roca y Colom. Y basta. El resto no les frecuentaba⁸²³ ». Antisocial comme il se définit lui-même, Forcano répète régulièrement qu'il n'a pas le temps de faire la fête. De même, il explique préférer se concentrer sur le travail et les missions qui lui incombent. Avec une pointe de mépris, il dit être dans l'action : s'investir dans une photographie dans laquelle il place sa vision de la société, plutôt que d'assister aux réunions futiles des intellectuels de gauche. Dans un article du journal *Ara*, il explique : «La gent de *Destino* ens d'adonàvem. Els de la Gauche Divine, no, s'ho passaven bomba i no estaven en contacte amb el poble. Els de *Destino* érem conscients del canvi que s'estava produint en aquells moment⁸²⁴».

⁸²³ « Le problème, c'est que j'étais asocial : j'avais beaucoup de travail et je n'avais pas le temps d'aller au Bocaccio. J'étais ami avec Miserachs, Català-Roca et Colom. Et c'est tout. Les autres, je ne les fréquentais pas. » (C'est nous qui traduisons), Ernest Alós, «Forcano: el fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 7 septembre 2017, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>]. Consulté le 17 juin 2021.

⁸²⁴ « Nous, les personnes de *Destino*, nous nous rendions compte. Ceux de la Gauche divine, non, ils s'amusaient et n'avaient pas de contact avec le peuple. Nous, chez *Destino*, nous étions conscients du changement qui se produisait à ce moment-là. » (C'est Nous qui traduisons), Antoni Ribas Tur, «Eugeni Forcano: «no crec en les escoles de fotografia»», *Ara*, 16.08.14, https://www.ara.cat/premium/Eugeni-Forcano-No-escoles-fotografia_0_1194480575.html [consulté le 11.07.20].

Habituellement très évasif et mystérieux sur les raisons de son auto-exclusion, il est alors plus transparent et critique envers les membres de la Gauche divine qu'il considère comme extérieurs à la réalité sociale des quartiers les plus pauvres de Barcelone. Notons toutefois quelques incohérences dans ses propos. En effet, il explique que les personnalités de *Destino* ont conscience de cette situation, contrairement à la Gauche divine. Déjà, il ne semble pas antinomique d'avoir conscience de la misère sociale et de fréquenter la boîte de nuit. Puis, comme nous l'avons expliqué, quelques-unes des personnalités de *Destino* travaillent le jour pour la revue et se rencontrent le soir à Bocaccio.

Forcano préfère militer comme il l'entend, à travers les clichés qu'il réalise, en noir et blanc et en couleur. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, il ne montre qu'une infime partie de ses photographies les plus revendicatives pendant les années 1960 et réduit, de ce fait, la portée de son engagement. Il a tout de même la sensation de ne pas s'inscrire dans l'immobilisme. Notons tout de même que le militantisme de la Gauche divine n'a jamais été défini et revendiqué par ses acteurs et que leur action ne peut ainsi être comparée.

Forcano vient d'un milieu modeste et il se sent en décalage avec la bourgeoisie intellectuelle catalane. Cette citation du catalogue *Atrapar la vida* vient illustrer cette idée : «un grupo con el que coincidió aunque no sólo no perteneció a él sino que lo rehuyó por considerarlo demasiado sofisticado y artificial, y es que sus intereses eran otros⁸²⁵».

Javier Pérez Andújar, avec lequel nous nous sommes entretenue en juin 2021, a confirmé ces dires et mentionné les différences sociales entre Forcano et ses contemporains. Selon lui, c'est l'une des seules raisons qui expliqueraient que le photographe n'a pas souhaité intégrer le groupe. Toutefois, le chanteur Joan Manuel Serrat, qui rencontre Toni Vall à l'occasion du livre, lui confie :

«A los artistas, poetas e intelectuales el régimen no les gustaba, es obvio». Pero eso no significaba que todos ellos, los artistas, estuviesen organizados en torno a la Gauche y a

⁸²⁵ « un groupe avec lequel il coïncide, bien que non seulement il n'en fasse pas partie, mais qu'il l'évite parce qu'il le considère trop sophistiqué et artificiel, ses intérêts étant totalement différents ». (C'est Nous qui traduisons) Daniel Giralt Miracle in *Eugeni Forcano, Atrapar la vida*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2014, p. 15.

Bocaccio. Recuerda que los poetas catalanas jamás lo pisaron. Para muchos de ellos, aquello era «un nido de pijos y de frívolos». La eterna etiqueta, la simplificación, como si aquello fuese territorio exclusivo de ricos. [...] Cada uno ve las cosas a su manera y con los juicios y prejuicios que desea. A la Gauche Divine – recuerda – se le han reprochado ampliamente las actitudes elitistas, pero nunca fue un grupo reaccionario. Ni mucho menos⁸²⁶.

Comme nous l'avons constaté, il n'est pas rare de lire de vives critiques autour de Bocaccio et de la Gauche divine, arguant que le groupe et le lieu sont réservés aux plus aisés, théâtre de nombreux excès des bourgeois catalans. Bien qu'il soit sujet à diverses attaques, il est bel et bien le symbole des libertés (habillement, expression verbale et corporelle).

L'effervescence autour de la boîte de nuit prend une telle ampleur que la revue *Fotogramas* lui dédie une section hebdomadaire intitulée «Oído en Bocaccio⁸²⁷» et qu'une multitude d'objets estampillés du logo dessiné sur Teresa Gimpera sont commercialisés. De nouveaux locaux ouvrent à Madrid en 1972, à Lloret de Mar ou à la Platja d'Aro. Le journaliste Sergio Lozano explique : «Con la misma pasión expansionista surgió la revista *Bocaccio*, el sello discográfico Bocaccio Records o la productora Bocaccio Films, sin olvidar la agencia de viajes que organizó viajes a Eivissa, Roma, Río de Janeiro o Bangkok⁸²⁸».

Nous avons fait le choix de développer sur ce sujet car il est nécessaire de cerner son rôle pour comprendre les conséquences de l'exclusion de Forcano. Il reste en marge des collectifs, une première fois avec l'Afal, ce qui l'éloigne du militantisme lié au renouveau photographique en Espagne. Puis, une fois encore, il reste en

⁸²⁶ « "Les artistes, les poètes et les intellectuels n'aimaient évidemment pas le régime". Mais cela ne signifie pas que tous les artistes, étaient organisés autour de la Gauche et du Bocaccio. Il rappelle que les poètes catalans n'y ont jamais mis les pieds. Pour beaucoup d'entre eux, c'était "un nid de gens huppés et frivoles". L'éternelle étiquette, la simplification, comme si c'était le territoire exclusif des riches. Chacun voit les choses à sa manière, avec les jugements et les préjugés qu'il veut. La Gauche divine - rappelle-t-il - a été largement critiquée pour ses attitudes élitistes, mais elle n'a jamais été un groupe réactionnaire. Loin de là ». (C'est Nous qui traduisons). Toni Vall, *Bocaccio, Donde ocurría todo*, *op.cit.*, p. 137-138.

⁸²⁷ « Entendu à Bocaccio » (C'est Nous qui traduisons). Cette section présente les événements se déroulant à la boîte de nuit.

⁸²⁸ « Avec la même passion expansionniste sont nés le magazine *Bocaccio*, la maison de disques Bocaccio Records et la société de production Bocaccio Films, sans oublier l'agence de voyages qui a organisé des séjours à Ibiza, Rome, Rio de Janeiro et Bangkok ». (C'est Nous qui traduisons). Sergio Lozano, «Memoria de Bocaccio, un lugar con historia», *op.cit.*

dehors de l'ébullition culturelle de Barcelone et refuse de fréquenter Bocaccio et la Gauche divine. Au-delà de la dimension artistique, cette marginalisation l'amène surtout à une désocialisation, qui le conduit à ne pas profiter du réseau de contacts que se constituent certains autres photographes. En mettant en relation diverses disciplines, les membres de la Gauche divine travaillent et collaborent entre eux. Ainsi, Xavier Miserachs réalise la très célèbre photographie de Teresa Gimpera pour le Bocaccio, que nous intégrons ci-dessous⁸²⁹. Symbole de toute une génération d'artistes se rebellant contre l'ordre trop longuement établi, ce cliché véhicule un état d'esprit, à Barcelone, dans le reste de l'Espagne, et à l'étranger. L'article « Gauche divine » du *Journal des Arts*, la décrit ainsi :

Il y a cette photo : une fille nue en buste, blonde et belle, qui tourne la tête si vite que sa chevelure vole. Ses mains cachent sa poitrine et elle porte des tatouages sur les épaules et les bras. La photo date de 1967, elle est signée par un fantastique photographe, trop peu connu hors de la Catalogne : Xavier Miserachs⁸³⁰.



Photo 80 : Xavier Miserachs, «Teresa Gimpera per al cartell de Bocaccio», 1966.

⁸²⁹ « Teresa Gimpera pour l'affiche de Bocaccio », MACBA, [en ligne : <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigat/arxiu/teresa-gimpera-al-cartell-bocaccio-full-negatiu-556>]. Consulté le 8 septembre 2021.

⁸³⁰ L'œil, « Gauche divine », *Le Journal des Arts*, 2 janvier 2005, [en ligne : <https://www.lejournaldesarts.fr/medias/gauche-divine-81509>]. Consulté le 4 août 2021.

© Collection MACBA, Fond Xavier Miserachs

Xavier Miserachs est l'un des membres les plus actifs de Bocaccio et les amitiés qu'il tisse lui ouvrent l'accès à la photographie éditoriale. Par exemple, avec sa sœur Toni Miserachs – qui dessine le logo tatoué sur Teresa Gimpera –, il travaille pour la collection «Palabra en el tiempo» de la maison d'édition Lumen d'Esther Tusquets, autre membre de la Gauche divine. Il réalise aussi les photographies du reportage «Tuset Street. Un enclave "in" en Barcelona» pour la revue *Triunfo* (numéro 281), dont nous intégrons deux pages ci-dessous⁸³¹.



Photo 81 : reportage «Tuset Street. Un enclave "in" en Barcelona», *Triunfo* (1967)

⁸³¹ *Triunfo*, n° 281, 21 octobre 1967,

[en ligne : <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXII&num=281&imagen=43&fecha=1967-10-21>]. Consulté le 3 août 2021.



Photo 82 : reportage «Tuset Street. Un enclave "in" en Barcelona», *Triunfo* (1967) (2)

Dans l'entretien qu'elle donne à Toni Vall, Teresa Gimpera explique :

En Bocaccio las mujeres aprendieron que la vida se podía vivir de otra manera. Que tenían poder. Que podían decidir. Decidir salir de noche. Decidir que los hijos no eran cosa de uno, sino de dos. Decidir que beber no era cosa solo de hombres. Decidir que tenían muchas liberaciones pendientes e inaplazables⁸³².

Ces déclarations nous permettent de comprendre qu'une fois encore, Forcano partage en grande partie les aspirations défendues par le collectif et cette volonté de faire sortir la femme du rôle qu'on lui attribue depuis des décennies. Toutefois, le photographe, peu expansif quand il s'agit de s'exprimer avec des mots, défend la modernité en photographie couleur, à l'occasion de ses commandes en mode. Nous analyserons son corpus ci-dessous. Toni Miserachs définit son frère ainsi :

Con una curiosidad infinita ; todo le interesaba, se metía en cualquier cosa que lo motivara. Daba igual que hubiese estado a punto de ser médico y que fuera fotógrafo.

⁸³² « À Bocaccio, les femmes ont appris que la vie pouvait être vécue différemment. Qu'elles avaient du pouvoir. Qu'elles pouvaient décider. Décider de sortir la nuit. Décider que les enfants n'étaient pas à la charge d'une mais de deux personnes. Décider que l'alcool n'était pas seulement réservé aux hommes. Décider qu'elles avaient de nombreuses libérations urgentes à revendiquer » (C'est Nous qui traduisons). Teresa Gimpera *in* Toni Vall, *op.cit.*, p.70.

Desarrollaba en paralelo y con idéntica pasión su profesión y su vinculación visceral con Bocaccio⁸³³.

Cette citation est intéressante puisqu'elle nous permet de comparer ces deux photographes des années 1960. Xavier Miserachs place énormément d'énergie au service de Bocaccio qu'il considère comme l'endroit où la rupture avec le passé s'exprime le mieux. Constant dans sa quête de liberté, désirant ne pas souscrire aux positionnements d'un groupe dans lequel il ne trouverait pas sa place, Forcano, lui, ne se livre qu'en photographie. Devenu un besoin viscéral au fil des ans, il ne s'éloigne pas de l'essence de sa démarche.

Il est toutefois nécessaire de ne pas faire d'amalgame. Si faire partie de la Gauche divine offre davantage de visibilité et facilite contacts et collaborations, il n'est pas inéluctable d'en être pour travailler. Leopoldo Pomés, que nous avons évoqué en amont, ne fréquente pas les lieux. Toni Vall écrit justement : «Puede que no fuera un habitual de Bocaccio, pero está más que demostrado su influjo como fotógrafo, como agente estético primordial de la Barcelona de los sesenta⁸³⁴». Il reste en effet en marge de la boîte de nuit mais en photographie ses acteurs principaux. Le journaliste José Ángel Montañés considère que deux passions définissent Pomés : son travail autour de la femme, que nous avons déjà évoqué, et les portraits. Il cite alors ceux de «Teresa Gimpera (su segunda musa), [...] Jorge Herralde, Óscar Tusquets, [...] Oriol Bohigas⁸³⁵».

La différence entre Pomés et Forcano est également d'ordre géographique. Bien qu'il ne fréquente pas la boîte de nuit, les locaux de Pomés se situent dans l'épicentre de toute cette ferveur et il est associé à Tuset Street. Le studio de Forcano, rue Joaquim Plou, en est assez éloigné.

⁸³³ « D'une curiosité infinie, il s'intéressait à tout, il s'impliquait dans tout ce qui le motivait. Peu importe qu'il soit sur le point de devenir médecin et qu'il soit photographe, il s'investissait en parallèle et avec la même passion dans sa profession et son lien viscéral avec Bocaccio ». Toni Miserachs in Toni Vall, *op.cit.*, p.97.

⁸³⁴ « Il n'était peut-être pas un habitué de Bocaccio, mais son influence en tant que photographe, en tant qu'agent esthétique majeur de la Barcelone des années 1960, est plus que prouvée ». (C'est Nous qui traduisons). Toni Vall, *op.cit.*, p. 19.

⁸³⁵ « Teresa Gimpera (sa seconde muse), [...] Jorge Herralde, Óscar Tusquets, [...] Oriol Bohigas ». (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «Premio Nacional a la sensual fotografía de Pomés», *El País*, 2 octobre 2018, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2018/10/02/actualidad/1538478646_653096.html]. Consulté le 17 juin 2021.

Déceler la position du photographe au sein de la Gauche divine révèle deux éléments. D'abord, cet exemple vient à nouveau confirmer le positionnement singulier de Forcano dont les exclusions successives ponctuent sa carrière. Puis, cette auto-exclusion souligne les ressources inépuisables du photographe. Amateur, il accède à une mission essentielle au sein de *Destino*, publication clé de la décennie. Antisocial et en marge de toute manifestation collective, il parvient tout de même à construire sa carrière, sans pouvoir compter sur un réseau très fourni mais faisant valoir ses compétences. Un élément notoire nous permet d'affirmer cela : Forcano photographie lui aussi Teresa Gimpera et réalise deux affiches pour la Tuset Street en 1967, pour la maison d'éditions Egat⁸³⁶.

3.2. La collaboration avec Tilsa (1968-1970)

Afin de restituer au mieux la collaboration de Tilsa et Forcano, nous avons travaillé sur le catalogue d'exposition *Tilsa & Forcano*, publié en 2016⁸³⁷. Son impression a été financée grâce à une campagne de *crowdfunding* et a permis de revaloriser l'entreprise Tilsa et la photographie de Forcano, toutes deux relayées au second plan.

La journaliste Ana Gaitero, avec laquelle nous avons échangé en 2021, est à l'initiative de ce projet. Chargée de rédiger un article sur la ville de León pendant les années 1960 pour le journal *Diario de León*, elle consulte les archives de la bibliothèque de la ville et découvre par hasard les trois catalogues édités par Tilsa en 1968, 1969 et 1970. La révélation du patrimoine artistique de Tilsa et Forcano est rendue possible par son travail. Militant en faveur d'un devoir de mémoire, elle mobilise les institutions locales afin que l'exposition et le catalogue voient le

⁸³⁶ C'est l'information que nous pouvons lire dans le texte de Josep Maria Huertas, intégré au catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 44. Cependant, nous n'avons eu accès à aucune des trois photographies.

⁸³⁷ *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa*, 1966-2016, Ana Gaitero Alonso, León, Escuela de moda LIPER y Aldimo, 2015.

jour. L'exposition, organisée par Aldimo (Asociación Leonesa de Diseñadores de Moda⁸³⁸) et présentée du 3 décembre 2015 au 31 janvier 2016, est inaugurée au musée de León, à l'occasion de l'ouverture de la semaine de la mode. 55 photographies sont affichées, soit un tiers des clichés des trois catalogues de Tilsa. Surpris et ému de cette initiative, Forcano a pris part de façon active au projet et a lui-même soumis les photographies qui allaient être présentées.

Composé de 80 pages en couleur, le catalogue relate en images les évolutions stylistiques de cette décennie fondamentale, pendant laquelle Forcano photographie des femmes modernes, illustrant clairement son postulat sur le sujet.

Dans un premier temps, nous présenterons brièvement l'entreprise Tilsa, son activité et sa vision de la mode. Puis, nous évoquerons la collaboration de Forcano, avant d'analyser quelques photographies extraites du premier catalogue. L'agencement du livre d'exposition est tel qu'il est difficile de cerner avec exactitude les photographies appartenant au premier, au deuxième et au troisième catalogue. Les dates ne sont pas systématiquement renseignées.

Contrairement au corpus analysé lors de notre deuxième chapitre, et non sans une certaine logique, Forcano prépare ses compositions en amont puisqu'il fait poser ses sujets. Toutefois, il lui arrive fréquemment de prendre la photographie un temps avant ou un temps après la pose « idéale », créant ainsi du mouvement et des rencontres insolites.

Notons que, contrairement à son corpus en noir et blanc, il ne propose pas de titre pour les photographies couleur. Afin de produire une analyse cohérente, nous n'analyserons pas les photographies en noir et blanc, pourtant intégrées au catalogue Tilsa. En effet, nos chapitres sont ainsi organisés qu'il serait illogique de revenir sur le noir et blanc. Aussi, il convient de spécifier que le catalogue Tilsa est beaucoup moins dense que les livres consacrés à sa production en noir et blanc et que l'étude est, de ce fait, moins exhaustive⁸³⁹.

⁸³⁸ En français : Association des stylistes de León.

⁸³⁹ Nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès à la totalité des photographies. De plus, à cause de la crise sanitaire, nous n'avons pas pu nous rendre à León pour consulter les archives de la Bibliothèque.

3.2.1. Tilsa : une entreprise moderne pour un photographe décalé. Quelle collaboration ?

Tilsa, l'acronyme de Textil Industrial Leonesa, est une entreprise régionale qui a insufflé un vent de modernité à León à partir de 1967. Cette ville, capitale de la province du même nom, est située dans la région de Castille-et-León. L'usine permet de dynamiser le secteur et l'économie locale et accueille quotidiennement plus de 500 travailleurs⁸⁴⁰. Conçue pour promouvoir le développement économique et active de 1964 à 1967, la banque industrielle de León (Banile), aide activement Tilsa pour lui assurer un avenir pérenne.

Gérant de l'entreprise, José María Riba Marsal la conçoit comme un espace dédié à la modernité. Brezo Rodríguez, directrice de l'école de mode LIPER, écrit :

Sus instalaciones, según nos relatan algunos de sus antiguos empleados, eran modélicas en cuanto a comodidad y funcionalidad, con una maquinaria de última generación y con un concepto moderno del trabajo⁸⁴¹.

Au-delà de l'espace de travail et des machines, Tilsa adopte une position moderne par rapport au genre de sa masse salariale. L'entreprise emploie en effet un pourcentage assez élevé de femmes (80%) et permet ainsi leur intégration au monde du travail. Nous avons lu à plusieurs reprises dans les témoignages d'anciens employés que l'égalité salariale était une posture défendue par le comité de direction, toutefois, nous n'avons pas pu vérifier cette information.

Tilsa est équipé d'un réfectoire, d'une garderie pour accueillir les plus jeunes enfants du personnel et d'un centre de formation. L'ensemble des décisions est destiné à garantir le bien-être des employés (événements, rencontres

⁸⁴⁰ Malgré qu'elle ait fermé ses portes relativement peu de temps après son ouverture (moins de dix ans).

⁸⁴¹ « Ses installations, selon certains de ses anciens employés, étaient exemplaires en termes de confort et de fonctionnalité, avec des machines de pointe et un concept de travail moderne. » (C'est Nous qui traduisons). Brezo Rodríguez, «Conocer el pasado para tejer el futuro», in *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016*, Ana Gaitero Alonso, Escuela de moda LIPER y Aldimo, Espagne, 2015, p. 8.

sportives...). Une ancienne salariée de Tilsa, Vicenta Lorenzana, explique à Ana Gaitero : «Fue como subirse a un globo, era impresionante. Aquellas instalaciones no las tiene ni un banco. Por dentro era todo de cristal y no había tabiques⁸⁴²». Bien que ces éléments puissent paraître insignifiants, nous voulions insister sur le positionnement novateur et moderne de l'entreprise. L'idéologie entrepreneuriale défendue par Tilsa se révèle être surprenante, d'autant que León n'est pas connu comme le lieu d'avant-garde par excellence et que le contexte politique entrave toujours les libertés.

Les collections proposées sont audacieuses et militent pour l'affirmation de la femme libre. Les jupes sont courtes et colorées et les pulls en tricot sont conçus autour de répétitions de formes géométriques. Les pièces du catalogue ne sont pas sans nous rappeler le *Chelsea Look* de Mary Quant, qui, avec la minijupe, a révolutionné la mode des années 1960. Tilsa rencontre alors un franc succès en Espagne – notamment grâce aux commandes du Corte Inglés – et en Italie.

José María Riba Marsal est, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, responsable de l'usine et également membre de l'équipe de création des collections pendant trois ans. Forcano et lui entretiennent une relation de confiance depuis des années. Ils se sont rencontrés à Canet de Mar, alors que Riba Marsal se formait à l'école d'ingénierie technique de tricot. Forcano le décrit ainsi : «un hombre innovador, emprendedor, incansable e ilusionado⁸⁴³».

Riba Marsal émet le souhait de collaborer avec un photographe qui pourrait valoriser et mettre en lumière l'esprit moderne de l'entreprise, par l'analogie de sa démarche. Il oriente ainsi son choix vers Eugeni Forcano, qu'il considère être le professionnel répondant le mieux à ses attentes. Il lui demande alors de lancer la collection printemps été de 1968, dans la ville où sont confectionnés les

⁸⁴² « C'était comme monter dans une montgolfière, c'était à couper le souffle. Même les banques n'avaient pas ce genre d'équipements. À l'intérieur, tout était en verre et il n'y avait pas de cloisons. » (C'est Nous qui traduisons). Vicenta Lorenzana in Ana Gaitero, «La fábrica de los sueños rotos», *El Diario de León*, 8 juin 2014, [en ligne : <https://www.diariodeleon.es/articulo/fondo/la-fabrica-de-los-suenos-rotos/201406080400001438422.html>]. Consulté le 20 juin 2021.

⁸⁴³ « un homme innovant, entreprenant, infatigable et enthousiaste ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «León en minifalda», *Diario de León*, 26 février 2012, [en ligne : <https://www.diariodeleon.es/articulo/revista/leon-enminifalda/201202260400001236110.html>]. Consulté le 12 juin 2021.

vêtements. Forcano est appelé à montrer la qualité et l'originalité des pièces, ainsi que leur capacité à rivaliser avec les firmes étrangères, tant sur les vêtements que sur la façon de les présenter. L'amitié qu'entretiennent les deux hommes n'est pas l'unique raison qui pousse Riba Marsal à solliciter Forcano. Le photographe est précédé de sa réputation et pendant les années 1960, il profite d'une renommée certaine.

Luis Grau Lobo, directeur du musée de la ville de León, introduit le catalogue *Tilsa & Forcano* de la sorte :

Un fotógrafo excepcional, Eugeni Forcano, premiado con merecimiento con el Nacional de fotografía de 2012 después de una longeva y fértil carrera en la que el retrato de moda ocupa un lugar señalado cuando apenas lo era⁸⁴⁴.

Brezo Rodríguez décrit Forcano comme un photographe ayant développé un concept innovant. Nous entrerons en détail ci-dessous, à l'occasion des analyses mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que Forcano adopte une position moderne, tant sur le fond que sur la forme.

Comme nous l'avons expliqué au cours de notre premier chapitre, la rue est son moteur et son espace de prédilection. À Barcelone, quand il travaille en couleur, il réalise des photographies dans son studio, lieu qu'il a choisi de concevoir à son image. Toutefois, ce qu'il propose pour Tilsa est assez insolite : il décide de sortir les mannequins des podiums et des studios auxquelles elles sont habituées et les confronte à l'environnement extérieur. En rupture avec les codes conventionnels, il lie des univers que tout oppose pour en livrer son interprétation, avec comme fil conducteur, sa conception décalée de la photographie. Une fois de plus, Forcano met l'accent sur les contrastes : modernité et tradition, femmes et hommes, espace rural et espace urbain.

Il valorise les collections de Tilsa, en gardant à l'esprit deux choses : la démarche sociale et l'originalité artistique. Dans le premier catalogue, il photographie les

⁸⁴⁴ « Photographe d'exception, Eugeni Forcano, récompensé à juste titre par le Prix national de la photographie en 2012, après une longue et riche carrière dans laquelle le portrait de mode occupe une place de choix alors qu'il était peu représenté. » (C'est Nous qui traduisons). Luis Grau Lobo, « Modas, modelos y modernidad: una cuestión de recreación », in *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016*, Ana Gaitero Alonso, Escuela de moda LIPER y Aldimo, Espagne, 2015.

mannequins dans les lieux les plus emblématiques de León. Dans le deuxième, il parcourt la périphérie rurale. Puis, pour le troisième catalogue, comme s'il fermait une boucle et revenait au point initial, il photographie l'usine et ses ouvriers. De cette façon, il dévoile « l'envers du décor » et offre au spectateur des scènes qu'il n'a pas pour habitude de contempler. Forcano met ainsi en valeur ce qui l'importe vraiment : les inconnus, ces personnes qu'on ne regarde pas mais qui n'en demeurent pas moins des acteurs essentiels de la société. C'est en cela que nous considérons que ses photographies de mode sont marquées par les caractéristiques de la photographie humaniste et sociale, que nous avons développée en amont. Et, enfin, il livre sa vision de la femme moderne.

Forcano poursuit sa route hors de sa Catalogne natale et bien que cette collaboration avec Tilsa soit de courte durée, elle n'en est pas moins essentielle : elle fait connaître le photographe loin de sa région et lui offre la possibilité de s'exprimer en assumant ses positions et sa « signature ». Les clichés ne s'inscrivent pas dans la démarche traditionnelle de la promotion de mode et la personnalité de Forcano apparaît très clairement à l'étude des clichés. La liberté dont il dispose l'émancipe des normes, celles auxquelles il doit se plier lors de ses premières commandes en couleur et en mode. La confiance que lui témoigne le directeur de Tilsa lui permet de laisser libre cours à son imagination et d'assumer ses choix.

Dans le cadre de cette étude, nous avons choisi d'étudier le premier catalogue, qui nous paraissait être le plus provocateur, créatif et moderne. Ana Gaitero, dans l'article du *Diario de León* intitulé «La fábrica de los sueños rotos» écrit : «Las revistas fueron una auténtica promoción de León y de la fábrica de punto más importante del país en aquellos años⁸⁴⁵». Les trois catalogues mettent en évidence la rencontre entre deux acteurs de la modernité et de l'innovation dans le domaine de la mode, l'un en conception de collections, l'autre en photographie.

⁸⁴⁵ « Ces catalogues constituaient une véritable promotion de León et de la plus importante usine de tricotage du pays à cette époque. (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «La fábrica de los sueños rotos», *op.cit.*

3.2.2. Étude du catalogue printemps/été 1968 : les femmes yé-yé et les lieux emblématiques de León

L'étude de ce premier catalogue nous amène à considérer et à analyser la place de la femme dans la photographie de Forcano. Pour comprendre en quoi sa proposition s'inscrit dans une vision artistique et idéologique moderne, il nous est nécessaire de fournir quelques précisions historiques en évoquant brièvement l'évolution du rôle la femme en Espagne.

Dans le premier franquisme (1939-1945), la femme perd une grande partie des droits acquis pendant la Seconde République et dispose d'un spectre de libertés très limité. Deux principes du national catholicisme, encouragés par la Phalange et l'Église, viennent délimiter son rôle et conditionner son comportement : l'exaltation du patriarcat et la glorification de la maternité. En effet, la femme dépend de l'autorité de son père ou de son mari. Elle sert la nation pour perpétuer les valeurs inculquées par la *Sección Femenina* de Pilar Primo de Rivera. La seule fonction sociale de la femme consiste à enfanter et à éduquer ses enfants dans le respect de l'idéologie franquiste. Elle est isolée, dans son espace privé, et séparée du monde public et politique. Tatiana Blanco Cordón, dans l'article « L'image de la femme dans les cómics femeninos des années 1960-1970 en Espagne : conflit identitaire ou schizophrénie de genre » écrit : « Juan Eslava Galán [auteur] nous rappelle que la tradition culturelle machiste prend de l'élan pendant le franquisme où l'homme représente le muscle et le cerveau, et la femme, le vagin et la matrice⁸⁴⁶ ».

La femme ne doit pas être sexualisée et doit rester dans la norme imposée par la morale religieuse. La loi de la presse de 1938 n'autorise pas à montrer le corps de la femme dans la presse. Le constat est le même pour le langage textuel puisqu'il est interdit d'écrire les mots *braga* (culotte), *muslo* (cuisse) ou *ingle*

⁸⁴⁶ Tatiana Blanco Cordón, « L'image de la femme dans les *cómics femeninos* des années 1960-1970 en Espagne : conflit identitaire ou schizophrénie de genre », *Comicalités, Histoire et géographie graphiques*, 2013.

(aine), les censeurs leur préférant des références plus neutres comme *ropa interior* (sous-vêtements).

S'inspirant du modèle existant en Allemagne nazie, les femmes dont l'âge est compris entre 17 et 35 ans doivent s'acquitter de six mois de Service Social. Cet équivalent féminin du service militaire est mis en place pour garantir l'apprentissage de la «futura misión de amas de casa y madres de familia⁸⁴⁷» comme le précise un reportage du NODO datant de 1959. Concrètement, les femmes apprennent à coudre, à broder, à cuisiner et à obéir. Il est évident qu'il sert surtout d'instrument idéologique pour encadrer les femmes et délimiter leur nouveau rôle social. Cette obligation persiste jusqu'en 1978 mais, à partir des années 1960, le régime doit faire évoluer son discours. Dès lors, on apprend aux femmes à devenir des femmes au foyer modernes, cultivées et mieux préparées à la gestion de leur foyer.

Pendant le moyen franquisme (1945-1957), l'objectif prioritaire est la sortie de l'isolationnisme international et la normalisation des relations diplomatiques. Pendant le deuxième franquisme (1957-1969), la croissance économique est telle que la population active est appelée à augmenter. Fernando María Castiella, alors ministre des Affaires étrangères de 1957 à 1969, encourage l'essor économique. L'historienne Cristina Tango écrit : « [...] la période Castiella témoigne de la nécessité de récupérer le retard, face à l'Occident européen, accumulé pendant vingt ans d'autosuffisance économique et d'anachronisme politique⁸⁴⁸ ». Dans ce contexte, les femmes quittent l'espace privé pour la sphère publique et réintègrent le monde du travail, grâce à la loi sur les Droits de la Femme en 1964. On leur concède également l'accès à l'université ; ainsi, elles s'émancipent en partie de l'autorité masculine et participent davantage à la vie sociale (et syndicale). Cependant, les discriminations vont toujours bon train et la femme ne

⁸⁴⁷ « future mission de maîtresses de maison et de mères de famille ». (C'est nous qui traduisons). «¿Te acuerdas? La mili de las mujeres», *¿Te acuerdas?*, rtve.es, 28 mars 2011, [en ligne : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/te-acuerdas/acuerdas-mili-mujeres/1057307/>]. Consulté le 3 janvier 2020.

⁸⁴⁸ Cristina Tango, *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, Institut européen de l'Université de Genève, Publications Euryopa, 2006, p. 58.

peut toujours pas divorcer, ni même avorter. Ces lois n'arriveront que pendant la Transition démocratique. Deux discours s'opposent mais cohabitent, ce qui rend perceptible le tiraillement entre la politique d'ouverture et le maintien des valeurs du premier franquisme.

Elena Galán Fajardo, dans son article «La posguerra española en formato de telenovela», écrit :

En la sociedad de principios de los sesenta, los roles de género seguían divididos en departamento estancos, a lo que contribuían instituciones como la Iglesia, la familia, la escuela... Las mujeres, que comenzaban a incorporarse al mundo laboral, mantenían aún la subordinación a los varones en muchos asuntos; dependencia de la que se fueron deshaciendo con el tiempo, pero de forma muy paulatina. [...] El modelo de mujer pasiva y dependiente seguía siendo, pues, el más generalizado en la sociedad franquista⁸⁴⁹.

Toutefois, malgré tous les efforts du régime pour continuer à diffuser une image idéalisée de la femme et mère asexuée, pieuse, patriote et exemplaire, on observe une autre réalité. Si l'endoctrinement par la culture permet l'adhésion du plus grand nombre aux principes du régime, les productions artistiques et littéraires peuvent également s'inscrire dans la contre-culture⁸⁵⁰. Les médias, les écrits, la photographie (celle de Forcano en fait partie) et le cinéma sont contrôlés mais les censeurs ne peuvent pas empêcher la propagation de messages dissimulés. Elena Galán Fajardo, ci-dessus mentionnée, évoque le rôle éducatif des œuvres de fiction qui permettent de passer des idées ou de représenter la société comme elle l'est réellement. Par exemple, la série *Galería de esposas* (1960) interroge le rôle de la femme dans la société, en la considérant autrement que comme l'épouse, de même que dans la série *Mujeres solas* (1960). Tatiana Blanco Cordon, dans l'article précédemment cité, explore l'image de la femme

⁸⁴⁹ « Cependant, dans la société du début des années soixante, les rôles en fonction du genre étaient encore divisés de façon stricte, ce à quoi contribuaient des institutions telles que l'Église, la famille, l'école... Les femmes, qui commençaient à entrer dans le monde du travail, maintenaient encore leur subordination aux hommes sur de nombreux sujets ; une dépendance dont elles se sont débarrassées avec le temps, mais très progressivement. [...] Le modèle de la femme passive et dépendante continuait donc à être le plus généralisé dans la société franquiste. » (C'est Nous qui traduisons). Elena Galán Fajardo, «La posguerra española en formato de telenovela» in Fátima Gil Gascón, Javier Mateos-Pérez, *Qué cosas vimos con Franco...*, Madrid, RIALP, 2012, p. 107.

⁸⁵⁰ Le régime encourage la publication du roman d'amour et des bandes-dessinées sentimentales aux histoires chargées de conformisme, qui montrent la voie que les femmes doivent emprunter dans la société.

reflétée dans les bandes dessinées féminines des années 1960, en centrant sa réflexion sur *Esther y su mundo* et *Mary «Noticias»*. Elle écrit :

D'un côté, c'est une femme moderne – elle travaille, elle voyage –, mais en restant toujours traditionnelle – c'est une fille bien, qui n'arrive pas à tromper son copain. Cette dichotomie est au service des besoins des éditeurs des années 1960 qui étaient obligés à la fois de promouvoir un système de valeurs et de comportement traditionnels en accord avec les préceptes franquistes, mais en même temps, dont les ambitions commerciales tendaient à capter un nouveau public qui devenait de moins en moins traditionnel. [...] La nature des femmes, prétendument obéissantes et soumises, entre en lutte avec les attentes sociales d'une nouvelle culture qui s'impose⁸⁵¹.

Au cinéma, pendant les années 1950 et au début des années 1960, c'est l'image de la femme fragile et innocente qui connaît un franc succès avec des icônes internationales comme Natalie Wood et Audrey Hepburn. À ces deux actrices, nous pouvons ajouter Marilyn Monroe, véritable mythe de sensualité et d'érotisme. Les Espagnols sont « subjugués » par les États-Unis, qu'ils perçoivent comme le pays des libertés et de l'accomplissement personnel. Ils souhaitent ainsi en adopter les codes et la culture.

Les vedettes espagnoles existent aussi : Sara Montiel séduit les Espagnols et Hollywood grâce à *El Último cuplé*, réalisé par Juan de Orduña en 1957 ou *La Violetera*, un an après. Enriqueta Carballeira, Sonia Bruno, Concha Velasco et Teresa Gimpera sont chanteuses ou actrices et elles marquent les esprits. À la fin des années 1960, l'esthétique pop envahit les écrans et magazines et révèle des femmes douces mais indépendantes. Les femmes espagnoles ont également connaissance des groupes et mouvements féministes en Europe et aux États-Unis et créent, entre 1968 et 1974, des collectifs à Madrid et à Barcelone.

La politique d'ouverture et la loi de la presse de 1966 offrent de nouvelles possibilités mais, comme nous l'avons constaté, elles sont plutôt minimales. La société est toujours régie par un code moral et idéologique strict, des règles rigides en matière de sexualité féminine. Lors d'un entretien, le journaliste Mike Steel interroge le photographe Carlos Pérez Siquier sur la censure pendant les années 1960 :

⁸⁵¹ Tatiana Blanco Cordón, *op.cit.*

Sufríamos también la censura moral de la Iglesia. Publicamos alguna vez una foto de portada para la revista [Afa] de una mujer ligera de ropa y tuvimos que taparle las partes púdicas. Practicábamos el Photoshop ya en esa época⁸⁵².

Bien que la société évolue au fil des ans et que soit votée la loi de liberté religieuse en 1967, Forcano s'inscrit tout de même à contre-courant de l'image officielle et milite pour la libération de la femme. Consacrer ces pages à quelques précisions historiques en guise de travail préliminaire à l'étude des clichés nous permet de traduire le positionnement de Forcano. Ses voyages à l'étranger et son expérience lui ont ouvert des perceptives nouvelles et ont révélé d'autres sources d'inspiration. C'est un photographe plus libre et assuré qui se présente à León pour la conception du catalogue.

L'empreinte du photographe était déjà notoire en noir et blanc et son identité artistique est bien plus visible à l'occasion de son travail en mode. Il dispose d'une liberté dans ses choix de composition et semble être encouragé par la confiance et la légitimité qu'on lui témoigne. Il paraît alors plus engagé qu'il ne l'était chez *Destino*, avec des positions plus affirmées et audacieuses. C'est d'ailleurs à lui que reviennent les choix artistiques. Il prend part au processus créatif dans sa globalité et on lui confie la responsabilité du choix de trois des cinq mannequins⁸⁵³. Pour ce premier catalogue, Forcano est doublement subversif : d'une part, il photographie des mannequins dont l'attitude met en évidence le parti pris de la modernité, de la provocation et de l'affirmation de la femme. D'autre part, il fait communiquer deux mondes diamétralement opposés, l'Église qui représente l'Espagne la plus conventionnelle, et la mode yé-yé des années 1960, symbole de l'Espagne tournée vers l'avenir. En unissant la posture de femmes au regard provocateur et l'univers traditionnellement conservateur qu'il choisit en toile de fond, il s'engage sur un terrain nettement plus subversif qu'il ne l'a fait auparavant.

⁸⁵² « Nous avons également souffert de la censure morale de l'Église. Nous avons publié une fois une photo de couverture pour le magazine [Afa] d'une femme légèrement vêtue et nous avons dû couvrir ses parties intimes. Nous pratiquions déjà Photoshop à cette époque. » (C'est Nous qui traduisons). Mike Steel, «Carlos Pérez Siquier», *Revista Ojos Rojos*, s.d., [en ligne : <http://www.revistaojosrojos.com/carlos-perez-siquier/>]. Consulté le 22 juin 2020.

⁸⁵³ Elles arrivent de Barcelone avec lui.

Le photographe, qui a pourtant donné quelques entretiens depuis les années 2000, n'a jamais verbalisé ses prises de position. La photographie comme unique langage, il ne s'exprime que par son biais. Forcano ne revendique jamais ouvertement ses choix, aussi singuliers soient-ils. Dans le cas précis du catalogue Tilsa, il laisse penser que son seul but est de valoriser le patrimoine culturel et architectural de León. Nous le verrons ci-dessous, il capture en effet les mannequins aux endroits les plus emblématiques de la ville, et ces derniers sont par nature liés, de près ou de loin, à la culture religieuse. Il avait été appelé à travailler de façon similaire à l'occasion des livres photographiques comme *Guía de Barcelona*. Pour la conception de cet ouvrage et pour répondre aux directives des directeurs de *Destino*, il s'était attaché à dévoiler l'atmosphère de sa ville en faisant la part belle à ses monuments « incontournables ». Il avait alors mis au centre de son projet les inconnus, tout en valorisant son environnement. Ses intentions sont sensiblement les mêmes pour la mission que lui confie Tilsa. Malgré cela, il paraît évident que le photographe n'a pas comme unique but de reproduire la réalité : il apporte son regard, son style et ses idéaux. Il s'approprie l'environnement et renouvelle le regard qu'on porte sur lui. Pour illustrer notre propos, nous allons analyser la photographie de couverture du catalogue printemps été 1968, que nous introduisons ci-dessous.

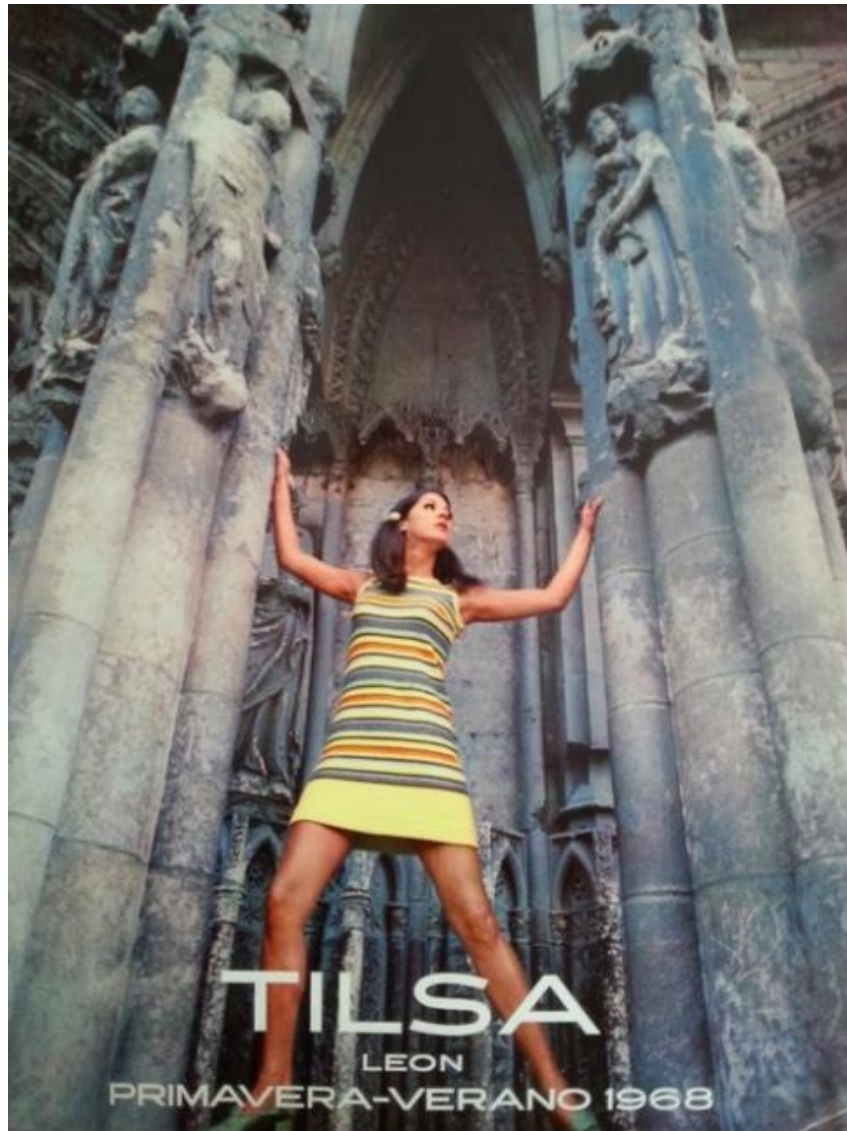


Photo 83 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968.

En guise d'introduction, abordons la question du format. Nous avons en effet constaté l'existence de plusieurs découpages pour cette même photographie. Selon les formats, la verticalité du cliché est ainsi plus ou moins accentuée par les piliers, plus ou moins apparents. Plus ils sont visibles, plus l'impression de profondeur et de contre-plongée est prononcée.

L'œil parcourt habituellement les photographies en format vertical de haut en bas. Ici, Forcano inverse le sens de lecture. D'une part, l'horizontalité des rayures de la robe rompt avec cette dominance verticale. D'autre part, la couleur jaune, dont l'intensité est accentuée par la lumière, vient nuancer avec la dominance des tons

gris du reste de l'image. La partie supérieure du cliché est sombre alors que la partie inférieure est lumineuse. Forcano a certainement sous-exposé sa photographie, donnant ainsi la sensation que la gaieté et la vitalité émanent de la femme tandis que la cathédrale symbolise la froideur et l'obscurité.

La robe permet une identification rapide et directe au style de Tilsa. La couleur, le motif et la forme renvoient immédiatement à la tendance mondiale et témoignent du positionnement moderne de la marque. Nous avons en effet insisté sur les conclusions que nous pouvions tirer quant à l'orientation idéologique du photographe mais n'oublions pas qu'il est aussi chargé de promouvoir Tilsa. Ses choix respectent la cohérence de son processus esthétique mais il est tout de même nécessaire de rappeler qu'il s'agit avant tout d'une mission professionnelle et publicitaire.

Forcano souhaite que le regard du spectateur se tourne directement vers la mannequin et place la technique au service de ses intentions. En effet, les lignes de fuite verticales se rejoignent à l'extérieur du cadre, vers la partie supérieure, symbolisées par les lignes jaunes sur le schéma ci-dessous. Elles apportent de la profondeur et de la structure au cliché mais permettent surtout de guider davantage le sens de notre lecture de l'image, du bas vers le haut.

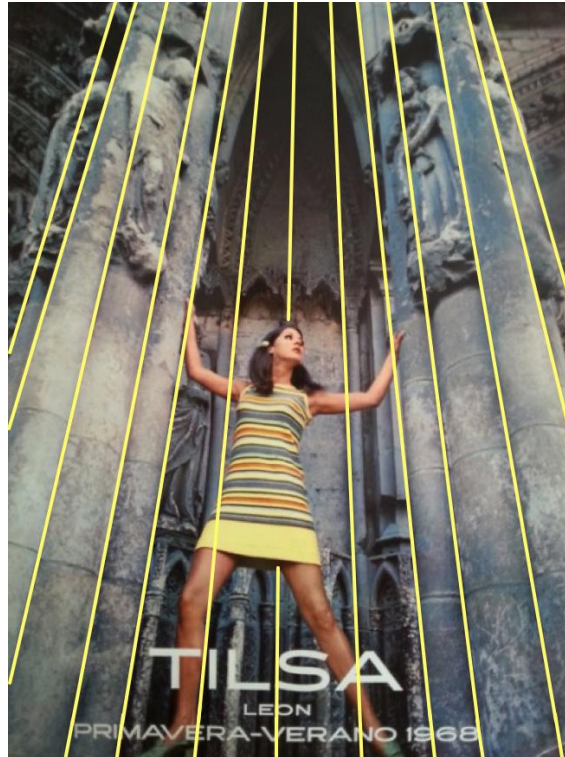


Photo 84 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968 (2)

Deux diagonales, qui se dessinent à partir des chaussures de la mannequin et tracées en bleu sur le schéma ci-dessous, viennent à nouveau souligner sa présence. Son regard introduit une autre ligne oblique (dessinée en rose sur le schéma) et trace ainsi un triangle valorisant une fois de plus le sujet.

La composition pourrait être qualifiée de minimaliste mais est visuellement percutante et respecte en cela les codes de la photographie de publicité et de mode. En appliquant la règle des tiers pour dessiner les lignes de force (en rouge), nous constatons une symétrie verticale presque parfaite entre les deux piliers de la Cathédrale et la mannequin qui se situe au centre. La verticalité des piliers du premier plan est renforcée par ceux du deuxième plan. L'harmonie et l'équilibre du second plan sont ainsi rompus par la présence de cette femme qui occupe la totalité du rectangle central et attise notre curiosité.

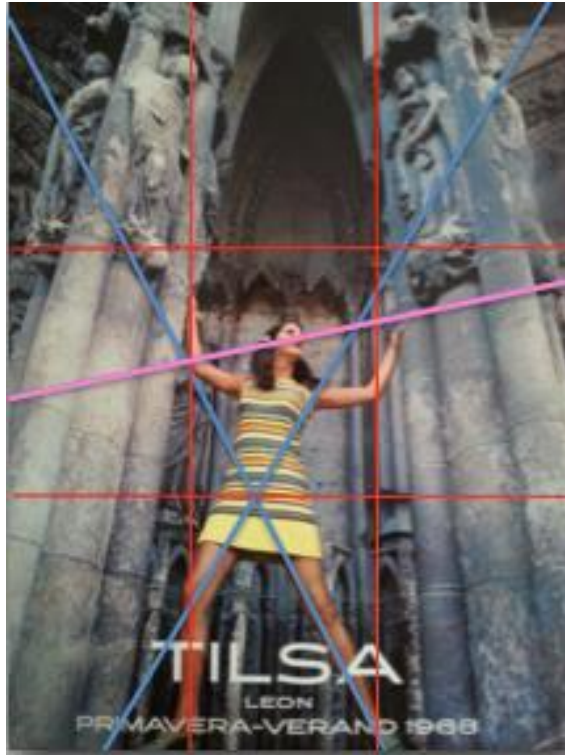


Photo 85 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968 (3)

Le choix du plan de demi-ensemble et de la contre-plongée valorise davantage la protagoniste du cliché. C'est justement l'angle et l'axe de la prise de vue qui laissent présager une posture moderne et audacieuse du photographe. En effet, il cherche à sacrifier la femme et à lui donner une grandeur telle qu'elle est en «osada competencia con las esculturas góticas⁸⁵⁴». La contre-plongée favorise cette impression à la lecture de l'image car la taille de la mannequin (2/3) est deux fois supérieure à celle des statues situées dans la partie supérieure du cliché (1/3). L'illusion est accentuée par la sensation de hauteur et par la profondeur de champ qui permettent d'identifier aisément les divers éléments de la photographie.

Forcano place en hors-champ les éléments qui se situent sous les pieds de la femme. En cadrant ainsi, il augmente la sensation d'éloignement entre le sol et

⁸⁵⁴ « concurrence audacieuse avec les sculptures gothiques ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero Alonso, «El fotógrafo que retrató a León en minifalda», in *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016*, Ana Gaitero Alonso, Escuela de moda LIPER y Aldimo, Espagne, 2015, p. 10.

elle. En analysant des photographies du lieu, il paraît alors évident qu'il s'agit d'un « effet d'optique », la femme ne surplombant que de quelques centimètres le parvis. Forcano s'est très certainement baissé et placé près du sol pour que l'impression de profondeur et de perspective soit nettement plus prononcée. Cette intention n'est pas due au hasard et pourrait résumer la démarche photographique de Forcano en mode : offrir à la femme une place centrale, sur le cliché, et au sein de la société.

Pour cerner l'anticonformisme de la proposition, il est nécessaire de mettre en relation le premier et le second plan. La femme s'appuie sur les deux piliers encadrant l'arcade de Saint François. Cette arcade est l'une des trois qui composent la façade occidentale de la cathédrale Santa Maria de León, surnommée *Pluchra leonina*. Forcano s'affranchit des codes et prend des risques en proposant ce cliché avec lequel il se joue des limites fixées par la morale franquiste. Il est fort probable, comme nous le mentionnions, que le photographe ait cherché à mettre en valeur un des monuments les plus emblématiques de León ; toutefois, il ne le choisit pas au hasard et teinte ainsi sa proposition d'une touche de provocation. Il fait évoluer sa mannequin dans un univers où la morale ne permet pas de porter une telle tenue et de renvoyer cette image de la femme. La légende de la photographie, intégrée au catalogue *Tilsa & Forcano*, renseigne : «Las modelos encaramadas a la verja de la Catedral, joya del gótico, habrían escandalizado al cabildo. Por eso el audaz Eugeni Forcano no pidió permiso para hacer la foto⁸⁵⁵». En 2016, lors de notre second entretien, il nous expliquait ne pas avoir pu laisser libre cours à son imagination, empêché par les limites de l'ordre moral et religieux⁸⁵⁶.

Pour terminer le commentaire relatif à cette photographie, il convient d'évoquer la posture de la mannequin. À la recherche de la singularité et inspiré par le

⁸⁵⁵ « Les mannequins perchées sur la grille de la cathédrale, joyau gothique, auraient scandalisé le chapitre. C'est pourquoi l'audacieux Eugeni Forcano n'a pas demandé la permission pour prendre la photo ». (C'est Nous qui traduisons). Luis Grau Lobo, *op.cit.*, p. 7.

⁸⁵⁶ Il aurait souhaité mettre en valeur les vitraux de la Cathédrale mais le curé s'y est opposé. Pour la photographie que nous présentons, le religieux a demandé au photographe de faire descendre la femme des grilles sur lesquelles elle s'appuyait.

surréalisme, il demande aux femmes de poser en déstructurant leurs gestes et mouvements dans l'espace. Ici, la femme adopte une position corporelle peu habituelle et plie l'un de ses genoux et ses deux coudes. Si cette originalité mérite d'être soulignée puisqu'elle représente un autre élément subversif dans le corpus en couleur de Forcano, c'est également pour l'effet visuel qu'elle produit que nous l'abordons. Ces postures ne sont pas sans nous rappeler les compositions de Josef Koudelka, et notamment la photographie des trois garçons intitulée « Les Gypsies, "les garçons squelettes" » (1967). Bien que Forcano n'ait pas intentionnellement dessiné des triangles dans son viseur, il est intuitif et propose des compositions décalées mais équilibrées. La répétition des triangles formés par le positionnement des bras et des jambes apporte du rythme à l'ensemble et rappelle la forme des robes et des minijupes, ainsi que les compositions de Irving Penn.

Poursuivons l'analyse du catalogue. La ville accueille une étape du chemin de Saint Jacques de Compostelle, pèlerinage catholique dont l'objectif est d'atteindre le tombeau de l'apôtre, situé dans la crypte de Saint-Jacques-de-Compostelle. C'est justement cette symbolique que Forcano a souhaité réemployer. D'une part, il souhaite que la ville de León soit facilement identifiable. D'autre part, il donne à ses photographies plus de contraste et de controverse. En effet, il ne s'arrête pas à la cathédrale et chemine, à la manière d'un pèlerin, vers les lieux incontournables qui constitue cette étape du *Camino francés*. Ana Gaitero écrit :

Su mirada convirtió la moda yeyé de los 60 y el desenfado de aquella revolución estética en un reclamo sobre las joyas del patrimonio cultural leonés, con el hilo del conductor del Camino de Santiago. Como si estuviera vislumbrando el futuro⁸⁵⁷.

Le rapport de Forcano à la religion est complexe. Le constat est assez évident, les monuments religieux ont une place de prédilection dans son corpus, que ce soit en noir et blanc et en mode. Et c'est surtout lorsqu'il pratique la photographie

⁸⁵⁷ « Son regard a transformé la mode yeyé des années 60 et la désinvolture de cette révolution esthétique en une revendication des joyaux du patrimoine culturel de León, avec comme fil conducteur le chemin de Saint-Jacques. Comme s'il entrevoyait l'avenir ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «Adiós al fotógrafo del León yeyé», *Diario de León*, 24.04.18, <https://www.diariodeleon.es/articulo/sociedad/adios-fotografo-leon-yeye/201804240400001762417.html> [consulté le 28.05.21]

de mode que l'entrelacement de ces univers est si surprenant. S'il entre dans le jeu de la provocation et du renversement du code moral établi, il n'en est pas moins fasciné par la foi, qu'il fuit mais avec laquelle il cherche à renouer, toute sa vie durant. Bien que ce ne soit pas toujours conscient, Forcano est un personnage ambivalent et mystique ; il s'oppose aux dogmes de l'Église mais est en quête perpétuelle de l'horizontalité de la lumière, celle qui émane du ciel. Ce rapport chargé de contradiction qu'il entretient à la religion n'est pas sans rappeler sa position face à sa profession, au groupe et au monde qui l'entoure, que nous avons eu l'occasion de mentionner au cours de nos précédents chapitres.

Continuons avec le monastère de San Marcos, choisi par Forcano comme toile de fond⁸⁵⁸. Il demande aux mannequins de poser dans la salle capitulaire et exploite à nouveau ce décalage entre l'attitude – cette fois-ci candide – des femmes et le lieu. Il est intéressant de mentionner qu'il capture la scène avec son Rolleiflex, en noir et blanc. Ce choix est surprenant et personnel. Il n'est pas coutume de faire la promotion de vêtements de mode en noir et blanc en Espagne, à l'heure où la couleur rencontre un franc succès. Le photographe ne perd pas l'essence de sa démarche et ses premières amours, qui le ramènent toujours au noir et blanc et à la photographie humaniste⁸⁵⁹.

Le parcours qu'il imagine l'emmène ensuite à la basilique de la Virgen del Camino, construite entre 1957 et 1961. Le lieu est d'abord lié au sanctuaire et à l'histoire de Alvar Simón Fernández qui y aurait aperçu la Vierge. Depuis les années 1960, le nom qui y est associé est celui de l'artiste catalan José María Subirachs, à qui a été confiée la conception des sculptures de la basilique. Forcano place l'un de ses mannequins devant la façade où apparaissent les douze apôtres. Nous ne l'avons pas intégrée à notre corpus d'analyse pour deux raisons : d'abord, la

⁸⁵⁸ Dès le XIIe siècle, il permettait aux pèlerins de se reposer et de se soigner, et a été transformé en prison et en camp de concentration pendant la guerre civile. Par la suite, c'est devenu un hôtel de luxe. Il n'en reste pas moins un édifice religieux, patrimoine local que Forcano souhaite valoriser, dans lequel la discordance entre les deux univers est plus notoire.

⁸⁵⁹ Pour des raisons que nous avons exposées au début de cette sous-partie, nous n'analyserons pas en détail les clichés en noir et blanc et nous concentrerons sur ses productions en couleur.

photographie est en noir et blanc et n'entre pas dans le cadre délimité ; puis, elle ne se démarque pas par l'audace de sa composition. Toutefois, il nous semble essentiel de souligner que Forcano établit un lien entre la modernité des collections de Tilsa, la façade réalisée par Subirachs et sa perception de la photographie. À droite de la photographie présentée en page 19 du catalogue, il est écrit : «Forcano desafía el arte y se pone a su altura como corresponde a la fotografía, elevando a la moda a la misma categoría en un momento en que el atrevimiento y la ruptura de cánones son la norma⁸⁶⁰».

Forcano poursuit son périple photographique et compose une photographie sur la muraille romaine qui borde le centre historique. La tenue vestimentaire, composée d'une robe tricotée rose fuchsia à fines bretelles, revêt une importance particulière et peut être mise en relation avec l'attitude très assurée de la mannequin. Il nous semble alors que Forcano cherche à signifier en image que les vêtements de Tilsa lui donnent confiance et l'extraient du carcan (public ou privé) qui la contraint. Une fois de plus, sa posture est assez originale pour être soulignée. Forcano demande aux mannequins de déstructurer leurs mouvements corporels pour la photographie. Jusqu'au milieu des années 1960, le classicisme était de rigueur en Europe et les corps ne devaient pas s'exprimer dans le viseur des photographes. Felicity Jones, l'éditrice de mode du *Sunday Pictorial* de 1958 à 1963 explique : «Fue una era en la cual las modelos posaban y si movían una vértebra arruinaban la foto⁸⁶¹». Forcano puise alors son inspiration dans les productions les plus modernes des photographes présentés au début de cette partie.

Le positionnement des jambes et des bras n'est pas sans nous rappeler des mouvements de danse, et notamment le *twist*, danse popularisée par Chubby

⁸⁶⁰ « Forcano défie l'art et se place à sa hauteur comme il sied à la photographie, élevant la mode à la même catégorie à une époque où l'audace et la rupture des canons sont la norme. » (C'est Nous qui traduisons). *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016*, Ana Gaitero Alonso, León, Escuela de moda LIPER y Aldimo, 2015, p. 19.

⁸⁶¹ « C'était une époque où les modèles posaient et si elles bougeaient une vertèbre, elles gâchaient la photo ». (C'est Nous qui traduisons). Felicity Jones in Lora Grigorova, «Los años 60's: cuando el fotógrafo se transformó en celebridad», *Yourbanclash*, s.d., [en ligne : <http://yourbanclash.com/?p=3453>]. Consulté le 2 août 2020.

Checker et Hank Ballard qui arrive en Espagne en 1962. Les chanteurs et groupes s'approprient ce style musical et en proposent de nouvelles versions. Le groupe Dúo Dinámico chante cette même année : «Lolita, tú tienes una forma de bailar que me fascina⁸⁶² ». Sur certains clichés, nous pourrions reconnaître les caractéristiques du *mashed potato* ou du *rock'n'roll*, autres danses emblématiques des années 1960. Ces nouveaux rythmes arrivent des États-Unis et marquent l'essor d'une nouvelle ère. Ils changent la perception du corps et sexualisent le corps des danseurs, notamment les hanches.

Une partie de la jeunesse espagnole s'émancipe et organise des fêtes, appelées les *guateques*. Les moins fortunés peuvent ainsi passer du bon temps sans se ruiner, en dansant au rythme du tourne-disque qui passe Los Sirex et Los Brincos. Le journaliste Javier Rodríguez écrit : «Así de ingenuo era todo entonces, aunque a pesar de ello más de un papi considerara siempre tal panorama como semi-pecaminoso o pecaminoso sin semi⁸⁶³ ». Cette citation illustre clairement la difficulté de positionnement des Espagnols, au sein de cette société en évolution. Pour une grande partie des familles, les jeunes filles doivent rester dans le sillon religieux et ne pas adopter de coutumes indignes.

La danse est une autre façon de questionner, de connaître son corps et d'être ancré dans son époque, en adéquation avec ses codes. La journaliste Ève Beauvallet considère que la place du corps et de la danse dans les grands bouleversements sociopolitiques et idéologiques n'est pas à minimiser⁸⁶⁴. Aussi, elle traite dans son article « "Corps rebelles", immersion dans la danse » de la question de la rébellion par la danse. Bien qu'elle n'évoque pas précisément les années 1960, son propos se rapproche de notre développement. Adopter les signes et les symboles d'une jeunesse en soif de rupture et d'ouverture fait de

⁸⁶² « Lolita, tu as une façon de danser qui me fascine ». (C'est Nous qui traduisons).

⁸⁶³ « C'est dire à quel point tout cela était naïf à l'époque, même si plus d'un papa considérerait toujours un tel scénario comme semi-immoral ou même complètement inconvenant... » (C'est Nous qui traduisons). Javier Rodríguez, «Recordando los 'guateques'», *El Diario montañés*, 18 novembre 2018, [en ligne : <https://www.eldiariomontanes.es/cantabria-dmoda/cantabros-dm/recordando-guateques-20181118111356-nt.html>]. Consulté le 11 juin 2021.

⁸⁶⁴ Ève Beauvallet, « "Corps rebelles", immersion dans la danse », *Libération*, 18 septembre 2016, [en ligne : https://www.liberation.fr/arts/2016/09/18/corps-rebelles-immersion-dans-la-danse_1501779]. Consulté le 19 juillet 2021.

Forcano un photographe en accord avec cette volonté d'évolution. En transposant à la photographie les codes de la danse, il s'inscrit donc dans une certaine branche du militantisme artistique. Il s'inspire de la véritable « révolution » qui provient de l'étranger et qui s'exprime en musique. En reproduisant son langage, il adopte un positionnement non pas avant-gardiste mais moderne par rapport à son époque.

Au début des années 1960, le corps féminin doit être dissimulé et les femmes portent des jupes longues qui ne laissent pas apparaître ni leurs formes, ni leurs genoux. Ce n'est qu'au milieu de la décennie que la révolution et l'innovation arrivent. Comme nous l'avions évoqué au début de ce chapitre, la Britannique Mary Quant s'affranchit des normes les plus conservatrices en proposant sa minijupe. Les milieux les plus bourgeois et bien-pensants des sociétés européennes ne la voient pas d'un bon œil. En France, le couturier André Courrèges popularise davantage ce vêtement qui a pour symbole Brigitte Bardot, par exemple. Coco Chanel se bat contre cette jupe qu'elle trouve indécente. Interrogé par *L'Express* en 2014, l'historien Laurent Cotta explique que la minijupe, « c'était une façon de se rebeller, de revendiquer une sensualité, un accès à la sexualité. En la mettant, on était sûr de déplaire à ses parents⁸⁶⁵ ». Courrèges sort en 1965 une collection futuriste avec des vêtements fluorescents et graphiques, et Saint Laurent dessine la robe fourreau⁸⁶⁶. Intimement lié aux exemples que nous venons de citer mais plus centré sur la mode, le *Youthquake*⁸⁶⁷, autre mouvement culturel des années 1960, puise son inspiration dans la culture des plus jeunes générations. Ces nouvelles influences sont des sources d'inspiration directes pour l'équipe de Tilsa, clarifiant ainsi leurs affinités quant à la mode des années 1960. En effet, à cette époque, deux tendances s'entrecroisent : celle de la *baby doll*, qui réemploie le mythe de la femme enfant

⁸⁶⁵ « La mini jupe, scandaleuse des sixties, devenue un basique », *L'Express*, 7 février 2014, [en ligne : https://www.lexpress.fr/actualites/1/styles/la-mini-jupe-scandaleuse-des-sixties-devenue-un-basique_1321391.html]. Consulté le 29 juin 2021.

⁸⁶⁶ Pendant ces années-là, la mode s'inspire de la conquête spatiale entre l'URSS et les États-Unis. Elle conçoit des pièces en plastique, argentées...

⁸⁶⁷ Le terme a été inventé par Diana Vreeland, rédactrice en chef du magazine *Vogue*.

innocente et sensuelle, et celle de la mode psychédélique, qui, au contraire, dévoile le corps de la femme en la sexualisant. En Espagne, il n'est pas étonnant de constater que ces différents courants ne sont pas bien perçus par les institutions nationales.

Tilsa et Forcano, l'un par le choix de ses pièces, l'autre par ses compositions, adoptent un postulat assez précis sur la femme. Évincée et soumise à l'autorité masculine pendant plusieurs décennies, elle est au cœur du premier catalogue, pensé comme un plaidoyer en faveur de la condition féminine et du renversement de ses codes. Si porter la minijupe est le symbole de la libération de la femme en Europe, elle l'est davantage en Espagne, où s'affranchir du carcan dans lequel est cantonné le rôle de la femme dénote encore plus d'audace. Dévoiler ses jambes est déjà, en soi, un signe de rébellion et Forcano met l'accent sur l'émancipation de la femme en proposant des prises de vues en contre-plongée. C'est d'ailleurs l'un des fils conducteurs de ces photographies qui revendiquent une posture engagée et résolument moderne. Gabriel Bauret, spécialiste de la photographie écrit :

Le simple choix d'un point de vue, qui se matérialise ensuite par le cadrage, constitue déjà, dans n'importe quelle forme de photographie, un engagement empreint d'une certaine subjectivité. Le regard qui participe de la délimitation d'un certain champ visuel, et par conséquent de la constitution d'une réalité propre au photographe, est la première manifestation de cet engagement⁸⁶⁸.

Nous avons évoqué la minijupe mais ce vêtement n'est pas le seul à faire son apparition sur le marché de la mode. Yves Saint-Laurent démocratise le pantalon, pièce qui n'est en effet plus exclusivement réservée aux hommes. En France, le mouvement de mai 1968 cherche à obtenir l'égalité et milite pour la mixité, notamment par l'habillement. Porter ce vêtement est une façon pour la femme de montrer qu'elle souhaite être active et sortir de son rôle de femme au foyer. Tilsa intègre cette pièce moderne et symbolique à sa collection de 1968 et se situe au niveau de ses voisins européens. On peut lire dans le texte : «La libertad de la moda se anticipó a la que habría de llegar al país todavía unos años más

⁸⁶⁸ Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 38.

tarde⁸⁶⁹». Colorés, droits ou évasés, les pantalons sont photographiés par Forcano qui imagine des compositions fantaisistes pour les mettre en valeur. Voyons, pour illustrer ce point, une autre photographie du catalogue.



Photo 86 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968)

Le photographe compose son cliché en réemployant des éléments techniques du cliché précédent : le format vertical, le plan moyen et la prise de vue de face, en

⁸⁶⁹ « La liberté de la mode a anticipé celle qui allait s'installer dans le pays quelques années plus tard ». (C'est Nous qui traduisons). *Tilsa & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016, op.cit.*, p. 29.

contre-plongée marquée. La grande profondeur de champ confère au lecteur une vision nette et détaillée de l'ensemble de la scène. La composition du premier et du second plan est sensiblement similaire à la photographie que nous avons analysée ci-dessus : la partie inférieure – qui correspond au premier plan – est occupée par les mannequins et la partie supérieure – le second plan – par le monument qui remplit toute la surface du cliché. Sur le premier tiers supérieur, une portion de ciel est laissée apparente dans l'unique but d'apporter de la lisibilité à l'ensemble. Sans cela, l'effet de perspective ne serait pas rendu de la sorte. La couleur et la luminosité permettent également de trancher avec le reste de la photographie.

Forcano organise cette pose devant l'entrée du monastère de San Marcos, là où l'architecture de la façade est valorisée par le fronton de style baroque, ainsi que par les deux étages de niches et de fenêtres. Les colonnes et les pilastres constituent d'ailleurs des lignes de fuite verticales (légèrement obliques), dont les extrémités se rejoignent à l'extérieur du cadre, à l'instar de la première photographie analysée. Les lignes sont nombreuses (en jaune ci-dessous), variées et elles structurent cette photographie. Les sept lignes verticales sont coupées par quatre verticales, formées par la ligne séparant les étages du monument, ainsi que par la voiture. La posture des mannequins contribue au graphisme prononcé de la composition puisque des lignes obliques se dessinent à partir de leurs bras et de leurs jambes. Leurs gestes déstructurés viennent rompre la « monotonie » des lignes émanant du monument et attirent le regard du lecteur. Les verticales allongent l'image, les horizontales l'élargissent et les diagonales, visuellement marquantes, apportent du dynamisme à l'ensemble. Ces dernières se coupent et s'entrecroisent et soulignent la présence des mannequins.

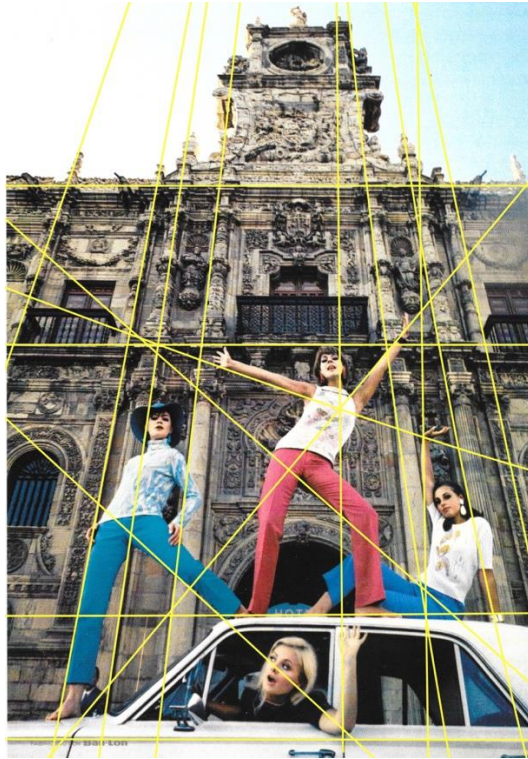


Photo 87 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968) (2)

Les points et les lignes de force (en rouge) apportent de l'équilibre à la composition. La géométrie, si chère à Forcano, l'amène à respecter en partie la règle des tiers. Les lignes de force verticales lui permettent de placer les mannequins dans l'espace. La mannequin de gauche se situe dans le tiers gauche de la photographie, les deux mannequins du milieu dans la bande centrale et la mannequin de droite dans le tiers de droite.

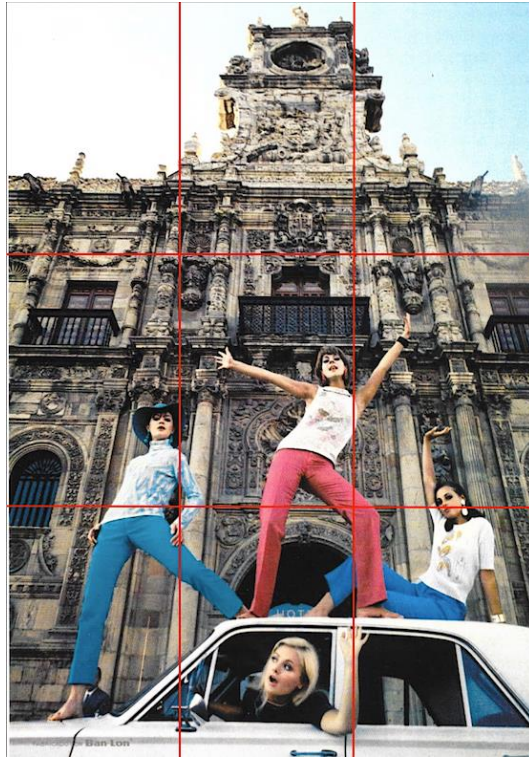


Photo 88 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968) (3)

Il semblerait que le photographe ait ou retouché sa photographie afin d'en faire apparaître la symétrie qui satisfait notre besoin primaire d'ordre (détail qui prend de l'importance en mode et en publicité). La première moitié horizontale est occupée par le monastère, l'autre par les femmes. En coupant le cliché en deux dans la verticale, nous observons une parfaite symétrie, renforcée par la statue qui surplombe le fronton. Ces lignes renforcent une fois de plus la présence de la mannequin centrale. Alors que les répartitions dans l'espace et la multiplication des lignes pourraient rendre le résultat brouillon, l'œil décèle instinctivement les éléments de ce cliché qui reste facilement lisible et équilibré. Évoquons également les fenêtres de la voiture ainsi que les balcons et fenêtres du monastère qui apportent de la profondeur.

Forcano exploite également l'idée de la symétrie en X, en atteste la position corporelle de la femme au centre. Toutefois, cette symétrie n'est pas garantie puisque le mouvement est déstructuré et révèle un autre choix artistique de Forcano. Cette posture corporelle est répétée. Les bras de la mannequin de droite

font écho à ceux de la mannequin dans la voiture et le positionnement des jambes de la mannequin de gauche s'apparente à celui de la femme du milieu.

Forcano prend le contre-pied du politiquement correct et valorise la femme sensuelle. Cette interprétation pourrait varier d'un lecteur à l'autre ; toutefois, nous lisons un regard intense et séducteur. La communication non verbale passe par le corps et le regard et trois des mannequins regardent l'objectif, renforçant ainsi l'émotion qui se dégage de cette scène, dans laquelle le lecteur est pris à partie. Les deux mannequins du centre ont la bouche entrouverte et on voit la langue de l'une d'entre elles. Les censeurs sont plus cléments avec la photographie de mode qui engage la branche plus artistique de la discipline, à l'opposé du reportage qui est perçu comme la reproduction de la réalité. Dissimulé derrière une pose d'apparence naïve, Forcano véhicule des messages et s'approche des limites fixées tout en les repoussant.

Évoquons maintenant la voiture, dont la présence est symbolique et essentielle à la compréhension du message. Trois des mannequins se sont hissées sur le toit, la quatrième est au volant du véhicule et passe sa tête par la fenêtre, sans regarder le photographe. Forcano, maître de la fantaisie et de l'humour, intègre régulièrement à ses compositions des « visites surprises », comme nous l'avons déjà constaté. La voiture, allégorie de la modernité, est porteuse d'un message de militantisme pour les femmes. Si elles acquièrent de plus en plus de droits, leur libération est loin d'être garantie. Forcano bouscule les rapports de genre et les définitions traditionnelles en plaçant son mannequin au volant du véhicule. À mi-chemin entre la provocation et le renversement des codes, il tisse peu à peu le fil conducteur de son œuvre en couleur.

Les protagonistes de la composition se démarquent également par leur tenue vestimentaire. Le pantalon, nous l'avons expliqué, n'est pas un choix anodin et révèle les positions de Tilsa, encouragées et partagées par Forcano. Les motifs, le rose et les bleus sont éclatants et contrastent avec le second plan, plus austère et monochrome. Sans vouloir nous livrer à la surinterprétation, il nous semble que Forcano confronte ses deux plans, l'un représentant la modernité et l'avenir, et l'autre l'archaïsme de l'institution, engluée dans une vision passéiste de la

société. La lumière naturelle, qui arrive en plongée de la gauche du cliché, est directe mais douce et valorise ainsi les couleurs des tenues et les visages des mannequins.

Inversant les rôles du masculin et du féminin, Forcano est plus offensif et direct qu'il ne l'était en reportage. Plusieurs raisons expliquent ce constat : il est plus sûr de lui grâce à son expérience et à ses collaborations, la nouvelle loi de la presse a tout de même offert un semblant d'assouplissement des règles et la mode permet davantage de libertés. Il se fait le porte-parole d'une partie de la société qui cherche à s'émanciper et à se tourner vers l'avenir et le monde. Le corps comme outil d'expression de la pensée, Forcano excelle.

Le catalogue s'achève sur d'autres photographies en noir et blanc dont l'originalité atteste que Forcano s'est engagé sur la voie de la transition vers la photographie artistique et expérimentale. Il s'essaye à de nouvelles techniques et prend des libertés. Il propose en effet des surimpressions, des effets artistiques avec le grain, des expériences sur les contrastes, l'inversion négatif/positif⁸⁷⁰...

Évoquons brièvement les deux autres catalogues. Le directeur du musée de León insiste sur la modernité et le caractère insolite des décors du deuxième catalogue. Forcano reste fidèle à son fonctionnement initial, celui de faire sortir ses mannequins du studio. Il décide d'affirmer son approche et les emmène alors en pèlerinage (*La moda peregrina*⁸⁷¹) dans la province de León. Sa collaboration avec Tilsa prend des dimensions personnelles et il conçoit les catalogues comme des séries, avec un postulat – et un titre – précis pour chacun. Il est globalement peu commun de prendre part à une mission avec autant d'intérêt. Puis, à l'instar du premier catalogue, il prend comme référence le pèlerinage de Saint Jacques de Compostelle pour en livrer sa propre interprétation. Celui proposé par Forcano s'éloigne de l'aspect religieux pour mettre la lumière sur les inconnus, les habitants de la province, ceux qu'on ne voit jamais, dans une conception très humaniste de la photographie.

⁸⁷⁰ Nous définirons ces termes à l'issue de cette sous-partie, lorsque nous évoquerons la photographie expérimentale.

⁸⁷¹ « La mode voyageuse/la mode pélerine ». (C'est Nous qui traduisons).

Forcano, accompagné des mannequins et de ses assistants, sillonnent Sobarriba, Pajares, les mines de Santa Lucía et de Sabero, et marquent des arrêts de façon spontanée, là où le photographe trouve un détail qui capte son attention.

Loin d'être un choix hasardeux, Forcano engage ce parcours dans les mines de charbon. Ce lieu n'est pas anodin, bien au contraire. En 1962 et 1963, les grèves secouent le pays : les mineurs d'Asturies du Bassin du Caudal – à quelques dizaines de kilomètres de la mine de Sabero – expriment alors leur mécontentement. Premier mouvement social d'envergure depuis l'arrivée au pouvoir de Franco, les grèves s'étendent à d'autres secteurs comme le textile, et à d'autres régions comme le Pays basque. Elles donnent naissance aux balbutiements de l'opposition franquiste et poussent à la libéralisation du régime⁸⁷². Franco fait le choix de la censure, des arrestations et de la torture, et déclare l'état d'exception dans les zones en question. Il ne peut cependant pas contenir l'émoi national et international que suscite ce mouvement. Une partie du clergé et des intellectuels soutient les dizaines de milliers de mineurs. Malgré l'interdiction du droit de grève jusqu'à la mort de Franco, d'autres mouvements sociaux frappent le pays en 1967. Jorge Martínez Reverte, auteur de *La furia y el silencio. Asturias, primavera de 1962*, écrit :

El movimiento obrero fue esencial en la lucha por las libertades y la democracia en España. [...] Y lo que ocurrió en Asturias, en las huelgas que se desencadenaron en las minas entre abril y junio de 1962, puso en marcha la apasionante lucha por espacios de libertad para horadar el edificio monolítico de la dictadura⁸⁷³.

À la lumière de ces explications, nous pouvons affirmer que le choix des mines de charbon est révélateur du soutien qu'il apporte aux travailleurs. Dans le cadre de cette mission, Forcano souhaite mettre en évidence l'héroïsme des travailleurs

⁸⁷² Le Parti communiste espagnol (PCE) clandestin, les anarchistes, d'anciens phalangistes, la Jeunesse ouvrière catholique, l'Alliance syndicale participent à la grève.

⁸⁷³ « Le mouvement ouvrier a été essentiel dans la lutte pour les libertés et la démocratie en Espagne. [...] Et ce qui s'est passé dans les Asturies, lors des grèves qui ont éclaté dans les mines entre avril et juin 1962, a déclenché la lutte passionnée pour que les espaces de liberté percent l'édifice monolithique de la dictature ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge M. Reverte in José Andrés Rojo, «Asturias en 1962, la llama de la libertad a 450 metros bajo tierra», *El País*, 29 avril 2008, [en ligne : https://elpais.com/diario/2008/04/29/cultura/1209420003_850215.html]. Consulté le 25 avril 2020.

qui sont confrontés à la dangerosité et de la pénibilité de la tâche. Bien que les grèves ne se déroulent pas précisément à León, ce lieu n'en demeure pas moins chargé de symbolisme. Une fois de plus, il ne se place pas ouvertement dans la revendication mais en adopte de nombreuses postures. Toutefois, et c'est assez rare pour être spécifié, il se confie à Ana Gaitero et lui dit en entretien : «Todas las fotos [...] tenían un sentido simbólico⁸⁷⁴». Pedro Torres, qui rédige les textes du catalogue Tilsa, revient sur la symbolique de la mine en ces termes : «La mina es un mundo de un ignorado y continuado heroísmo, de anónima y generosa renuncia y donde los hombres arracan con tenacidad indomable el mineral que la industria insaciable devora⁸⁷⁵».

Au-delà de la solidarité, l'audace esthétique doit être soulignée. En faisant communiquer deux univers que tout oppose, il entérine ce décalage qui devient son identité artistique. Les mannequins font irruption dans ce monde masculin à 400 mètres sous terre et les clichés de cette série révèlent la personnalité artistique du photographe. Grâce à cette nouvelle collaboration avec Tilsa, Forcano va porter la mode vers le réalisme et l'humanisme photographique.

Dans le milieu de la mode, travailler en extérieur, à la campagne et y intégrer des travailleurs est insolite. C'est en cela que Forcano est singulier : anti-conventionnel, il crée un concept tout à fait innovant et moderne.

Après avoir parcouru la ville de León, puis sa région, Forcano décide de clôturer cette collaboration en s'inspirant de l'usine pour concevoir le décor du troisième catalogue. Pour lui, c'est une façon symbolique de rendre hommage aux ouvriers sans lesquels il n'y aurait ni vêtements, ni collections, ni photographies. Forcano leur témoigne sa gratitude en images. Il met alors en évidence la modernité des lieux et des acteurs de l'entreprise, qu'ils fassent partie du comité de direction ou qu'ils travaillent sur les chaînes de production. Une fois encore, il emprunte la

⁸⁷⁴ « Toutes les photos avaient un sens symbolique ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «Canet de Mar pone de moda a León», *Diario de León*, 17 mai 2016, [en ligne : <https://www.diariodeleon.es/articulo/sociedad/canet-mar-pone-moda-leon/201605170400001596872.html>]. Consulté le 28 juillet 2021.

⁸⁷⁵ « La mine est un monde d'héroïsme inconnu et continu, de renoncement anonyme et généreux, où les hommes arrachent avec une ténacité indomptable le minerai que l'industrie insatiable dévore ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Gaitero, «León en minifalda», *op.cit.*

voie de la photographie humaniste et sociale et brise les barrières de la hiérarchie. Les mannequins sont reconnaissables mais elles sont accompagnées par les ouvrières. Dans ce catalogue, le style des vêtements dessinés par Tilsa évolue. Nous ressentons l'influence de la mode hippie et *flower power* qui arrive des États-Unis. Les couleurs et les fleurs font une apparition remarquée. Tilsa prouve qu'elle sait s'adapter à la tendance mondiale et propose de rompre avec la tradition et la convention.

De la conception du vêtement à son acheminement vers les magasins, de la matière première à la mise en carton du produit fini, Forcano dévoile le fonctionnement de l'entreprise. Remarquons que le photographe propose de rompre la hiérarchie et d'inverser les rôles traditionnellement admis dans la société. Sur l'une des poses, dans une posture assez suggestive, la mannequin a les jambes écartées sur le canapé du bureau des dirigeants de l'usine. Les années 1960 apportent des évolutions au sein de cette société. Toutefois, comme l'écrit José María Moreno Galván :

La reforma actual [de Fraga] trata de cambiar los aspectos pero deja inmaculadas a las estructuras, porque hay que mantener los sagrados principios. Se liberalizan los manejos capitalistas, pero se siguen reprimiendo las ideologías; se sueltan suavemente las amarras de la moral sexual, pero se atan cada vez más las de la moral ciudadana⁸⁷⁶.

Ce type de composition n'est pas sans rappeler le cliché de Colita intitulé «Jorge Herralde con sus secretarías, Coral Majó y Anna Bohigas⁸⁷⁷» (1970). Dans un entretien accordé à Fran Matute pour le magazine *Jot Down*, Colita explique : «En esa foto salen dos tías que se burlan de su jefe. Entonces se llevaba la minifalda, y reivindicábamos que las tías estábamos muy buenas y hacíamos lo que

⁸⁷⁶ « La réforme actuelle [de Fraga] tente de changer les aspects mais laisse les structures intactes, car les principes sacrés doivent être maintenus. Les pratiques capitalistes sont libéralisées, mais les idéologies continuent d'être réprimées ; les mœurs sexuelles se relâchent doucement, mais celles de la morale civique sont de plus en plus ficelées » (C'est Nous qui traduisons). José María Moreno Galván, «La generación Fraga y su destino», José María Moreno Galván, «La generación Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, juin-juillet 1965, n°1, p. 5-16.

⁸⁷⁷ « Jorge Herralde et ses secrétaires, Coral Majó et Anna Bohigas ». (C'est Nous qui traduisons).

queríamos⁸⁷⁸». Nous pourrions établir des similitudes entre les deux images. Toutefois, bien que les deux photographes provoquent, Forcano livre une tout autre interprétation. Sur son image, le photographe propose une femme dominante, dévoilant sa vision de la femme à l'égal (ou supérieure) à l'homme. Ces trois catalogues Tilsa révèlent la personnalité artistique de Forcano et nous permettent d'affirmer son engagement contre le politiquement correct, en faveur de la provocation morale, de l'engagement pour la libération de la femme. Selon Javier Pérez Andújar, Forcano est sincère dans ses choix photographiques et ne cherche pas à se démarquer continuellement, contrairement aux artistes qui ont fait de la provocation le centre de leur démarche, parfois utilisant ce phénomène à outrance, s'éloignant du propos qu'ils défendent initialement. À cause des difficultés bibliographiques et de la délimitation de notre corpus, nous n'avons pas fait état de toutes les collaborations de Forcano en mode. Bien que cette discipline le plonge davantage dans l'oubli, remarquons qu'il obtient des prix valorisant ses productions.

4. Forcano et la photographie « créative » et expérimentale⁸⁷⁹

Pour introduire cette partie, il ne semble pas nécessaire de contextualiser les événements politiques, déjà exposés en amont. Nous ferons cependant un résumé des nouvelles expressions photographiques afin de mettre en perspective les choix de Forcano dans l'évolution artistique des années 1970 en Espagne.

⁸⁷⁸ Fran Matute, «Colita: "Si la Gauche Divine se caracterizó por algo fue porque todos nos poníamos ciegos todas las noches pero al día siguiente estábamos todos trabajando"», *Jot Down*, s.d., [en ligne : <https://www.jotdown.es/2019/07/colita-si-la-gauche-divine-se-caracterizo-por-algo-fue-porque-todos-nos-poniamos-ciegos-todas-las-noches-pero-al-dia-siguiente-estabamos-trabajando/?fbclid=IwAR0EzShdBxK3W0M5oqzf7VIXWNkb3GDg2eQG1yGt6Q5UMAYhTqukfZLAKzI>]. Consulté le 23 octobre 2021.

⁸⁷⁹ Ce terme est proposé par Pere Català-Pic dans les années 1930. Toutefois, nous pourrions aussi utiliser le terme « photographie abstraite ».

Cette dernière partie nous permet de révéler la naissance de l'artiste, qui s'extrait de son rôle professionnel pour se livrer à la création, dans une démarche d'introspection. Fort de nombreuses années d'expérience riche et variée, il affirme ses choix, son univers et développe une photographie à son image, nourrie par ce qui l'inspire, sans se préoccuper de la critique du public ou de la presse. Dans le catalogue *Atrapar la vida*, il explique : «En mi mente estaba siempre la idea de buscar y conseguir nuevas imágenes, a margen de lo que se ha hecho y se hace en fotografía. Era éste un desafío que tenía conmigo mismo⁸⁸⁰». Ses propos nous permettent d'en déduire une hypothèse. D'une part, Forcano est animé par l'envie de se réinventer, de produire et de repousser ses limites en se lançant de nouveaux défis. D'autre part, il considère qu'il est le seul à proposer ce type d'images. Nous veillerons alors à mettre en perspective ses affirmations.

Le poète Vicenç Altaió écrit : «El fotógrafo, más allá de los profesionales que viven de la publicidad o el periodismo, quiere ser artista⁸⁸¹». Si les photographes des années 1960 ont tenu à produire des clichés réalistes, au plus près de ce qu'était la « vraie » vie des Espagnols, la génération des années 1970 souhaite prouver que la photographie mérite le statut d'œuvre d'art. Ils cherchent également à dynamiser cette discipline, qui peine toujours à se situer au niveau des autres formes d'art. Jusqu'à présent professionnel, il se rêve désormais artiste.

Dans cette partie, nous traiterons d'abord ses photomontages puis, la photographie qu'il nomme « expérimentale », moins connue, mais qui a occupé les sept dernières années de sa carrière.

⁸⁸⁰ « Dans mon esprit, il y a toujours eu l'idée de chercher et d'obtenir de nouvelles images, en dehors de ce qui a été fait et de ce qui se fait en photographie. C'est un défi que je me suis lancé à moi-même. » (C'est Nous qui traduisons). Eugeni Forcano, *Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004, p. 124.

⁸⁸¹ « Le photographe, au-delà du professionnel qui vit de la publicité ou du journalisme, veut être un artiste » (C'est Nous qui traduisons). Vicenç Altaió in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 252.

4.1. Les changements amenés par les années 1970. La *nueva fotografía*⁸⁸² et la photographie conceptuelle

Au fil des ans, la dictature s'effondre peu à peu mais le contrôle exercé par la censure reste présent. Comme nous l'avions expliqué en début de chapitre, les artistes se dressent contre le franquisme et s'expriment de plus en plus avec son déclin. Ils militent en faveur de la liberté et attendent avec impatience la fin de l'immobilisme et du silence. À l'international, le pop art politisé brille et ouvre la voie à de nouvelles productions et au retour du photomontage. En Espagne, à la fin des années 1960, la photographie n'est toujours pas encouragée par les institutions⁸⁸³. Au cours des années 1970, l'évolution est cependant perceptible, grâce à la création de nouveaux groupes, revues et centres. Carmelo Vega écrit :

En el campo de la fotografía, esos años fueron también cruciales para avanzar en la transformación de fórmulas, mecanismos y experiencias anteriores que resultaban ya inoperantes: lo que ahora se buscaba era modernizar y adaptar determinadas estrategias a las nuevas circunstancias de la fotografía en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas⁸⁸⁴.

L'énergie apportée par la nouvelle génération de photographes réussit à extraire progressivement la photographie de la place secondaire qui lui était jusqu'alors réservée⁸⁸⁵. La «quinta generación⁸⁸⁶» – telle qu'elle a été nommée par la revue *Nueva Lente* – représente le changement. Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Juan Ramón Yuste, Marigrá García Roderó y sont associés. En 1978, Joan

⁸⁸² Défini dans le *Programa* du numéro 4 de la revue *Nueva Lente* (janvier 1972), l'objectif de la *nueva fotografía* est de créer un genre poétique de la banalité et de l'absurde. Le photographe doit affirmer sa posture et militer pour la photographie.

⁸⁸³ Nous reviendrons sur ce point lors de notre conclusion. En effet, la photographie n'est valorisée qu'à partir des années 1970 et surtout 1980, ce qui explique en partie les raisons de l'oubli que connaît la majorité des photographes espagnols.

⁸⁸⁴ « Dans le domaine de la photographie, ces années ont également été cruciales pour la transformation des méthodes, des mécanismes et des expériences antérieurs devenus inopérants : il s'agissait désormais de moderniser et d'adapter certaines stratégies aux nouvelles circonstances de la photographie dans le contexte des pratiques artistiques contemporaines ». (C'est Nous qui traduisons). Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 624.

⁸⁸⁵ Les premiers porte-paroles de la discipline ont été les membres de la génération 1960 et de l'Afal.

⁸⁸⁶ « cinquième génération ». (C'est Nous qui traduisons).

Fontcuberta publie le texte «Apología de la Quinta Generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto» dans lequel il revient sur le rôle que doit assumer cette génération⁸⁸⁷. Il n'est pas surprenant de constater que Forcano a une position paradoxale. Il participe à sa façon à ce renouveau photographique par le biais de ses photomontages en dénonçant la censure. Une fois de plus, il est absent de ces groupes qui préparent la Transition démocratique par le militantisme artistique⁸⁸⁸.

Comme l'explique Carmelo Vega, de nouveaux titres de presse et de nouvelles revues spécialisées apportent un vent d'air frais dans ce panorama informatif très limité. Ainsi, *La calle*, *Cambio 16*, *Primera Plana*, *Cuadernos de fotografía*, *Tele/eXprés*, *Imagen y Sonido* sont les garants d'une ouverture culturelle, journalistique et artistique. *Nueva Lente* publie des critiques acerbes du régime en déclin. Quelques photographies de Forcano trouveront leur place dans ce genre de publications, notamment en couverture de *Eikonos* (*Imagen y Sonido* change de nom en 1975) et de *Tele/eXprés*.

La photographie jouit d'une considération nouvelle et trouve sa place dans les lieux culturels⁸⁸⁹. Au-delà des nouvelles revues et des annuaires, mentionnons l'ouverture des galeries comme la galerie Spectrum à Barcelone en 1973, à l'initiative d'Albert Guspi et Sandra Solsona. De plus, des lieux consacrés à l'étude de la photographie ouvrent leurs portes, dont l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya en 1972.

⁸⁸⁷ Joan Fontcuberta, «Apología de la Quinta Generación y otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», *Nueva Lente*, Madrid, n°76-77, 1978.

⁸⁸⁸ Dans le même temps, des professionnels du photojournalisme réalisent des clichés pour illustrer la Transition, à l'image de Colita, Paco Elvira, Manel Armengol, Pilar Aymerich à Barcelone. À Madrid, citons Juan Santiso, Gustavo Catalán, Germán Gallego, Guillermo Armengol et Manuel López. Pendant la Transition, les photographes sont moins soumis à l'autocensure. Ils capturent ainsi les manifestations, la répression policière, la lutte syndicale et universitaire. De plus, ils distribuent leur photo à l'extérieur du territoire ce qui leur permet d'exister à l'étranger, ce qui n'était pas envisageable pour les photographes des années 1960. Dans les années 1970, des agences comme l'API (Agencia Informativa Popular) voit le jour. Sur ce sujet, l'article de Antonio Pantoja Chaves, intitulé «Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España» (*Varia*, n°4, 2007) donne une vision globale du reportage pendant la Transition.

⁸⁸⁹ La photographie espagnole commence à rayonner à l'étranger à la fin des années 1970. Elle intègre la programmation du festival d'Arles consacré à la photographie, à partir de 1978.

À Barcelone, le groupe photographique Alabern est créé dans les années 1970 et revendique la photographie d'auteur comme expression artistique⁸⁹⁰. À Séville, le groupe f/8 cherche également à ce que soit reconsidérée la créativité photographique⁸⁹¹. Sur leur site, il est écrit :

Se convino en la necesidad de ruptura con los moldes clásicos, de lucha por un lugar universitario, de abordaje de galerías y museos como canales de difusión, considerando a la concurrista como una lacra y, en fin, incorporar el arte de la luz a la altura de otros⁸⁹².

Mentionnons enfin la création de l'équipe Yeti, à Madrid, en 1975⁸⁹³. Ses membres considèrent que la période de Transition démocratique est propice aux expérimentations. Leurs productions artistiques sont associées à la *Movida Madrileña*⁸⁹⁴. Le journal *El Mundo* décrit les photomontages de Félix Lorrio en ces termes :

Los fotomontajes de Lorrio combinan el material recopilado en su trabajo como reportero con una visión muy personal a caballo entre el surrealismo y el pop art. Sus creaciones sugieren varias lecturas, son imágenes oníricas, fantasmagóricas y, en muchas ocasiones, irónicas⁸⁹⁵.

⁸⁹⁰ Le groupe est composé de Rafael Navarro Garralaga, Manuel Esclusa, Joan Fontcuberta et Pere Formiguera. Puis, Toni Catany, Koldo Chamorro et Mariano Zuzunaga s'intègrent ensuite au collectif.

⁸⁹¹ Miguel Ángel Yáñez, José Manuel Holgado, Miguel B. Márquez, Justo Ramos, Fernando Manso, Toti Camacho, Encarnación León, Felipe Sevilla, Luis Ortiz et Ángel García Castaño intègrent le groupe. Ils publient alors en 1975 le Manifeste de Cadix dans lequel ils expriment leur volonté d'inscrire la photographie dans le patrimoine artistique et intellectuel espagnol.

⁸⁹² « Nous avons convenu de la nécessité de sortir de la norme, de se battre pour une place dans les universités, d'aborder les galeries et les musées comme des canaux de diffusion, considérant celui des concours comme un fléau et, enfin, d'intégrer l'art de la lumière à la même place que les autres ». (C'est Nous qui traduisons) Justo Ramos, «Historia del grupo», 23 octobre 2009, *f/8grupofotografico*, [en ligne : <http://f8grupofotografico.blogspot.com/>]. Consulté le 19 août 2021.

⁸⁹³ Ce groupe est conçu par Félix Lorrio, Antonio Lafuente et Miguel Ángel Mendo.

⁸⁹⁴ *La movida* est le nom donné au mouvement créatif de la Transition démocratique et participe à l'évolution culturelle de l'Espagne. La population jusque-là bridée peut s'exprimer et connaît une période de liberté exacerbée. Musique alternative, contestataire, pop, drogue, sexe, homosexualité et travestissement deviennent les symboles de la perte des valeurs du régime. En photographie, Ouka Leele est l'une de ses figures de proue, proposant des images très colorées et novatrices.

⁸⁹⁵ « Les photomontages de Lorrio associent le matériel collecté dans le cadre de son travail de reporter avec une vision très personnelle, entre surréalisme et pop art. Ses créations suggèrent plusieurs lectures, ce sont des images oniriques, fantasmagoriques et, à de nombreuses reprises, ironiques ». (C'est Nous qui traduisons). María Tapia, «Transición alternativa», *El Mundo*, 19 juillet 2007, [en ligne : <https://www.elmundo.es/metropoli/2007/07/13/arte/1184277656.html>]. Consulté le 19 août 2021.

La photographie sert alors les cercles de l'opposition et, pour la première fois, les professionnels et artistes – comme ils se revendiquent – mènent un triple combat. Ils demandent plus de libertés démocratiques, ils militent pour une présence accrue de photographie dans les milieux artistiques et enfin, ils réclament des conditions de travail plus dignes.

De nouveaux professionnels et de nouvelles sous-disciplines apparaissent, parmi lesquelles la photographie anthropologique (représentée par Cristina García Rodero) ou le réalisme fantastique (Jorge Rueda en est la figure de proue). Puis, les photographes tels Antonio Gálvez, Miguel Ángel Yáñez et Joan Fontcuberta s'engagent dans la voie de la photographie fantastique onirique.

Jorge Ribalta écrit sur le sujet :

La asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática produjo en la segunda mitad de los setenta una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que están históricamente vinculados a posturas de resistencia política. Estas prácticas fantásticas retoman conceptos del vanguardismo surrealista español y están dominadas por el patrón del fotomontaje y la escenificación fotográfica. Las referencias a Buñuel y Dalí son pertinentes aquí, como también al fotomontador Josep Renau⁸⁹⁶.

Forcano évolue et met de côté la photographie documentaire pour proposer des photomontages surréalistes. Il ne faut pas pour autant considérer qu'il produit ce genre d'œuvre par mimétisme, bien au contraire. Dès 1965, il est profondément marqué par l'univers surréaliste. Soulignons toutefois l'évolution caractéristique de Forcano, en corrélation avec le contexte artistique de son époque, ainsi que sa capacité à se réinventer et sa curiosité photographique sans limite.

⁸⁹⁶ « L'assimilation de l'autonomie artistique à la liberté démocratique produit dans la seconde moitié des années soixante-dix une explosion de pratiques photographiques enclines au fantastique, au délire imaginatif, au détriment des postulats documentaires, historiquement liés à des positions de résistance politique. Ces pratiques fantastiques reprennent des concepts de l'avant-gardisme surréaliste espagnol et sont dominées par le photomontage et la mise en scène photographique. Les références à Buñuel et Dalí sont pertinentes ici, ainsi qu'à l'artiste du photomontage Josep Renau ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Ribalta in Juan Albarrán Diego, *Del fotoconceptualismo al fototableau, fotografía, performance y escenificación en España* (1970-2000), Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2012, p. 248.

Contrairement à la photographie humaniste qui considère que la retouche va à l'encontre de l'essence de la discipline, la photographie artistique avoue sans complexe avoir recours à la manipulation pour produire une œuvre d'art. Dans les années 1980, Pere Formiguera écrit : «Me niego a definir o encuadrar mi obra una vez terminada. Puede que se trate de fotografía, pintura o bien collage. Yo me considero un artista que manipula sus fotografías⁸⁹⁷».

Voyons quelques exemples de photographes ayant brillé par leurs photomontages et référons-nous à leurs maîtres. Publio López Mondéjar écrit :

El fotomontaje se convirtió en el recurso más generalmente utilizado por los jóvenes fotógrafos de este período, muy influidos por la fiebre fotomontajística que entonces se vivía en Europa, reflejada en la monumental exposición de Ingolstadt (1969) o las publicaciones satíricas nacidas del espíritu del mayo francés, como *Charlie Hebdo* o *Hara-Kiri*⁸⁹⁸.

Le photographe Jorge Rueda, que nous évoquions ci-dessus, a construit sa renommée grâce à ses photomontages et à son rôle au sein de la revue *Nueva Lente*. Il est l'une des figures de proue de cette nouvelle génération en quête de bouleversement artistique. Miguel Ángel Yáñez Polo est considéré comme l'un des plus talentueux de son temps et son œuvre sera exposée à l'international. Forcano n'est pas reconnu pour ses photomontages puisqu'il en a produit (et publié) relativement peu.

Les photographes ci-dessus mentionnés s'inspirent plus ou moins consciemment du photomontage des années 1930, incarné par Josep Renau et Nicolás de Lekuona⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ « Je refuse de définir ou d'encadrer mon travail une fois qu'il est terminé. Il peut s'agir de photographie, de peinture ou de collage. Je me considère comme un artiste qui manipule ses photographies » (C'est Nous qui traduisons). Pere Formiguera in Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España, op.cit.*, p. 253.

⁸⁹⁸ « Les jeunes photographes de cette période ont recours au photomontage, fortement influencés par la fièvre du photomontage vécue en Europe, dont témoigne la monumentale exposition d'Ingolstadt (1969) ou les publications satiriques nées de l'esprit du Mai français, comme *Charlie Hebdo* ou *Hara-Kiri* ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España, op.cit.*, p. 246.

⁸⁹⁹ Pour respecter les limites imposées par notre sujet, nous ne développerons pas davantage sur le sujet, mais, ils sont plusieurs à se démarquer : Eduardo Westerdahl, Vicente Martínez Sanz, Gabriel Casas, Adalberto Benítez...

Nicolás de Lekuona, influencé par le Dadaïsme, le futurisme, le constructivisme et les nouvelles formes d'expression, s'inscrit clairement dans l'avant-gardisme photographique. Il crée des photomontages surprenants en mettant à profit ses talents de photographe, de poète et de dessinateur. La photographie ci-dessous en est un exemple⁹⁰⁰. Il déconstruit la logique et associe formes et corps de manière libre et décalée. La femme est très présente dans son œuvre et constitue l'un de ses principaux axes d'expression, tout comme le prolétariat.

Depuis qu'il photographie en couleur, Forcano choisit également de sublimer la femme et de travailler sur le corps en mouvement, deux éléments omniprésents dans l'œuvre de Lekuona.



Photo 89 : Nicolás de Lekuona, «Fotomontaje» (1934)

© Museo de Arte Reina Sofía

⁹⁰⁰ Nicolás de Lekuona, «Fotomontaje» (1934), site de Nicolás de Lekuona, [en ligne : <http://www.nicolasdelekuona.org/esp/obra.asp>].

Évoquons succinctement l'œuvre de Josep Renau. Tout comme Nicolás de Lekuona, il est adepte de la technique du collage. Dès 1929, il adopte un postulat moderne qu'il conservera jusque dans les années 1960. Le photomontage devient alors son langage de prédilection, pendant la guerre civile et après. Son œuvre est intimement liée à son engagement politique. Fervent communiste, il apprend au spectateur à regarder l'image autrement et éveille sa conscience politique. Sa trajectoire imprègne durablement les photographes espagnols. Pour appuyer cette idée, nous pouvons nous référer au premier numéro de la revue *PhotoVisión* (1981), intégralement consacré à Josep Renau. On peut y lire : «El fotomontaje es una forma de ver la realidad con rayos X. Es la única forma de hacer ver al espectador lo absurdo, de conseguir que dos niveles de existencia coincidan en el mismo espacio⁹⁰¹». Nous intégrons ci-dessous deux photomontages publiés dans ce numéro de *PhotoVisión*⁹⁰².

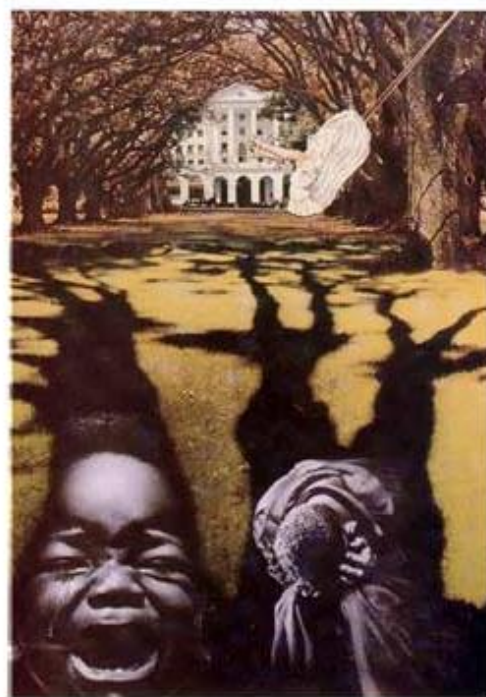


Photo 90 : Josep Renau, photomontages, publiés dans *PhotoVisión*, n°1, juillet août 1981

⁹⁰¹ « Le photomontage est une façon d'observer la réalité à l'aide de rayons X. C'est le seul moyen de faire voir l'absurde au spectateur, de faire coïncider deux niveaux d'existence dans un même espace » (C'est Nous qui traduisons). *El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión*, Madrid, Bello Gestión Cultural, 2005.

⁹⁰² *Ibid.*

Nous avons choisi d'évoquer Josep Renau puisque, nous le verrons ci-dessous, Forcano met également ses photomontages au service de la critique de la société franquiste, non plus du point de vue social mais politique. Cependant, la majorité de ses photomontages s'inscrit davantage dans un univers onirique, plus proche du surréalisme que du photomontage politique.

Ces deux exemples nous permettent également d'aborder la diversité des techniques du photomontage, liées aux innombrables possibilités d'assemblages d'images. Contrairement au collage, le photomontage occulte les procédés utilisés lors de sa création ; il résulte d'une superposition, d'un découpage et/ou d'un collage de différentes images pour produire une nouvelle image.

Dans son chapitre «Discursos de vanguardia», Carmelo Vega regroupe le photomontage et le photogramme. Il écrit :

Un buen ejemplo [de nuevas formas de la fotografía] lo tenemos en el fotograma, cuya explicación técnica fue descrita ya en 1926, en la *Revista Agfa*, [...] como preámbulo a la publicación de numerosos fotogramas a lo largo de los años 30 : «rayogramas» de Man Ray se publicaron en *Art*, *Gaceta de Arte*, *Revista Ford* o *Mirador*, donde entre 1930 y 1935 aparecieron sucesivamente otros fotogramas de Maurice Tabard, Moholy-Nagy, Keppler o Errell⁹⁰³.

Au-delà de son intérêt pour le photomontage, la nouvelle génération va s'inspirer d'autres courants pour livrer sa version de la photographie expérimentale. Après la Grande guerre, de nouvelles formes d'expression sont pensées et de nouveaux courants apparaissent, à l'image du surréalisme, de la Nouvelle Vision et de la «Subjektive Fotografie» (pendant les années 1950)⁹⁰⁴. Nous allons rapidement évoquer Man Ray, László Moholy-Nagy et Otto Steinert, puisque Forcano est inspiré par ces trois photographes et par leur recherche sur la photographie.

⁹⁰³ « Le photogramme est un bon exemple [des nouvelles conceptions de photographie], dont l'explication technique est décrite dès 1926, dans *Revista Agfa*, [...] en préambule à la publication de nombreux photogrammes tout au long des années 1930 : des « rayogrammes » de Man Ray sont publiés dans *Art*, *Gaceta de Arte*, *Revista Ford* ou *Mirador*, où se succèdent entre 1930 et 1935 d'autres photogrammes de Maurice Tabard, Moholy-Nagy, Keppler ou Errell ». (C'est Nous qui traduisons). Carmelo Vega, *Fotografía en España*, *op.cit.*, p. 409.

⁹⁰⁴ Pendant les années 1930, les Espagnols produisent peu dans ce genre photographique – à l'exception de Pere Català Pic et Federico Ribas. Ils ont évidemment connaissance de son existence, en atteste la citation de Carmelo Vega.

Dans les années 1920, de nombreux intellectuels se retrouvent au sein du groupe surréaliste, auquel les Espagnols participeront activement (Joan Miró et Salvador Dalí en peinture ou Luis Buñuel pour le cinéma). Incarnant le surréalisme en photographie, Man Ray participe à son essor dans la culture populaire. À ses séries de portraits des artistes les plus influents de Paris, s'ajoutent les clichés *Le Violon d'Ingres* (1924) ou *Larmes* (1932)⁹⁰⁵. Son style se caractérise par des choix de composition originaux et par des recherches sans fin sur la surexposition et les ombres pour trouver différentes formes d'expression par l'image. Brassai et lui participent à la reconsidération de la photographie comme œuvre d'art à part entière. Les clichés de Man Ray reprennent les thématiques chères aux surréalistes et il développe des images oniriques, des associations inédites d'objets et place la femme au centre de son œuvre, mettant en relief la sensualité et le mystère du corps féminin.

Le surréalisme disparaît en 1969, mais, selon l'écrivain Maurice Nadeau, le « comportement surréaliste », lui, marque durablement les mentalités artistiques⁹⁰⁶. La démarche expérimentale et novatrice des surréalistes des années 1920 et de certains photographes espagnols des années 1970 présente des points communs. Sylvie Aubenas et Dominique Versavel ont rédigé le texte de l'exposition *Objets dans l'objectif*, organisée en 2005 à la Bibliothèque nationale de France. Elles écrivent :

En quête de hasard, de magie et de révélations inattendues, des photographes comme Man Ray, Maurice Tabard ou Raoul Ubac expérimentent de nouvelles formes de représentation du réel. L'objet du quotidien devient le support d'expériences visuelles et techniques de toutes sortes : photogrammes, solarisations, surimpressions... En testant tous les potentiels formels de la photographie, les artistes visent à la détourner de son caractère réaliste et professionnel et à conférer à l'objet représenté des allures et des significations surréelles⁹⁰⁷.

⁹⁰⁵ Il réalise des portraits de Marcel Duchamp (avec lequel il a essayé d'implanter le dadaïsme à New York), Tristan Tzara, André Breton, Antonin Artaud, Salvador Dalí...

⁹⁰⁶ Maurice Nadeau in Pierre Chavot, *l'ABCdaire du surréalisme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 8.

⁹⁰⁷ Sylvie Aubenas, Dominique Versavel, *Objets dans l'objectif*, Paris, Isthme Editions, 2005.

Les photographes (des années 1920 et des années 1970) expérimentent des jeux de lumière, des dessins d'ombre et des effets de transparence en revenant à l'essence même de la photographie : la lumière, comme créatrice des formes⁹⁰⁸. Ils questionnent le rapport de leur discipline à la modernité, comme l'ont fait les photographes de la Nouvelle Vision, à l'image de Eward Weston, Germaine Krull, François Kollar, Alexander Rodtchenko ou László Moholy-Nagy. Ces photographes choisissent de photographier le monde avec un œil nouveau, de nouvelles perspectives et des cadrages innovants. Michel Poivert écrit :

Les photographes d'avant-garde – le plus célèbre étant le Hongrois Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) – proposent d'établir un nouveau langage pour l'avenir, en associant les expériences portant sur les empreintes lumineuses (photogrammes), les effets de cadrage et les points de vue⁹⁰⁹.

Le photogramme est un exemple pertinent pour témoigner de cet intérêt porté à la lumière. Selon Laurent Le Bon, président du Centre Pompidou, c'est Christian Schad qui, par le dadaïsme, réintroduit le photogramme, déjà expérimenté par William Henry Fox Talbot à d'autres fins⁹¹⁰. Il consiste à placer directement un objet sur du papier sensible, puis à l'exposer à la lumière. L'objet forme alors une trace blanche (partie protégée du papier) sur un fond noir (partie placée à la lumière). Le contact direct de l'objet avec le support offre une nouvelle image, énigmatique et proche de la rêverie. Cette technique séduit les surréalistes, Man Ray le premier, qui la réemploie. Trois noms sont associés à la photographie sans appareil : Christian Schad, Man Ray et László Moholy Nagy. Cependant, Man Ray et László Moholy Nagy développent des points de vue différents sur le rôle du hasard dans le processus photographique. Enfin, dans les années 1950, Otto Steinert (1915-1978) présente des essais proches de l'abstraction dans sa célèbre exposition «Subjektive Fotografie», véritable source d'inspiration pour le groupe Afal (et pour Forcano).

⁹⁰⁸ Alvin Langdon Coburn (1882-1966) s'interroge sur lui aussi sur la lumière pure comme élément essentiel de la photographie.

⁹⁰⁹ Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Éditions Hazan, 2015, p. 110.

⁹¹⁰ Laurent Le Bon, *Dada*, Paris, Centre Pompidou, 2005.

Ces précisions nous permettent d'introduire la dernière étape de la trajectoire de Forcano. De 1987 à 1994, il travaille sur la lumière et prend le chemin de la photographie expérimentale et créative, initié par les artistes précédemment mentionnés.

4.2. «De la realidad al sueño⁹¹¹» : photomontages surréalistes et oniriques

Nous avons consacré ces quelques pages au surréalisme et à la Nouvelle vision afin de comprendre les sources d'inspiration, plus ou moins verbalisées, de Forcano. En effet, à partir des années 1970, il repense son rapport à la photographie et se passionne pour les créations en studio. Il réalise un corpus d'une soixantaine de photomontages d'inspiration surréaliste, qu'il nomme «De la realidad al sueño». Selon Javier Pérez Andújar, «es el Forcano de las transparencias y de las superposiciones⁹¹²». Seuls six photomontages sont intégrés aux catalogues, ne nous offrant qu'une vision très superficielle du corpus et ne nous permettant pas de développer cette étude.

Rosario Martínez Rochina écrit à ce sujet :

Como un divertimento, pero también como un acto reflejo emocional, juega con las imágenes y las ideas creando un mundo simbólico y surreal. Es como reunir y dominar lo disperso, armonizarlo y engarzarlo para darle sentido, entre el sueño y la realidad, la rebelión y la utopía⁹¹³.

Forcano est imprégné par le surréalisme et nombreux sont les éléments qui nous permettent de l'affirmer, notamment la décoration de son studio, ainsi que son style vestimentaire⁹¹⁴. Lorsque nous avons travaillé sur la revue *Don*, nous avons

⁹¹¹ « De la réalité au rêve ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹¹² « C'est le Forcano des transparences et des superpositions ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 191.

⁹¹³ « Comme un amusement, mais aussi comme un reflet émotionnel, il joue avec les images et les idées, créant un monde symbolique et surréaliste. C'est comme rassembler et maîtriser le dispersé, l'harmoniser et le relier pour lui donner un sens, entre rêve et réalité, rébellion et utopie ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 22.

⁹¹⁴ Javier Pérez Andújar le rapproche d'ailleurs de Salvador Dalí, l'une des figures de proue du surréalisme.

souligné la présence de cinq poupées dans la coupe que portait l'homme. Forcano est fasciné par les têtes de poupées et les corps déstructurés, tout comme le peintre et photographe surréaliste Hans Bellmer qui travaille ces deux sujets.

Remarquons également que cet intérêt pour la photographie créative, d'inspiration surréaliste, arrive relativement tôt dans sa carrière. Lorsqu'il travaille en publicité, il intègre déjà des effets artistiques à ses compositions, notamment pour l'image qu'il produit pour la marque Tamburini en 1964. L'originalité de la proposition repose sur l'impression de mouvement qu'il reproduit grâce à l'agrandisseur. Il projette plusieurs fois la même image en déplaçant son papier photographique et en masquant les autres parties de la photographie, technique dite du maquillage. Ainsi, il retranscrit le vol d'un oiseau et produit un effet décalé, coloré et visuellement marquant. Il est également possible de rendre cet effet grâce à la surimpression, en superposant des prises de vues, technique qu'il a travaillé pour ses autoportraits, afin de repenser la limite entre le rêve et la réalité.

Cette étape photographique est symbolique : elle marque la transition entre le professionnel et l'artiste. Voyons un exemple de photomontage réalisé par Forcano.



Photo 91 : Eugeni Forcano, «Ensoñación⁹¹⁵», sans date.

© Eugeni Forcano

Cette image met en lumière les sujets de prédilection de Forcano. D'abord, les femmes sont les protagonistes et occupent la quasi-totalité du plan. Le vol de l'oiseau est présent dans le corpus du photographe depuis des années, en témoignent les photographies de pigeons qu'il a capturés en vol. Enfin, il travaille sur la couleur, dans une recherche artistique et créative, l'amenant peu à peu vers l'ultime étape de sa carrière photographique, consacrée à la photographie abstraite. Sur cette composition, le réel et l'onirique s'entrecroisent.

⁹¹⁵ « Rêverie ». (C'est Nous qui traduisons).

Le photographe adopte les codes du surréalisme : d'abord, il sacralise le rêve, lié à l'écriture automatique et au subconscient. Dans *Les vases communicants*, André Breton cherche à démontrer que le monde du réel et le monde du rêve ne font qu'un⁹¹⁶. Ce livre est inspiré par les théories freudiennes que Breton découvre en 1916. Il écrit dans son *Manifeste du surréalisme* : « C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet que cette part considérable de l'activité psychique [...] ait encore si peu retenu l'attention⁹¹⁷ ».

Le rêve – éveillé ou non – devient source d'inspiration majeure pour les surréalistes. Dans le texte *Déclaration du 27 janvier 1925*, Antonin Artaud ajoute :

Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile [...]. Il est un moyen de libération de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves⁹¹⁸.

Cette citation permet de mettre en corrélation les idées des surréalistes et celles de Forcano. Lorsqu'il réalise ses photomontages (et ses photographies abstraites), il se laisse aller à lui-même, à ses inspirations personnelles, sans penser à la réception de son œuvre.

Revenons à l'image. Comme les artistes surréalistes, le photographe place la femme au centre de ses créations. Elle devient muse et inspiratrice, objet de divinisation. André Breton, souligne cette idée et affirme en 1954 : « Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue⁹¹⁹ ». Dans l'article « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) », Guillaume Bridet étudie la question du genre dans les productions surréalistes. Il considère que le groupe a valorisé les marges, notamment les marges de genre, « avec l'idéalisation d'une figure de

⁹¹⁶ André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1985 ; rééd. 1996.

⁹¹⁷ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924 ; rééd. 1967, p. 6.

⁹¹⁸ Antonin Artaud, *Déclaration du 27 janvier 1925*, [en ligne : <https://www.andrebretton.fr/work/56600100114080>].

⁹¹⁹ André Breton in Gérard Roche, « Les grands émancipateurs du désir. Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, n°14, 2003, p. 63-71.

la femme à la fois inspiratrice et elle-même en contact avec les forces de l'inconscient⁹²⁰ ».

Depuis qu'il travaille en publicité et en mode, Forcano sublime lui aussi la femme, en mettant en lumière sa sensibilité, son potentiel érotique et son déterminisme. Le photomontage «Ensoñación» peut être interprété de différentes manières : certains remarqueront davantage l'aspect sensuel et sexuel, d'autres la dimension poétique et onirique. Néanmoins, nous pouvons garantir que le photographe travaille sur l'érotisme. En effet, sur une autre image, intitulée «Paisaje erótico⁹²¹», nous retrouvons les mêmes sujets. La femme a remplacé l'arbre et se trouve cette fois-ci au centre : on la distingue grâce à la bouche et à la forme ovale qui l'entoure. La nature a pris la place qu'occupaient les femmes dans «Ensoñación» et des arbres sont visibles de part et d'autre du photomontage, donnant l'impression d'un « cadre dans le cadre ». Au centre, un coquelicot rose se détache de l'ensemble monochrome vert et renvoie au sexe féminin, de façon abstraite.

Voyons un autre exemple de montage, dans un autre style, intitulé «La gata sobre el tejado⁹²²», que nous intégrons ci-dessous.

⁹²⁰ Guillaume Bridet, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) » in *Itinéraires, Genres et avant-gardes*, Guillaume Bridet, Anne Tomiche (dir.), Paris, Éditions l'Harmattan, 2012, p. 95-108.

⁹²¹ « Paysage érotique ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹²² « Le chat sur le toit ». (C'est Nous qui traduisons).



Photo 92 : Eugeni Forcano, «La gata sobre el tejado», sans date.

© Eugeni Forcano

Bien qu'il ne l'explique pas clairement, le photographe rend hommage à Salvador Dalí en livrant sa version de « Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste » (1934). Le peintre propose de transformer le visage de l'actrice américaine Mae West, véritable *sex-symbol* des années 1920, en appartement surréaliste. Dalí transforme tous les éléments du visage : les yeux deviennent des tableaux, une cheminée prend la place du nez, la bouche est remplacée par un canapé et les cheveux par des rideaux.

À première lecture de l'image, la composition de Forcano ne semble pas similaire à celle de Dalí. Toutefois, il faut regarder le haut et le bas du visage pour le visualiser. Sur l'image du photographe, le haut du visage est devenu un mur et le bas du visage des tôles ondulées. Sur la composition du peintre, un plancher a pris la place du bas du visage et un mur rouge a remplacé le haut du visage. De plus, Forcano semble fasciné par les papillons en couleur – en témoigne la photographie «Hecho un lío⁹²³» –, tout comme le peintre surréaliste. Pour terminer l'étude des photomontages, évoquons l'image «Represión⁹²⁴».



Photo 93 : Eugeni Forcano, «Represión», sans date.

© Eugeni Forcano

⁹²³ « S'y perdre ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹²⁴ « Répression ». (C'est Nous qui traduisons). Cette photographie est introuvable sur internet et la qualité de l'image scannée n'est pas suffisante.

Cette composition est surprenante et différente de celles que nous venons d'évoquer. D'abord, elle est en noir et blanc, et elle révèle une autre dimension de l'œuvre de Forcano. Les contrastes apparaissent nettement : l'ensemble est noir mais la présence d'une colombe blanche vient rompre la monotonie chromatique. L'oiseau, symbole de la paix et de l'espérance, semble « tomber » du ciel, dans un vol volontairement énigmatique et déstructuré par le photographe, qui utilise à nouveau la technique du maquillage, expliquée quelques pages en amont.

La trace laissée par le vol de l'oiseau mène le spectateur vers le sujet de l'image. Un homme regarde l'objectif, les yeux écarquillés, comme s'il voulait parler mais ne pouvait le faire, empêché par l'énorme cadenas qui le contraint au silence. Au milieu de son front et surplombant ses sourcils, se trouve un troisième œil, symbole ésotérique et mystique, lié à la connaissance et à la sagesse. Pour la première fois, Forcano transmet un message fort sur les privations de liberté liées au contexte politique de l'Espagne franquiste. L'homme voit, écoute, observe et prend conscience mais il ne peut parler, dans cette société où la liberté d'expression n'est pas garantie. Selon nous, il est probable que l'homme de l'image soit Forcano lui-même qui, après avoir vu et photographié pendant des années l'Espagne de Franco, ne peut s'exprimer autrement que par le biais de ses images.

Ce photomontage ne trouve pas sa place dans les revues. En effet, Javier Pérez Andújar explique dans le texte «Realidad y color» :

En *Destino*, le piden una imagen con impacto y les lleva la foto de un hombre con un candado en la boca y no tienen valor para publicársela. Años después se la ofrecerá a la revista *Nueva Lente*, pero allí también consideran que es una fotografía comprometedora. Al final va a editarse en *Eikonos*, en 1978, en plena construcción y efervescencia de la nueva democracia española⁹²⁵.

⁹²⁵ « *Destino* lui demande une image ayant un impact et il apporte la photo d'un homme avec un cadenas dans la bouche mais ils n'ont pas le courage de la publier. Des années plus tard, il la proposera au magazine *Nueva Lente*, mais là aussi, ils considèrent que la photographie est compromettante. Elle va finalement être publiée dans *Eikonos*, en 1978, en pleine construction et effervescence de la nouvelle démocratie espagnole ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005, p. 191.

Cette citation nous permet de soulever un point important. Nous ne savons pas avec précision à quelle date *Destino* lui demande une photographie marquante mais, étant donné qu'il met fin à leur collaboration en 1972, nous pouvons considérer cette date comme limite. La revue *Nueva Lente* refuse de publier sa photographie alors que cette publication est connue pour avoir renversé les codes établis. Il nous semblait alors que militer pour la photographie créative signifiait aussi s'ériger contre la dictature. Toutefois, en analysant quelques premières de couverture, nous avons constaté que si *Nueva Lente* était sans conteste un mensuel engagé en faveur du renouveau photographique, sa posture face à la politique nationale ou internationale n'est pas si visible. Cette conclusion fait suite à la consultation du site de l'Instituto Cervantes qui donne accès au portfolio des photographes de *Nueva Lente*⁹²⁶. La description de Publio López Mondéjar sur le sujet dans son ouvrage *Historia de la fotografía en España* met en avant l'apolitisme de la revue⁹²⁷.

En 1976, la Une dévoile un photomontage de Manuel Falces détournant l'image d'un politique, nous permettant de donner un contre-exemple à l'idée ci-dessus développée : le visage d'Hitler est posé sur un autre corps vêtu d'un manteau jaune vif, sur un fond rose fuchsia, un éventail dans les mêmes tons à la main. Déjà, cinq années se sont écoulées depuis la création de la revue et le directeur artistique n'est plus le même (Jorge Rueda occupe ce poste depuis 1975). Puis, bien que cette image dévoile Adolf Hitler et le tourne en ridicule, c'est le décalage des deux univers, l'absurde et la vivacité des couleurs qui marquent le lecteur et non la dimension politique.

Forcano propose son montage au début de l'histoire de la revue, Franco n'est pas mort et les professionnels de la presse subissent encore la censure, bien qu'elle soit nettement moins ubiquiste qu'elle l'était auparavant. Nous avons dans un premier temps pensé que son photomontage avait été perçu comme trop offensif

⁹²⁶ *El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión*, Madrid, Biblioteca nacional, Bello Gestión Cultural, 2005.

⁹²⁷ Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999, p. 243.

pour être publié. Toutefois, une phrase de Pablo Pérez Mínguez a démenti cette interprétation. Il explique :

Realmente, no tuvimos muchos problemas con la censura, pues esta se ocupaba de otros asuntos. Téngase en cuenta que aquella era la época de la llamada *dictablanda*. Si no publicabas fotos eróticas o contra el movimiento nacional, todo aquello pasaba desapercibido⁹²⁸.

Dans un entretien, Jorge Rueda explique que la finalité pour l'équipe éditoriale réside en quelques verbes : «innover, proposer, ouvrir portes, projeter, connaître⁹²⁹». Quand vient la question des critères de sélection des contenus, il répond : «No recuerdo que nos guiase ningún rigor, sino más bien los gustos personales y cierta capacidad de sugerir o sorprender⁹³⁰». Pablo Pérez Mínguez est également appelé à répondre à la question de la ligne éditoriale, ce qu'il fait en ces termes :

Aunque no había una línea exacta, he de confesar que eran extraordinariamente bien recibidos el humor, lo conceptual, lo surreal, la novedad, lo moderno, la vanguardia, la complicidad con el lector, la transgresión, el equívoco y la provocación⁹³¹.

À la lumière de ces deux extraits, il nous faut considérer que le photomontage de Forcano n'a pas répondu aux attentes de la ligne éditoriale. Il n'a pas été du goût de l'équipe chargée de sélectionner les photographies. Il est possible que son photomontage soit trop politisé, à une période où la Transition se prépare peu à peu. Aussi, il n'est sûrement pas assez décalé pour cette jeune génération en quête de nouveauté. Jusqu'en 1975, l'ironie et la parodie constituent les éléments

⁹²⁸ « Nous n'avons pas vraiment eu de problèmes avec les censeurs, car ils étaient occupés à d'autres sujets. N'oubliez pas que c'était l'époque de la *dictablanda* (dictature souple). Si vous ne publiez pas de photos érotiques ou de photos contre le mouvement national, tout passait inaperçu ». (C'est Nous qui traduisons). «Nueva Lente: Entrevista a Pablo Pérez Mínguez» (2003), *El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión, op.cit.*

⁹²⁹ « innover, proposer, ouvrir des portes, projeter, connaître ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Rueda in «Nueva Lente: Entrevista a Jorge Rueda» (2003), *ibid.*

⁹³⁰ « Je ne me souviens pas que nous ayons été guidés par une quelconque rigueur, mais plutôt par des goûts personnels et une certaine capacité à suggérer ou à surprendre ». (C'est Nous qui traduisons). *ibid.*

⁹³¹ « Bien qu'il n'y eût pas de ligne exacte, je dois avouer que l'humour, le conceptuel, le surréel, la nouveauté, la modernité, l'avant-garde, la complicité avec le lecteur, la transgression, l'équivoque et la provocation ont été extraordinairement bien accueillis ». (C'est Nous qui traduisons) in «Nueva Lente: Entrevista a Pablo Pérez Mínguez» (2003), *ibid.*

essentiels des photographies publiées. Les artistes fuient la réalité sociale et invitent le lecteur à découvrir leur univers personnel⁹³².

De plus, à ce moment-là, les choix artistiques de la revue s'orientent souvent vers de la couleur et Forcano propose un photomontage en noir et blanc. Il est d'ailleurs étonnant qu'il n'envoie pas d'autres photographies à *Nueva Lente*, alors même qu'il s'engage sur la voie du surréalisme. Afin de mieux cerner le type d'images choisi par la revue, nous intégrons ci-dessous quelques photographies de couvertures⁹³³.



Photo 94 : *Nueva Lente*, n°3, décembre 1971

Photo 95 : *Nueva Lente*, n°4, janvier 1972

⁹³² Paco Roux, Antonio Galvez et Jorge Rueda collaborent activement.

⁹³³ Illustrations de l'exposition «El papel de la fotografía : *Afal*, *Nueva Lente* y *PhotoVisión*», *op.cit.*



Photo 96 : *Nueva Lente*, n°8, octobre 1972

Photo 97 : *Nueva Lente*, n°10, décembre 1972

À partir de 1975, quand Jorge Rueda prend la tête de la revue, il adopte davantage encore le langage du photomontage. La photographie irréaliste, fantastique et créative est valorisée. Joan Fontcuberta, los Yeti et Alberto Schommer sont fréquemment sollicités.

Bien qu'il n'ait pas trouvé sa place au sein de *Nueva Lente* et que son œuvre n'ait pas été – à ce moment-là – plébiscitée par cette nouvelle génération, Forcano, dont l'engagement politique était jusqu'alors très limité, a changé de positionnement à mesure qu'il évoluait vers la photographie artistique. Il publie ses photomontages dans la revue *Eikonos*, une première fois en 1977, puis en 1978, à deux occasions.

Après avoir étudié son travail, il nous faut insister sur deux points que nous avons déjà développés en amont mais sur lesquels il faut revenir, à cause de la récurrence des conclusions que nous tirons depuis les prémices de l'étude. Nous pouvons affirmer que Forcano est une fois de plus ancré dans les réalités de son époque, qu'il produit des clichés significatifs, avec une posture plus engagée et

une technique plus variée. Une fois encore, il reste extérieur aux groupes et aux collectifs et peine à exister. Nous venons de le constater : il a proposé un photomontage à *Nueva Lente*, qui a décidé de ne pas le sélectionner. La revue étant sans conteste la publication clé des années 1970, la non-participation de Forcano n'est pas sans répercussions.

Référons-nous par exemple à l'exposition «El papel de la fotografía: *Afal*, *Nueva Lente* y *PhotoVisión*», organisée par la bibliothèque nationale d'Espagne en 2005. Sa finalité est de montrer le rôle essentiel qu'ont eu ces trois revues pour la photographie espagnole, chacune à des époques différentes. Nous avons déjà évoqué l'*Afal* en première partie et avons expliqué l'importance de cette revue. Très réceptives aux courants avant-gardistes, *Nueva Lente* puis *Photovision* (à partir de 1981) s'ouvrent aux diverses options créatives du langage photographique et construisent des ponts avec d'autres langages artistiques⁹³⁴.

Le nom de Forcano n'apparaît pas dans l'*Afal* et seul un commentaire de Jorge Rueda dans le numéro 44 de *Nueva Lente* (octobre 1975) le mentionne⁹³⁵. Aucune de ses photographies n'est visible au sein de ses trois publications, ce qui l'exclut de fait de certaines expositions visant à commémorer les initiatives les plus décalées et engagées du siècle dernier. De plus, cette revue, en son temps, traverse les frontières et offre de la visibilité aux photographes y publiant leurs productions artistiques.

En photomontage, malgré des propositions assez marquantes, le nom de Forcano n'est ni associé à cette période ni à cette génération. Il faut se référer aux textes publiés par *Nueva Lente* pour normaliser l'exclusion de Forcano. Dans son ouvrage *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, Miguel Cabañas Bravo écrit :

En [las] páginas [de *Nueva Lente*] se presentará la llamada Quinta Generación que convoca a todos los fotógrafos nacidos después de enero de 1955, decididos a promover un cambio definitivo. Entre los que se sumaron a la convocatoria figuraba Joan

⁹³⁴ Enric Mira Pastor défend cette idée dans son livre *La Vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.

⁹³⁵ Ce numéro est accessible à l'Efti (Centro internacional de fotografía y cine), en bibliothèque. Les conditions sanitaires liées à la Covid-19 ne nous ont pas permis de nous y rendre. Nous avons souhaité obtenir des informations à distance mais nos prises de contact ont été infructueuses.

Fontcuberta (1955) que definiría el grupo como *una generación fotográficamente huerfana... sin madurez... sin raíces*⁹³⁶.

Bien qu'il partage les mêmes idéaux et produise des photomontages créatifs et modernes, il ne peut être considéré comme un membre de cette génération. En effet, les limites temporelles annoncées dans le « manifeste » de cette génération excluent Forcano, né avant 1955. Le postulat qu'il défend grâce à ses productions doit être valorisé car, bien que n'appartenant pas à cette génération, il se réinvente et milite pour la photographie créative.

Toutefois, bien qu'il soit impossible de l'envisager comme un membre de cette génération, son travail aurait eu sa place dans les pages de la revue *Nueva Lente*. De nouveau, il convient de se référer à son exclusion de l'Afal, qui n'est pas sans conséquences, dans les années 1960 mais aussi dans les années 1970. En effet, Miguel Cabañas Bravo poursuit son texte en écrivant : «En sus páginas *Nueva Lente* reunió a un mosaico de autores de sino y fortuna desigual, entre los que aparecían fotógrafos procedentes de Afal (Pérez Siquier, Alberto Schommer)⁹³⁷». Dans le numéro 22 (décembre 1973), Maspons et Ubiña proposent un reportage photographique décalé en noir et blanc intitulé «Oriol: un corazón solitario con acento catalán⁹³⁸». Nous supposons que l'intégration au groupe aurait facilité la publication de certains de ses photomontages au sein de la revue.

Pour nuancer ce point, il faut se référer à l'entretien déjà mentionné de Pablo Pérez Mínguez. Il explique alors que la finalité de la revue était de réduire la distance séparant les amateurs des professionnels, afin que tous puissent «publicar sus fotos con la máxima dignidad, sin tener que presentarse a concursos

⁹³⁶ « Dans [les] pages [de *Nueva Lente*], la dénommée cinquième génération sera présentée. Elle réunit tous les photographes nés après janvier 1955, déterminés à promouvoir un changement définitif. Joan Fontcuberta (1955) figurait parmi ceux qui se sont joints à la mobilisation et il définira le groupe comme "une génération photographiquement orpheline... sans maturité... sans racines" ». (C'est nous qui traduisons) Miguel Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2001, p. 571.

⁹³⁷ « Dans ses pages, *Nueva Lente* a réuni une mosaïque d'auteurs aux destins et aux fortunes inégaux, parmi lesquels ont contribué les photographes d'Afal (Pérez Siquier, Alberto Schommer) ». (C'est Nous qui traduisons). Miguel Cabañas Bravo, *ibid.*

⁹³⁸ «Oriol, un corazón solitario con acento catalán», *Nueva Lente*, n°22, décembre 1973.

e incluso sin ser conocidos⁹³⁹». À la lumière de cette citation, il semblerait que la visibilité de l'artiste photographe n'ait pas eu d'impact sur le choix des œuvres publiées. Forcano n'aurait soumis qu'un photomontage (celui que nous avons mentionné ci-dessus) et l'interprétation la plus juste que nous pourrions fournir est celle du manque d'intérêt de l'équipe pour cette image. À la lecture du manifeste de *Nueva Lente* dans le numéro 4 de la revue, le décalage entre le travail de Forcano et celui de la *Quinta Generación* apparaît nettement. Pablo Pérez Mínguez et Carlos Serrano militent pour des postures de rénovation artistique, l'exaltation de la banalité et de l'absurde. En couleur et sur les photomontages que nous venons d'étudier, nous constatons aisément que Forcano est loin de cela.

Nous pouvons toutefois établir des liens entre la démarche de Forcano en photographie « expérimentale » et celle de Daniel Campo, qui publie dans *Nueva Lente* et explique en 1974 : «Intento buscar nuevas dimensiones, modificando la imagen que obtiene la cámara⁹⁴⁰». Nous allons le voir ci-dessous, Forcano mène également une réflexion sur l'image et cherche de nouvelles façons de créer. Néanmoins, il commence dans les années 1980, au moment où *Nueva Lente* commence à décliner peu à peu (jusqu'en 1983).

Nous avons choisi de consacrer quelques pages à la revue *Nueva Lente* pour l'originalité de son propos, son succès et la visibilité qu'elle a conférée aux artistes. En effet, le photographe Enric Mira Pastor rappelle l'importance de la publication en établissant un lien avec les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles. En 1978, Jorge Rueda est chargé d'organiser une exposition sur la photographie créative espagnole. Pour la première fois, les photographes espagnols disposent d'un espace d'exposition au sein de cet événement de renom. Enric Mira Pastor écrit :

⁹³⁹ « publier leurs photos avec la plus grande dignité, sans devoir participer à des concours et même sans être connus ». (C'est Nous qui traduisons). «Entrevista a Pablo Pérez Mínguez» (2003), *El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión, op.cit.*

⁹⁴⁰ « J'essaie de chercher de nouvelles dimensions, en modifiant l'image obtenue par l'appareil photo ». (C'est Nous qui traduisons). Daniel Campo in «Nueva fotografía», *ibid.*

La muestra recogió una selección de fotografías vinculados a *Nueva Lente* [...], junto a nombres de la fotografía de los años cincuenta y sesenta, dando lugar así a una visión heterogénea y que difuminaba el carácter más innovador de la fotografía realizada en España en aquel momento⁹⁴¹.

Les photographies de Forcano ne sont pas sélectionnées, contrairement à celles de Pérez-Siquier, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez, tous trois de l'Afal.

Toutefois, il faut s'en tenir à l'examen des faits sans accorder une valeur et un rôle excessifs à *Nueva Lente*. Dans la section «Guíagráfica» du texte de l'exposition «El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión», on peut lire que selon Publio López Mondéjar :

[A] la vera de Christian Vogt, Duane Michals, Paul de Noijer y Bernard Plossu, *Nueva Lente* «produjo imágenes pretenciosas, autocomplacientes, ingenuamente oníricas y técnicamente simples et inmaduras»⁹⁴².

À ce jour, les photomontages de Forcano sont très peu connus, malgré la soixantaine de clichés qui compose ce corpus. En 2016, lorsque nous l'avions rencontré pour la deuxième fois, il disait préparer une exposition mais, malheureusement, elle n'a jamais vu le jour.

4.3. L'appropriation d'un nouveau langage (1980-1987) : Forcano et la quête de la lumière

Nous avons fait le choix de nommer « nouveau langage » cette dernière étape artistique de la carrière de Forcano. Nous avons cependant conscience des limites que comporte l'utilisation de ce terme dans ce contexte. En effet, si l'adoption de

⁹⁴¹ « L'exposition a réuni une sélection de photographes liés à *Nueva Lente* [...], ainsi que des noms de la photographie des années cinquante et soixante, donnant ainsi lieu à une vision hétérogène qui atténue le caractère le plus novateur de la photographie en Espagne à cette époque ». (C'est nous qui traduisons). Enric Mira Pastor, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los sesenta en España», *Revista Concreta*, 00, 2012, p. 26-40.

⁹⁴² « À côté de Christian Vogt, Duane Michals, Paul de Noijer et Bernard Plossu, *Nueva Lente* « a produit des images prétentieuses, complaisantes, naïvement oniriques et techniquement simples et immatures » » (C'est nous qui traduisons). Publio López Mondéjar in «Guíagráfica», texte de l'exposition «El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión», *op.cit.*

ce langage créatif est inédite pour Forcano, il n'est pas le seul à mener une recherche sur la photographie expérimentale. En effet, nous verrons qu'il s'inspire de photographes qui n'avaient jusqu'alors pas influencé son œuvre, dont nous n'avions pas encore évoqué l'existence. Forcano s'imprègne en grande partie des courants des années 1930, que la nouvelle génération se réapproprie pour en livrer une nouvelle interprétation.

Forcano déconstruit et décompose l'image. À la manière d'un surréaliste, il cherche à provoquer le hasard par la lumière et à créer des formes à la fois abstraites et figuratives. Après avoir cherché à signifier la « vraie » vie, puis le changement sociétal, il détruit cette vision qui l'a accompagné pendant des années et interroge la limite entre la réalité et l'abstraction, l'illusion et le rêve. Résolument moderne, il invente un nouveau langage qu'il va apprendre à maîtriser et qui va devenir son obsession.

Notre point de départ a été le suivant : cette dernière étape de son œuvre est totalement inconnue du public. Seules quatorze photographies ont été intégrées au catalogue *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996* et dix au catalogue *Atrapar la vida*, un très faible pourcentage (moins de 5%) par rapport à son œuvre en noir et blanc. Forcano consacre sept ans à cette période de son œuvre, pourtant, elle ne se reflète pas dans ses catalogues, véritables miroirs de sa trajectoire. Il en est de même pour les recherches sur Internet puisque très peu de photographies de cette période sont accessibles et visibles en ligne.

Pourtant, Forcano valorise cette étape photographique : il considère qu'il réussit là où les autres échouent, que personne n'a percé le secret de sa technique si singulière. En 1984, Rochina Martínez Rochina écrit dans *El Noticiero Universal* :

No se trata de un logro más en la obra revolucionaria de Eugeni Forcano, sino de una conquista importante de la fotografía en general. Estamos en condiciones de afirmar que nada parecido se ha producido todavía a nivel internacional⁹⁴³.

⁹⁴³ « Il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle réussite dans l'œuvre révolutionnaire d'Eugeni Forcano, mais d'une conquête importante pour la photographie en général. Nous sommes en mesure d'affirmer que rien de semblable n'a encore été produit au niveau international » (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 218.

Ayant à l'esprit les liens unissant Forcano et Rosario Martínez Rochina, nous avons dans un premier temps pris de la distance avec cette citation. Puis, nous avons lu le commentaire que Jorge Rueda écrit en 1986, dans un numéro de *Aquí Imagen* :

Te miro con asombro, Eugeni. Estás tan vivo a tus setenta años que, por fin, has conseguido fotografiar los suspiros... Has pasado tanto tiempo persiguiendo las luces, que te mereces seguir siendo pionero⁹⁴⁴.

Lluís Permanyer, quant à lui, considère que Forcano a inventé une nouvelle forme d'expression photographique. Malgré les commentaires élogieux des professionnels des années 1980, les historiens de l'art ne mentionnent pas la dernière étape de sa carrière. Lorsqu'ils le font, les commentaires restent évasifs, à l'image de la phrase rédigée à l'occasion du prix national de Photographie en 2012. Il est écrit à la fin du texte : «El Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de Fotografía destacando su capacidad de innovación y experimentación en el lenguaje fotográfico⁹⁴⁵». Le jury évoque vraisemblablement cette dernière phase photographique mais rien ne nous permet de l'affirmer clairement.

La finalité de cette dernière partie est de comprendre, d'une part, si le langage de Forcano est novateur et pionnier, comme Jorge Rueda le souligne. D'autre part, notre objectif premier reste inchangé puisqu'il constitue le cœur de ce travail, à savoir : pourquoi cette partie de son œuvre est tombée dans l'oubli ?

Afin de proposer un ensemble cohérent et chronologique, nous avons fait le choix de séparer les photomontages et la photographie expérimentale. En effet, Forcano produit d'abord des photomontages, avant de s'enfermer dans son atelier pour produire ses images abstraites. Toutefois, la limite entre les deux genres est

⁹⁴⁴ « Je te regarde avec étonnement, Eugeni. À 70 ans, tu es si vivant que tu as enfin réussi à photographier les soupirs... Tu as passé tellement de temps à courir après les lumières, que tu mérites de rester un pionnier ». (C'est Nous qui traduisons). Jorge Rueda *in Ibid.*

⁹⁴⁵ « Le ministère de la Culture lui a décerné le prix national de Photographie, soulignant sa capacité d'innovation et d'expérimentation dans le langage de la photographie ». (C'est Nous qui traduisons). «Otras disposiciones», *Boletín Oficial del Estado*, n°310, 26 décembre 2012, p. 87571.

plutôt ténue et nous aurions pu traiter ces deux types de production simultanément.

Dans les années 1970 et 1980, de nouvelles façons de concevoir l'image apparaissent : après avoir cherché à documenter le réel, les photographes questionnent le médium. Ils cherchent à susciter des réactions et à troubler le spectateur qui contemple alors un nouveau type de productions photographiques. Pour y parvenir, ils déconstruisent leurs connaissances, repensent le rapport du sujet avec l'outil, s'autorisent des manipulations de support et de procédé.

Publio López Mondéjar cite : «el collage, los clastotipos, cascografías, fotoesculturas, foto-instalaciones, fotogramas o sobreimpresiones⁹⁴⁶ ». La *cascographie*, par exemple, est liée à l'œuvre d'Alberto Schommer. Grâce à cette technique, il donne à la photographie la possibilité de s'extraire de sa surface plane. Il crée du volume à partir du support, notamment grâce au froissement du papier avant de développer. Le *clastotipo*, quant à lui, est une technique exclusivement associée à son créateur, Miguel Ángel Yáñez Polo, fondateur du groupe f/8. Dans l'article «Miguel A. Yáñez Polo, fotosurrealista metafísico», Miguel B. Márquez évoque les spécificités de l'œuvre du photographe et il écrit : «El clastotipo es un proceso personal de M.A. Yáñez que le permite reordenar la gelatina de la emulsión fotográfica, tras el revelado de la copia⁹⁴⁷». *Ouka Leele*, quant à elle, peint directement sur le support. Pour donner un dernier exemple, Joan Fontcuberta superpose des négatifs et des objets sur du papier peint, des reproductions de tableaux ou des images pornographiques. Publio López Mondéjar cite également Pere Formiguera, los *Yeti*, Elías Dolcet, Jorge Ribalta ou Manuel Vilariño, entre autres. Pour tous ces artistes photographes, l'objectif est de concevoir une photographie créative et expérimentale qui questionne les codes et déconstruit les normes esthétiques dominantes.

⁹⁴⁶ « le collage, les *clastotipos*, les *cascographies*, les photo sculptures, les photo installations, les photogrammes ou les surimpressions ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunwerg Editores, 1999. p. 254.

⁹⁴⁷ « Le *clastotipo* est un procédé personnel de M.A. Yáñez qui lui permet de réordonner la gélatine de l'émulsion photographique, après le développement ». (C'est Nous qui traduisons). Miguel B. Márquez, «Miguel A. Yáñez Polo, fotosurrealista metafísico», *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, n°8, 2002.

Recentrons-nous à présent sur Forcano. Dans le cadre de ce chapitre, nous avons travaillé sur l'une des photographies de couverture de la revue *Don*, et nous avons également souligné son avant-gardisme, tant en termes de militantisme esthétique que politique. Bien qu'elle ait été de courte durée, cette collaboration est bénéfique pour le photographe : son nom est associé à celui de *Don*, ce qui lui offre une renommée qui l'amènera vers de nouveaux projets. En effet, en 1982, la bijouterie Vila y Compañía Joyeros le contacte et lui explique avoir été charmée par les photographies qu'il publie dans la revue *Don*. L'équipe de Vila y Compañía Joyeros lui demande une création artistique originale et abstraite, ce que Forcano accepte volontiers.

Pendant les années 1960, la profession reconnaît son talent en noir et blanc. Puis, il est appelé à réaliser des photographies en couleur pour différentes entreprises, en mode et en publicité. Cette dernière commande est symbolique : on lui reconnaît ses qualités de technicien de l'image et on croit en ses compétences d'artiste photographe. Forcano était déjà passionné par le photomontage et flirtait alors avec l'univers surréaliste. Malgré tout, cette sollicitation de Vila y Compañía marque une nouvelle étape dans sa carrière, en tant que professionnel d'une part, mais surtout en tant qu'artiste. Interpellé par le résultat qu'il obtient, il va se découvrir une nouvelle passion et se lancer un nouveau défi, personnel cette fois-ci, dans la continuité de ceux qu'il a déjà acceptés. Rosario Rochina Martínez explique :

Es el gran desafío y otra andadura. La imagen que consigue abre una pequeña rendija al misterio, y decide desentrañarlo. Día tras día, año tras año se dedicará a investigar las posibilidades que él cree infinitas de la fotografía en color, provocando el azar a través de la luz. Y lo consigue⁹⁴⁸.

Guidé par l'envie de se réinventer perpétuellement, curieux et en quête de nouveaux langages, il s'essaye à la photographie expérimentale. Dans le

⁹⁴⁸ « C'est le grand défi et un autre parcours. L'image qu'il obtient ouvre une brèche, et il décide d'élucider le mystère. Jour après jour, année après année, il se consacre à l'étude des possibilités (qu'il considère comme infinies) de la photographie en couleur, provoquant le hasard par la lumière. Et il réussit ». (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 19.

catalogue *Atrapar la vida*, il revient sur cette étape de sa carrière en ces termes : «En mi mente estaba siempre la idea de buscar y conseguir nuevas imágenes, al margen de lo que se ha hecho y se hace en fotografía. Era éste un desafío que tenía conmigo mismo⁹⁴⁹».

Dans les années 1980, son activité professionnelle tend à diminuer et il peut prendre davantage de temps pour ses projets personnels. Forcano a souvent photographié pour révéler l'existence des autres : les inconnus, les oubliés en noir et blanc et la femme en couleur. Pendant la dernière phase de sa trajectoire, il ne sort plus de son studio (conçu comme le reflet fidèle de son monde intérieur) et se concentre sur deux choses, l'une concrète, l'appareil photographique, et l'autre abstraite, la lumière, l'essence de son art. En effet, si l'on se réfère à son étymologie, la photographie provient de deux racines grecques : *photo* qui signifie « qui procède de la lumière » et *graphie*, « qui écrit ». Cette écriture de la lumière fascine Forcano, tout au long de sa carrière. Toutefois, c'est à la fin de celle-ci qu'il va s'y consacrer pleinement, se centrant sur lui, dans une démarche diamétralement opposée à celle qu'il a adoptée tout au long de sa vie.

Forcano, tout comme les photographes conceptuels, questionne le médium et la lumière en remettant en question ses certitudes. Il se remet dans la peau d'un amateur découvrant la discipline⁹⁵⁰. Il prône l'idée suivante : si les peintres travaillent la peinture et les sculpteurs la matière, il est sensé que les photographes travaillent sur la lumière comme unique source d'inspiration. Il va alors chercher à provoquer le hasard, non pas dans la rue et grâce à la lumière naturelle comme il le faisait auparavant, mais par le biais de la lumière électrique. Elle va devenir son obsession et il va se cloîtrer dans son studio pour chercher à la comprendre, comme s'il pouvait l'appivoiser, la rendre moins abstraite et l'attraper, comme il a capturé la vie dans les années 1960. Forcano revient sur

⁹⁴⁹ « J'ai toujours eu à l'esprit l'idée de chercher et d'obtenir de nouvelles images, en dehors de ce qui a été fait et de ce qui se fait en photographie. C'est un défi que je me suis lancé à moi-même ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano, Fotografías, Atrapar la vida*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004, p. 124.

⁹⁵⁰ Il serait plus juste de considérer qu'il se voit comme tel tout au long de sa trajectoire et que c'est justement ce regard « neuf » sur la discipline qui le rend différent.

cette ultime étape de sa carrière en ces termes : «Descubrí un lenguaje fotográfico nuevo, basado en la provocación del azar a través de la luz. Son imágenes insólitas, inesperadas e irrepetibles: es una aventura alucinante⁹⁵¹».

Javier Pérez Andújar écrit à propos de cette étape photographique :

Forcano era un místico que se lanzaba a la búsqueda de la luz, y al final de su carrera, tras dejar de hacer retratos, y dejar luego la publicidad [...] se entrega en cuerpo y alma a experimentos inmatrimales, persigue a la luz por sí misma, sin ningún pretexto físico, le prepara trampas dentro de su cámara para que caiga y capturarla, y en esa lucha luminosa consistirá ya toda su fotografía. En la mística de Forcano el ser divino se llama azar⁹⁵².

Lors de notre entretien téléphonique, Javier Pérez Andújar nous explique que Forcano est mystique et s'isole pour le salut de son âme. Nous partageons en partie son point de vue et l'avons exposé lors des analyses photographiques. Nous avons constaté la spiritualité de Forcano et son rapport ambivalent à la foi. En revanche, nous ne pouvons affirmer avec certitude que Forcano considère la lumière comme l'allégorie du divin et cherche à s'en approcher par ses travaux. Cette étape d'expérimentation (1987-1994) est surtout pour lui l'occasion d'adopter de nouvelles formes d'expression, unissant son langage en couleur à la lumière. En 2015, lors de notre rencontre, il nous explique, non sans émotions : «Es que provocho el azar a través de la luz. Ha sido impresionante porque estuve casi siete años persiguiendo esta historia: conseguir que la luz tuviera imágenes, que se convirtiera la luz en imagen⁹⁵³ ». Il est fasciné par la recherche photographique parce que ses possibilités sont infinies. Ce jeu de couleur et de

⁹⁵¹ « J'ai découvert un nouveau langage photographique, basé sur la provocation du hasard par la lumière. Ce sont des images inhabituelles, inattendues et uniques : c'est une aventure époustouflante ». (C'est Nous qui traduisons). *Eugeni Forcano, Atrapar la vida, op.cit.*, p. 124.

⁹⁵² « Forcano était un mystique qui s'est lancé dans la recherche de la lumière, et à la fin de sa carrière, après avoir abandonné les portraits et ensuite quitté la publicité [...] il se donne corps et âme à des expériences immatrimales, il poursuit la lumière, sans aucun prétexte physique, il lui tend des pièges dans son appareil pour qu'elle y tombe et la capture, et c'est cette lutte lumineuse qui constituera toute sa photographie. Dans la mística de Forcano, l'être divin s'appelle le hasard ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar, «La luz de Forcano», *El Periódico*, 28 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180428/perez-andujar-la-luz-de-eugeni-forcano-6790210>]. Consulté le 10 octobre 2020.

⁹⁵³ « Je provoque le hasard par la lumière. C'est impressionnant parce que j'ai passé presque sept ans à poursuivre cette histoire : faire en sorte que la lumière ait des images, transformer la lumière en image ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

lumière, entre la réalité et l'abstraction, aurait pu occuper ses pensées pendant des années si la maladie ne l'avait pas contraint à arrêter la photographie⁹⁵⁴.

Nous avons essayé de procéder par déduction afin de comprendre la technique utilisée par Forcano, en éliminant les pistes qui nous semblaient inenvisageables. La lecture de certains articles et ouvrages comme *L'objet photographique, une invention permanente*⁹⁵⁵, nous a conféré une vue d'ensemble sur le sujet. Nous nous sommes également documentée grâce aux cours en ligne de Francis O'Shaughnessy, spécialiste en photographie conceptuelle⁹⁵⁶.

Nos recherches nous ont d'abord menée à des moteurs de recherche d'images et elles ont été infructueuses. En effet, rien ne ressemble aux productions de Forcano. Nous avons ensuite essayé d'entrer en contact avec le pôle pédagogie des Rencontres Photographiques d'Arles et avec le spécialiste Marc Lénor mais nous n'avons pas obtenu de réponses. Nous avons également contacté des photographes amateurs, Thommas Hammoudi est l'un d'eux, et professionnels, notamment Francis O'Shaughnessy (docteur en études et pratiques des arts). Aucun n'avait vu cette technique auparavant, ce qui nous permet d'affirmer que Forcano a bel et bien été le seul (ou l'un des seuls) à produire ce genre d'images. Lors de notre rencontre en 2015, il nous confie :

A mí me gustaría que un fotógrafo estudiara y que intentara descubrir como hago. Hay pocos investigadores de la imagen. Habría que investigar. No es foto de movimiento porque es la luz que se mueve. Es distinto, no ? Lo hacía en el estudio a base de muchas horas⁹⁵⁷.

Forcano ne dévoile son secret à personne et l'emporte dans sa tombe. À ce jour, personne n'a étudié son travail en photographie expérimentale. Dans un courriel,

⁹⁵⁴ En 1994, Forcano arrête de produire et il se lance alors dans un vaste travail d'archivage de son œuvre, jusqu'en 1996.

⁹⁵⁵ Anne Cartier-Bresson, *L'objet photographique, une invention permanente*, Arles, Actes Sud, 2012.

⁹⁵⁶ Francis O'Shaughnessy, « La photographie conceptuelle et installative », Club Photo Marie-Victorin, s.d., [en ligne : <http://www.francisoshaughnessy.com/wp-content/uploads/2018/05/1.-La-photographie-conceptuelle-ilovepdf-compressed.pdf>]. Consulté le 10 octobre 2021.

⁹⁵⁷ J'aimerais qu'un photographe étudie et essaie de découvrir ce que je fais. Il y a peu de chercheurs en image. Il faudrait faire des recherches. Ce n'est pas de la photographie de mouvement car c'est la lumière qui bouge. C'est différent, n'est-ce pas ? Je le faisais en studio et j'y passais beaucoup d'heures ». (C'est Nous qui traduisons). Entretien réalisé en 2015.

Francis O'Shaughnessy nous explique que « les photographes expérimentaux de cette époque dissimulent souvent leurs secrets comparativement à aujourd'hui où toutes les informations techniques se retrouvent sur internet⁹⁵⁸ ».

Voyons à présent deux exemples de ce que Forcano appelle de la photographie de «fantasía y ensoñación⁹⁵⁹». «La mujer nueva⁹⁶⁰» et «Cervatillo⁹⁶¹», que nous intégrons ci-dessous, sont deux images que Forcano produit dans sa phase expérimentale.

Le photographe considère cette étape comme la continuité de «De la realidad al sueño» puisque le hasard est créateur et détient une place prépondérante dans le processus artistique. Sur ce point, Man Ray et László Moholy-Nagy ne se retrouvent pas : le surréaliste partage le point de vue de Forcano et pense que l'artiste est dépossédé de sa subjectivité, alors que le photographe de la Nouvelle vision a une autre conception du sujet. En ce sens, nous pouvons considérer Forcano comme un photographe « expérimental surréaliste ». Toutefois, il est nécessaire de pondérer ses propos. En 2016, Forcano nous explique que c'est lui qui sculpte la lumière. Cette déclaration mène à considérer que le photographe est maître de la composition. Quel que soit le rôle du photographe dans le procédé créatif, Forcano s'éloigne de la photographie réaliste afin d'apporter sa contribution à la photographie moderne et expérimentale, que László Moholy-Nagy expliquait ainsi en 1925 :

Lo que resulta peculiar es el hecho de que la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, pueda convertirse en instrumento de lo fantástico, de lo onírico, de lo suprarreal y de lo imaginario. La fotografía sin cámara, las sobrepresiones, los prismas, el fotomontaje, la distorsión mecánica o química, el empleo de negativos y la solarización son todos medios legítimos en el campo de la fotografía⁹⁶².

⁹⁵⁸ Échange de courriels avec Francis O'Shaughnessy au sujet de la photographie expérimentale, octobre 2021.

⁹⁵⁹ « Fantaisie et rêverie ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹⁶⁰ « La nouvelle femme ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹⁶¹ « Faon ». (C'est Nous qui traduisons).

⁹⁶² « Ce qui est particulier, c'est que la photographie, qui a été créée à l'origine pour l'enregistrement exact de la réalité immédiate, puisse devenir un instrument du fantastique, de l'onirique, du surréel et de l'imaginaire. La photographie sans appareil, les surimpressions, les prismes, le photomontage, la déformation mécanique ou chimique, l'utilisation de négatifs et la solarisation sont autant de moyens légitimes dans le domaine de la photographie ». (C'est Nous qui traduisons). László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 223.

Le photographe abolit les frontières entre le figuratif et l'abstrait et propose des formes et des textures comme celles-ci. En observant les images, il semble que Forcano attrape des formes et des silhouettes sur du papier photographique.

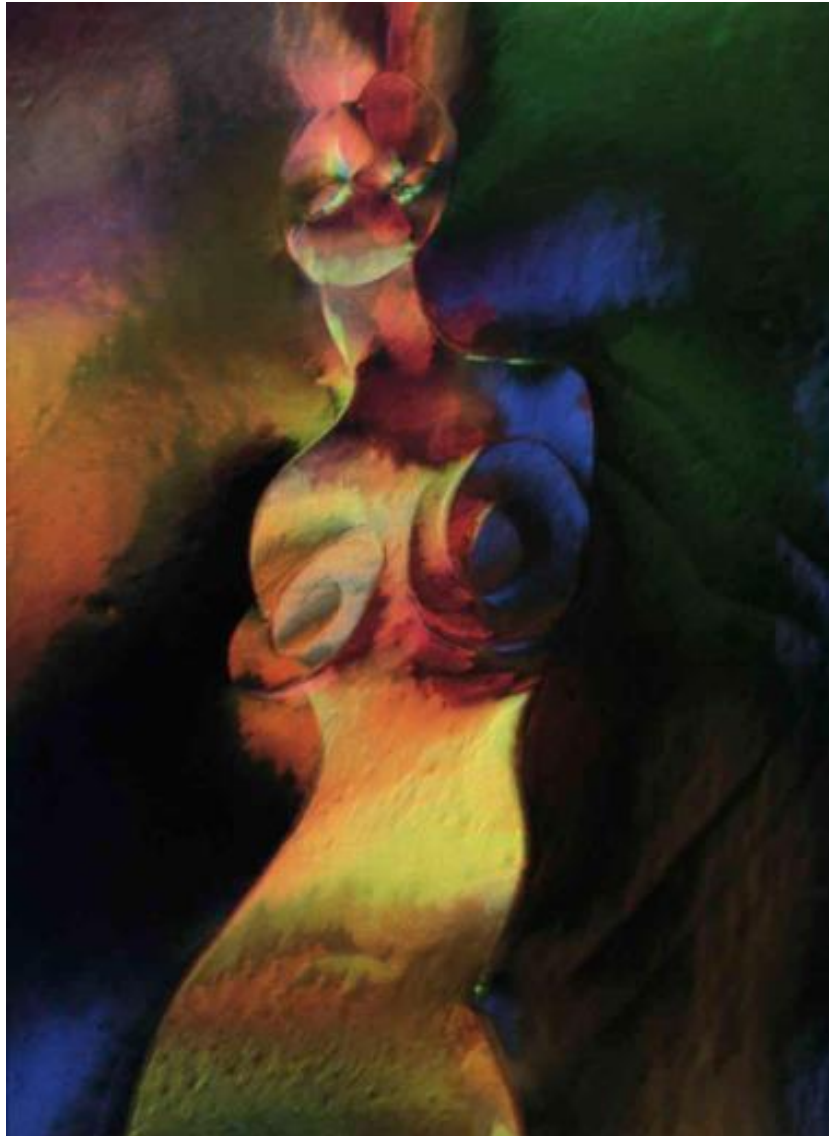


Photo 98 : Eugeni Forcano, «La mujer nueva» (sans date)

© Eugeni Forcano

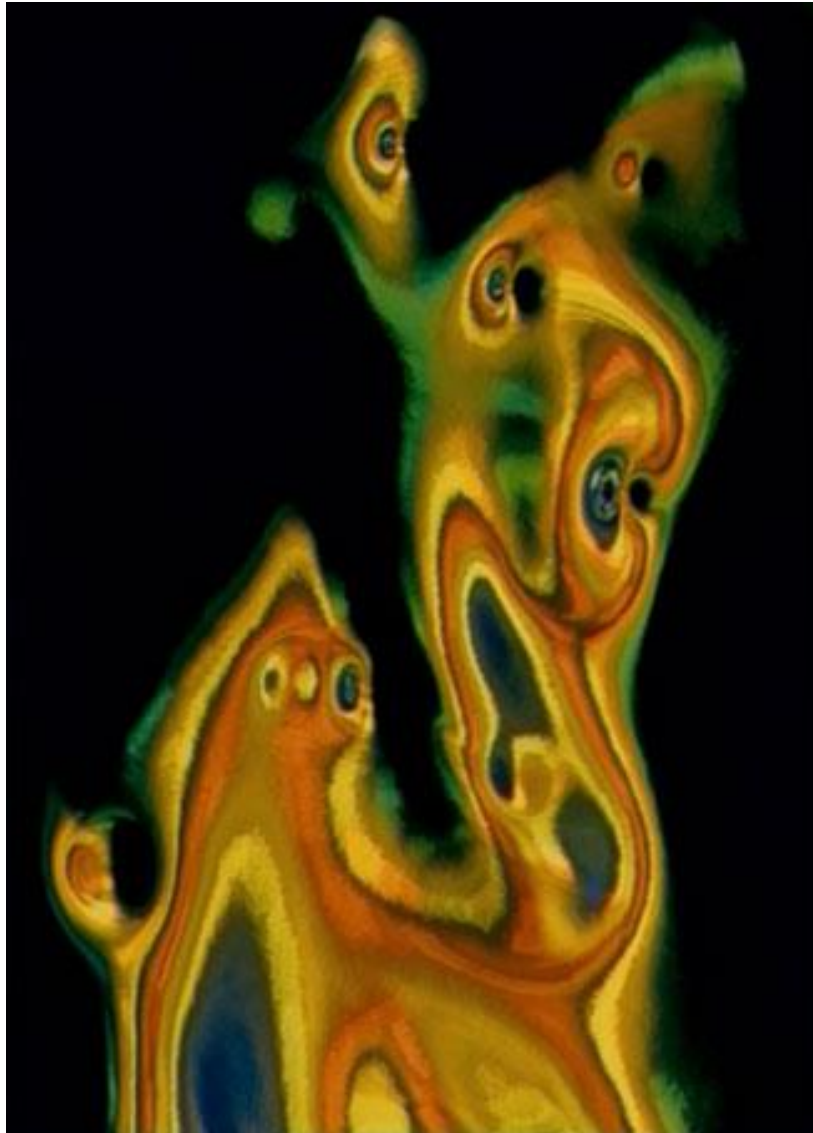


Photo 99 : Eugeni Forcano, «Cervatillo» (sans date)

© Eugeni Forcano

Francis O'Shaughnessy soulève une possibilité pour obtenir ce genre d'images : celle de mettre sur le papier un contenant transparent de forme rectangulaire couvrant toute la longueur du papier et de le remplir d'eau. Lors de l'exposition, s'il met de l'encre ou de l'huile dans l'eau, il obtient des dessins sur le papier. Il est également probable qu'il ait utilisé une technique similaire à celle de Marnie Cardozo, dont nous intégrons un exemple ci-dessous⁹⁶³. Pour produire ses images,

⁹⁶³ Francis O'Shaughnessy, « La photographie conceptuelle et installative », *op.cit.*

elle remplace l'ouverture circulaire par deux fentes en courbe. Elle obtient des résultats abstraits grâce à l'étirement et à l'effet de distorsion prononcé qui en résulte.



Photo 100 : Marnie Cardozo, Sans titre, sans date.

Bien qu'elle soit en noir et blanc, cette image présente des similitudes avec celle de Forcano dans la représentation des formes qu'elle crée. Francis O'Shaughnessy aborde également la technique qui consiste à placer un récipient rempli d'eau – et couvert afin que la lumière ne pénètre pas par le haut – devant l'objectif et de mettre de l'encre dans l'eau. Les résultats obtenus sont contrastés et abstraits, comme les photographies de Forcano. Thomas Hammoudi, quant à lui, pense que le photographe réalise ses images grâce à des matières réfléchissantes qu'il tord, éclaire et prend en photo.

Francis O'Shaughnessy nous confie son étonnement : les couleurs sont très vives. Il est possible qu'il ait retouché au numérique mais à cette époque, il était peu commun de procéder de la sorte. Il est également envisageable qu'il ait peint sur

ses images mais les interventions en peinture fournissent des résultats moins intenses en luminosité. Malgré ces différentes hypothèses soulevées, le mystère du procédé utilisé par Forcano reste entier.

Ouvrons une parenthèse sur les publications des années 1980. *Foto Profesional* (1983), *La fotografía* (1986), *FV* (1989) et *PhotoVisión* (1981) font la part belle à la discipline. Adolfo Martínez, premier directeur de la revue *PhotoVisión* jusqu'en 1988, fait appel à Joan Fontcuberta, Ignacio González ou encore Rafael Levendfeld pour intégrer l'équipe de rédaction. Carlos Cánovas, Javier Vallhonrat et Toni Catany, entre autres, collaborent activement. Les photographies de Forcano n'intègrent pas ces revues. Toutefois, certaines de ses images ont trouvé place dans la revue *Diaroma*, accompagnées d'un commentaire louangeur du directeur J. R. Alcocer. Rosario Martínez Rochina ayant travaillé au sein de la revue, il nous semble probable qu'elle ait encouragé cette publication. Pour sa part, Forcano se retrouve dans un moment d'introspection et il n'est plus aussi intéressé par la publication qu'il a pu l'être par le passé. Il approche peu à peu de l'âge de la retraite et n'a plus les mêmes besoins financiers et les perspectives d'avenir que dans les années 1960.

De plus, il nous faut ouvrir une parenthèse sur le support photographique et la photographie conceptuelle. L'ouvrage *La photographie* de Thierry Gervais et Gaëlle Morel soulève le problème de la reproductibilité de l'œuvre d'art⁹⁶⁴. En effet, les photographies ne sont plus perçues comme un document, imprimé sur un support papier, mais comme une œuvre d'art pour laquelle se pose la question de la présentation. Javier Pérez Andújar écrit :

Son estudios sobre la textura de la luz, por lo que se disfrutan más vistas al trasluz que impresas sobre papel. Hay algo de imposible y de contradictorio y de despilfarro en querer imprimir toda la obra de Forcano. Lo que ha realizado es de naturaleza intangible, está hecho de luz y con luz, y a la física de la luz pertenece. Los espectros que ha sido capaz de retratar sólo son posibles como imágenes etéreas, el papel se los come⁹⁶⁵.

⁹⁶⁴ Thierry Gervais et Gaëlle Morel, « Photographie et art conceptuel dans les années 1960-1970 » in *La photographie*, Paris, Larousse, 2011.

⁹⁶⁵ « Ce sont des études sur la texture de la lumière, c'est pourquoi elles sont plus appréciables lorsqu'elles sont vues à la lumière que lorsqu'elles sont imprimées sur du papier. Il y a quelque chose d'impossible, de contradictoire et de gâché à vouloir imprimer toute l'œuvre de Forcano. Ce qu'il a produit est de nature immatérielle, fait de lumière et avec de la lumière, et il appartient

Nous partageons en partie l'opinion de Javier Pérez Andújar qui valorise l'apport de Forcano à la photographie expérimentale. Néanmoins, les images n'existent que si elles trouvent des structures d'accueil, des supports, des musées ou des éditions à vocation artistique. Si elles ne sont pas visibles, elles meurent.

En 1978, Forcano est nommé artiste FIAP de la Fédération internationale d'art photographique. Pendant les années 1980, il reçoit le trophée *Placa de Oro* de l'Agrupación Fotográfica de Cataluña pour sa trajectoire créative. Puis, il gagne le grand prix Negracolor en 1984 et le grand prix Negtor-84 pour sa recherche sur l'image photographique. Nous avons mené des recherches sur les deux distinctions. Nos recherches sur Negracolor ont été infructueuses. Quant au prix Negtor, il est décerné dans la ville de Barcelone depuis 1953 par la marque du même nom. Joan Colom obtient la cinquième place en 1960 et Josep Maria Ribas Prous gagne le Prix en 1982. L'article de Mónica Carabias Álvaro «La mirada interior : el despertar en el desván del anticuario. Fotografía española en las décadas cincuenta y sesenta», enrichit nos connaissances sur le sujet. Elle écrit :

Los salones originaron opiniones dispares, pero lo que es indudable es que entre la lista de los premios más destacados como el Premio Negtor, el Trofeo Luis Navarro, [...] encontramos a una larga nómina de figuras de la fotografía española⁹⁶⁶.

Selon l'historienne de l'art, le prestigieux prix Negtor a été décerné aux grands photographes espagnols. Cette affirmation vient à nouveau alimenter le problème soulevé tout au long de ce travail : d'une part, ce prix confirme le talent de Forcano, reconnu cette fois pour son œuvre expérimentale et créative. D'autre part, il met en lumière l'incohérence de son oubli.

à la physique de la lumière. Les spectres qu'il a pu photographier ne sont possibles que sous forme d'images éthérées puisque le papier les dévore ». (C'est Nous qui traduisons). Javier Pérez Andújar in *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunweg Editores, 2005, p. 183.

⁹⁶⁶ « Les salons ont donné lieu à des opinions différentes, mais ce qui est incontestable, c'est que parmi la liste des prix les plus remarquables, comme le prix Negtor, le trophée Luis Navarro, [...] on trouve une longue liste des grands noms de la photographie espagnole » (C'est Nous qui traduisons). Mónica Carabias Álvaro, «La mirada interior : el despertar en el desván del anticuario. Fotografía española en las décadas cincuenta y sesenta» in *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández artínez, Noemi de Haro García, Idoia Murga Castro (dir.), Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, 2010.

Remarquons que Forcano a relativement peu promu son œuvre expérimentale bien que les prix qu'il reçoit laissent présager une certaine visibilité de ces photographies. Néanmoins, s'il les expose devant des jurys, il ne cherche pas particulièrement à les divulguer au plus grand nombre. Le journaliste Ernest Alós écrit :

A partir de 1974, Forcano pasó a una zona gris. Se centró en su trabajo comercial y, después, en experimentos excéntricos con fotomontajes surrealistas y fotografías de efectos de luz. Él cree que eso explica que, hasta su posterior recuperación, su valoración quedase en un segundo plano⁹⁶⁷.

Bien que l'oubli dans lequel il plonge ne puisse se résumer à cela, cette analyse est pertinente. Forcano n'existe plus dans la presse à partir de 1972 et il se consacre à d'autres projets mais ne les rend pas visibles. Dans les années 1970, compte tenu de la situation de la photographie en Espagne, la marge de manœuvre est limitée. Comme nous l'avons constaté plus haut, il publie dans des revues spécialisées à plusieurs reprises mais ce type de publication n'est pas lu et consulté par un public très large. Dans les années 1980, la photographie se démocratise peu à peu mais Forcano ne participe qu'à de rares occasions aux événements publics.

Lorsque nous avons rencontré le photographe en 2015 et 2016, Forcano exprimait des regrets quant au manque d'intérêt ou de visibilité pour son œuvre expérimentale en couleur. Alors qu'il pourrait aisément se démarquer des autres grâce au versant inédit de ses propositions, il n'est absolument pas reconnu pour cette étape de sa trajectoire. Il explique au journaliste José Ángel Montañés : «Me gustaría que se conocieran porque tengo unas 200 imágenes inéditas⁹⁶⁸». Il

⁹⁶⁷ « À partir de 1974, Forcano s'installe dans une zone d'ombre. Il se concentre sur son travail commercial et, plus tard, sur des expériences excentriques de photomontages surréalistes et de photographies aux effets de lumière. Il pense que cela explique pourquoi la mise en valeur de son œuvre est restée au second plan, jusqu'à sa revalorisation » (C'est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «Forcano: el fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>].

⁹⁶⁸ « J'aimerais qu'on les connaisse car j'ai environ 200 images inédites » (C'est Nous qui traduisons). José Ángel Montañés, «"La historia se escribe con imágenes"», *El País*, 20 décembre 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1355992585_757885.html]. Consulté le 10 septembre 2021.

décède en 2018 sans avoir pu réaliser son souhait. À ce jour, aucune exposition à titre posthume n'a été organisée, alors que Forcano ne dissimulait aucunement la fierté qu'il avait à parcourir ses images.

Il est possible que Forcano ait été considéré comme un technicien et non comme un artiste. En 1933, Pere Catala-Pic évoquait la nécessité de distinguer le photographe du technicien qui était capable de «crear composiciones para trucajes y procedimientos técnicos nada fáciles»⁹⁶⁹.

Les images de Forcano relèvent de la prouesse technique mais il est possible qu'elles ne répondent pas aux attentes de la photographie d'art. L'AFC a organisé une exposition sur ce corpus en 2008 mais aucun musée ne l'a intégré à ses salles. Sa technique est incroyable pour qui sait la voir mais ce n'est certainement pas le cas pour un spectateur lambda, qui ne saurait percevoir la performance qui s'y cache. Otto Steinert expliquait dans son texte «Sobre las posibilidades de creación en fotografía» (1936) : «La fotografía, [...] debe afrontar hoy, fuera del círculo de iniciados, un prejuicio colectivo fuertemente enraizado: la opinión corriente sólo ve un simple mecanismo de reproducción»⁹⁷⁰.

Pour conclure, empruntons les mots de Jorge Ribalta, cité par Francisco Lázaro Sebastián :

La asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática produjo en la segunda mitad de los setenta una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que están históricamente vinculados a posturas de resistencia política⁹⁷¹.

Cette citation atteste de la cohésion de Forcano avec les époques qu'il traverse.

⁹⁶⁹ « créer des compositions pour les astuces et les procédures techniques qui ne sont pas faciles à réaliser ». (C'est Nous qui traduisons). Pere Catala Pic, «La fotografía y su valor psicopublicitario» (1933) in *Estética fotográfica*, Joan Fontcuberta (dir.), Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 183.

⁹⁷⁰ « La photographie, [...] doit faire face aujourd'hui, en dehors du cercle des initiés, à un préjugé collectif fortement ancré : l'opinion commune ne voit en elle qu'un simple mécanisme de reproduction ». (C'est Nous qui traduisons). Otto Steinert, «Sobre las posibilidades de creación en fotografía» (1936) in *Estética fotográfica*, op.cit., p. 271.

⁹⁷¹ « L'assimilation de l'autonomie artistique à la liberté démocratique produit dans la seconde moitié des années soixante-dix une explosion de pratiques photographiques enclines au fantastique, au délire imaginatif, au détriment des postulats documentaires, historiquement liés à des positions de résistance politique ». Jorge Ribalta in Francisco Lázaro Sebastián, «Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX», *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 8, 2014, p. 217.

Alors qu'il semble être un photographe solitaire voire misanthrope, il est certainement l'un des plus à l'écoute des tendances et des besoins de son temps.

Conclusion

Dans son livre *Approches de la photographie*, Gabriel Bauret procède à la catégorisation de la photographie⁹⁷². Il distingue alors plusieurs « familles » : la photographie documentaire relaie des réalités dissimulées et inconnues du grand public et les fait éclore aux yeux du plus grand nombre. Il cite aussi la photographie de propagande et de manipulation, que nous avons évoquée lors de la première partie de ce travail, qui consolide l'imagerie officielle mise en place par les régimes totalitaires. La photographie commerciale comprend le domaine de la mode et de la publicité, et cherche à créer un impact visuel pour marquer le consommateur. Puis, il cite la photographie abstraite, expérimentale et artistique. Enfin, il mentionne la photographie « personnelle », celle dont Barthes a fourni une analyse précise dans *La chambre claire*, témoin privilégié des souvenirs de famille.

Si bon nombre de photographes se spécialisent dans l'une de ces disciplines, il est intéressant de constater que Forcano s'est illustré dans toutes les sous-disciplines, hormis la photographie de propagande. Rosario Martínez Rochina considère qu'elle n'a jamais vu de pareil artiste, curieux, engagé et enclin à repousser inlassablement ses limites. Forcano jouit d'une reconnaissance tardive, centrée sur sa production en noir et blanc. Ainsi, pour apprécier sa valeur, il est essentiel de prendre de la distance et de considérer son œuvre dans son ensemble. Dans *L'œil du photographe*, John Szarkowski écrit : « est artiste qui cherche de nouvelles structures capables d'ordonner et de simplifier sa vision de la vie réelle »⁹⁷³. Cette phrase définit fidèlement la riche trajectoire de Forcano qui ne s'exprime que par ce biais, en faisant évoluer son discours au fil des années. Rosario Martínez Rochina dresse le portrait d'une personnalité hyperactive, dont l'excitation psychique pousse sans cesse à la création. Il sera

⁹⁷² Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

⁹⁷³ John Szarkowski, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 1966 ; rééd. 2007, p. 11.

néanmoins contraint de mettre un terme à sa carrière en 1996, suite à une lourde opération du cœur⁹⁷⁴. Face à la frustration que lui cause cet arrêt brutal, il valorise la « chance » ; mot qu'il cite inlassablement pour définir sa carrière. Avec un sourire enfantin, ému et reconnaissant, il se dit surpris par l'intérêt que le public lui témoigne.

En introduction, nous avons évoqué les deux finalités de ce travail : d'abord, comprendre le positionnement du photographe Eugeni Forcano dans le panorama de la photographie espagnole, puis, élucider les raisons du faible rayonnement de son œuvre en Espagne et à l'étranger. Dans le cadre de cette conclusion, nous synthétiserons notre raisonnement en revenant sur les éléments de réponse les plus pertinents.

Issu du monde des amateurs, Forcano a longuement été marqué par un sentiment d'imposture par rapport aux autres⁹⁷⁵. Puis, les sollicitations arrivant de tous côtés, il prend conscience de ses capacités : en noir et blanc puis en couleur. Il est propulsé vers de nouvelles expériences grâce à des sollicitations extérieures, comme s'il attendait « l'approbation » ou la confiance des autres pour y croire lui-même. À l'AFC, il est encouragé à exposer ses photographies. Il participe à des concours et à cette occasion, Nestor Luján et Josep Vergés de *Destino* l'invitent à intégrer leur équipe. Les couvertures de la revue, véritable carte de visite de Forcano, lui offrent une telle visibilité qu'il est contacté par d'autres milieux. Ainsi, il est appelé à honorer des commandes en publicité, puis en mode. Grâce à *Destino*, il collabore également avec la revue *Don*, publication résolument moderne qui lui permet d'exprimer ses idées décalées et subversives. Enfin, connaissant sa réputation, la bijouterie Vila y Cía lui demande des créations photographiques novatrices et abstraites. C'est en partie grâce à ces dernières

⁹⁷⁴ Lorsqu'il le peut, il se réfugie tout de même au studio et classe ses photographies, comme un exutoire qui lui permettrait de guérir ses maux et ses angoisses.

⁹⁷⁵ Forcano rappelle constamment qu'il est autodidacte. Or, il était habituel pour les photographes de cette génération, à l'exception de ceux qui sont devenus photographes par héritage familial (souvent du père), de se former seuls. Certains sont passés par les bancs de l'école comme Pérez-Siquier qui fréquente l'École d'Art d'Almería mais globalement, ils n'y ont pas accès. Ainsi, ils sont guidés et épaulés par leurs collègues au sein des associations mais ils se construisent à l'écart de tout enseignement académique.

commandes qu'il commence à travailler autour de la lumière et des formes hasardeuses qu'elle peut produire.

Selon nous, c'est cette capacité à se réinventer et se réappropriier les langages photographiques qui le différencie de ses pairs. En décalage constant, la seule logique de sa trajectoire réside dans l'écoute de ses intuitions et l'accomplissement de ses passions. À la fin de sa carrière, il se sent en phase avec lui-même et tient des discours parfois prétentieux sur la qualité de son œuvre.

Il ne faut cependant pas confondre son auto-exclusion et son goût pour la solitude avec de l'égoïsme et du mépris. Bien qu'il n'intègre aucun groupe photographique, il n'en reste pas moins très connecté aux décennies qu'il traverse : 1960 en reportage, 1970 en publicité et en mode et 1980 en photographie surréaliste et expérimentale. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il est en phase avec son époque, ses préoccupations et ses enjeux.

Il commence la photographie dans la rue, théâtre de prédilection des inconnus. En noir et blanc, il parvient à lier dans le temps le référent et le spectateur dans une relation que la logique n'explique pas. Que sa présence se remarque ou non, que la photographie soit préparée ou non, il capte l'expressivité du sujet et la retranscrit en image. Rosario Martínez Rochina confie que Forcano communique grâce à ses photographies et qu'il souhaite provoquer chez le spectateur la même émotion que lui. C'est précisément en cela que résident la force et le mystère de la réussite d'un cliché. Le spectateur ressent des émotions en regardant un référent qu'il ne connaît pas personnellement (*spectator/spectrum* de Barthes)⁹⁷⁶. Une phrase de Serge Tisseron illustre parfaitement cette idée. Il écrit : «La fotografía cumple la función de reunir los hilos de una realidad que jamás han estado relacionados en la vida real⁹⁷⁷». Guidé par l'envie de lever le

⁹⁷⁶ L'émotion que nous évoquons rappelle celle que décrit Roland Barthes quand il découvre une photographie de sa mère à cinq ans. Il ne la connaît évidemment pas à cet âge et pourtant, il raconte dans *La chambre claire* que la « photo du Jardin d'Hiver » l'émeut.

⁹⁷⁷ « La photographie a pour fonction de réunir les fils d'une réalité qui n'ont jamais été reliés dans la vie réelle ». (C'est Nous qui traduisons). Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida, Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 125.

voile sur les populations délaissées et oubliées, le photographe écrit le présent. Bien qu'il n'en ait pas conscience à ce moment précis, il établit également un lien avec le futur. Susan Sontag écrit : « Le résultat le plus monumental de l'entreprise photographique est de nous donner le sentiment que le monde entier peut tenir dans notre tête, sous la forme d'une anthologie d'images⁹⁷⁸ ». Forcano participe à la construction de la mémoire visuelle historique grâce à ses portraits percutants, à ses anecdotes visuelles légères et ironiques, aux changements que vit la société, tiraillée entre le présent et le passé.

L'historien de l'art Valeriano Bozal évoque la relation incontestable qui unit l'art et la politique. Pour lui, la qualité artistique des productions des années 1950 et 1960 a alimenté une dynamique idéologique⁹⁷⁹. Selon nous, Forcano a livré sa vision de la société franquiste, avec un regard visant à révéler les contrastes et les difficultés qui persistaient pour toute une tranche de la société. Toutefois, cette dénonciation n'est perceptible qu'en prenant de la distance avec son corpus, en le regardant dans sa globalité. Publio López Mondéjar reconnaît à Xavier Miserachs et Oriol Maspons une vision critique de la société, qualificatif qu'il n'attribue pas à Forcano. Il faut en effet admettre qu'il n'a pas été si offensif et n'a pas pris les mêmes risques que Joan Colom, par exemple. Il a livré un jugement moins acerbe sur la société franquiste, ce qui explique en partie les raisons de son passage dans l'ombre. Publio López Mondéjar écrit sur les photographes de Barcelone :

Entre la magia de Maspons, la intuición de Colom, la audacia creativa de Masats, la sutileza de Pomés y la capacidad analítica de Miserachs, este grupo denominado con evidente impropiedad Escuela de Barcelona, acababa de dar un paso definitivo en el irreversible camino hacia el futuro de la fotografía española⁹⁸⁰.

⁹⁷⁸ Susan Sontag, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd 2008, p. 15.

⁹⁷⁹ Valeriano Bozal in Publio López Mondéjar, *Publio, Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III*, Barcelone, Lunweg Editores, 1996, p. 92.

⁹⁸⁰ « Entre la magie de Maspons, l'intuition de Colom, l'audace créative de Masats, la subtilité de Pomés et la capacité d'analyse de Miserachs, ce groupe, connu avec une évidente impropriété sous le nom d'École de Barcelone, avançait sur le chemin irréversible de l'avenir de la photographie espagnole ». (C'est Nous qui traduisons). Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunweg Editores, 1999, p. 230.

Forcano n'est pas assimilé à l'École de Barcelone pour deux raisons. Nous l'avons déjà constaté, c'est un choix de sa part. Puis, il emprunte un chemin qui lui est propre, avec une approche et des techniques que les photographes mentionnés ci-dessus ne partagent pas systématiquement, notamment pendant et après la prise de vue. Il n'est pas rare de lire que Forcano propose des poses classiques, notamment dans le cadrage, rappelant qu'il ne s'est pas complètement éloigné des critères des concours et des associations photographiques. De plus, Forcano recadre ses images et s'éloigne en cela de la « tendance » des années 1960 qui favorise la spontanéité (mais ne la respecte pas toujours). À la fois classique et moderne, il arrive que Forcano propose des clichés que les spécialistes considèrent comme convenus et prévisibles, certainement à cause du perfectionnisme qui le caractérise.

Gabriel Bauret évoque la démarche de l'Américain W. Eugene Smith. Il explique que ce dernier met l'image au service de la cause qu'il défend et qu'on lui a parfois reproché d'avoir truqué la réalité – tout comme Forcano. Il distingue alors deux catégories de professionnels du reportage :

[...] ceux qui conçoivent la photographie comme une dépêche d'actualité, qui cherchent à saisir l'instant le plus représentatif d'une actualité, et ceux qui travaillent longtemps et en profondeur sur un sujet : une situation qui, dans un pays ou un continent, se caractérise par sa durée et est issue de tensions sociales, politiques, religieuses ou économiques⁹⁸¹.

Au vu de cette définition fournie par Bauret, nous pourrions considérer que Forcano, par son rôle au sein de *Destino*, s'intègre à la première catégorie de reporters mais qu'il serait pourtant davantage en adéquation avec la deuxième catégorie, cherchant à documenter en profondeur l'âme de Barcelone, quitte à en accentuer certains aspects (notamment avec les photographies des mendiants et des gitans). Toutefois, c'est le décalage entre ses propos et sa façon de procéder qui pose problème, et non sa démarche photographique.

En couleur, c'est un tout autre Forcano qui s'exprime. Deux éléments permettent l'évolution du photographe : d'abord, l'expérience, puis, l'assouplissement de la

⁹⁸¹ Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 39.

loi de la presse. Il adopte un langage moderne, revendicatif et provocateur. En mode et en publicité, il place la femme au centre de ses propositions afin de révéler son postulat sur l'évolution de la figure féminine dans la société. Ses photomontages d'inspiration surréalistes, mettant en lumière la dimension onirique de son univers (développé dans son studio), ont pour sujet la femme et la sensualité (voire la nudité). Bien qu'il ne soit pas précurseur dans le domaine, il figure toutefois parmi ceux ayant milité en faveur de la libération de la femme. Les photographies pour Tilsa en sont la preuve. À cette occasion, Forcano fait communiquer des univers que tout oppose : les mannequins (représentées par les femmes) et les mineurs (milieu exclusivement masculin), la femme moderne et l'institution traditionnelle (l'Église), l'usine (la photographie documentaire) et la mode. Grâce à ses propositions, il se démarque et continue à mettre la lumière sur les inconnus et les oubliés, moteur de sa démarche.

Les étapes de sa vie photographique sont intimement liées à sa vie personnelle. En photographie expérimentale, il se recentre sur lui et vit la photographie comme un exutoire⁹⁸². Il s'abandonne à son imagination, sans se soucier de la réception de ses images, ni du regard des autres. Forcano prouve qu'il est un grand technicien et que son travail sur la lumière est le fruit de la perfection, de l'obstination et de la créativité. Toutefois, esthétiquement, le résultat n'est pas aussi surprenant que l'est la prouesse technique et le spectateur ne perçoit pas forcément le savoir-faire dissimulé derrière le résultat. Nous pourrions alors nous poser la question suivante : est-il davantage artiste ou technicien ? Compte tenu de la subjectivité de l'art et des émotions différentes qu'il suscite, la réponse est personnelle. Toutefois, Forcano n'a que relativement peu brillé lors de cette dernière étape.

Les spécialistes comme Josep Maria Casademont ou Jorge Rueda valorisent cet apport à la photographie créative mais il est très peu connu et reconnu pour cette étape photographique. Si on reconnaît aisément l'univers abstrait (et le réalisme magique) de Carlos Pérez-Siquier, celui de Forcano passe inaperçu. Au sein même

⁹⁸² Tourné vers l'autre et vers l'espace public pendant toute sa carrière, c'est en lui (et dans un espace privé et clos) qu'il puise les ressources pour concevoir ses images.

de ses catalogues, seules quelques photographies viennent clore le livre, faisant écho aux dernières années de sa carrière.

On constate un manque de visibilité de ses productions en couleur. Considérant ses photographies de mode et de publicité comme des commandes professionnelles, Forcano n'a conservé qu'une partie de ses images, reflétant un intérêt nettement moindre par rapport au noir et blanc. De plus, l'intérêt pour son œuvre s'est cristallisé sur le noir et blanc, au détriment de la couleur. Dans son livre *Photographie et société*, Gisèle Freund écrit :

Parmi les tendances actuelles, on peut distinguer deux grands courants : les photographes pour lesquels l'image est un moyen d'exprimer, à travers leurs propres sentiments, les préoccupations de notre temps. Ils se sentent concernés par les problèmes humains et sociaux, ce sont des engagés. Pour d'autres, la photographie est un moyen de réaliser leurs aspirations artistiques personnelles⁹⁸³.

Photographe aux multiples langages, Forcano s'illustre dans les deux tendances : il exprime les problématiques de son époque, puis, quelques années plus tard, il se tourne vers lui-même et place sa créativité au service de son art.

Tout au long de notre travail, nous avons révélé les incohérences caractéristiques de Forcano, dans ses discours et dans ses positionnements par rapport aux autres. Dissimulant ses doutes derrière des propos prétentieux, il est bien loin d'être celui qu'il prétend être. Le texte de Rosario Martínez Rochina dévoile une tout autre personnalité. Elle écrit dans le texte «Vida y obra en perfecta simbiosis» : «Con tantas angustias existenciales, sufro, duda, temo, le asusta lo desconocido [...]»⁹⁸⁴. Elle évoque ensuite sa timidité, la prudence et la distance qu'il instaurait avec les autres, sans doute le fruit de son éducation. Elle dresse le portrait d'une personne en décalage perpétuel avec la norme, à contre-courant, et ce dès son plus jeune âge.

Au cours de nos entretiens, nous avons été surprise de rencontrer un homme accessible, affable et touché par le travail que nous lui consacrons. Il voulait

⁹⁸³ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 187.

⁹⁸⁴ « Avec tant d'angoisses existentielles, il souffre, il doute, il a peur, il a peur de l'inconnu » (C'est Nous qui traduisons). Rosario Martínez Rochina, «Vida y obra en perfecta simbiosis», *Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996*, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005.

éviter que se referme le livre des souvenirs, le laissant seul face à ses émotions. Lluís Permanyer, collaborateur de *Destino* et ami de Forcano, évoque justement l'emprise que les émotions ont sur le photographe. Il écrit à son sujet : «Las emociones le superaban, pues lo vivía todo con gran apasionamiento y, por supuesto, la fotografía era el vértice de tal entrega⁹⁸⁵». Il peut paraître surprenant d'évoquer la personnalité de Forcano mais il est intéressant de constater qu'elle n'a pas été correctement perçue par la majorité de ses contemporains.

Pour répondre à notre problématique et comprendre la position de Forcano, nous avons évoqué la nécessité de nous référer aux groupes. La photographie des années 1960, puis 1970 et 1980 est en pleine réinvention et ébullition. Les professionnels et artistes font entendre leur voix grâce à des collectifs comme l'Afal, la gauche divine, f/8... Forcano est toujours resté en marge de ces groupes. La lecture du texte de Serge Tisseron nous a une fois de plus interpellée. Il écrit sur le sujet de l'amateur et du professionnel :

El fotógrafo aficionado puede, con respecto a una misma imagen, verse a la vez reconocido por algunos amigos y menospreciado por un profesional. La vergüenza existe solamente con respecto a la norma del grupo al que el individuo ha elegido incorporarse⁹⁸⁶.

Forcano souhaitait être libre et il ne voulait se plier à aucune norme⁹⁸⁷. Néanmoins, partageant les mêmes attentes de la photographie, il nous paraît probable qu'il ait fui les groupes par peur du jugement de ses pairs. Il n'a pas bénéficié de la visibilité que ces collectifs conféraient au moment de leur création et il ne profite pas du rayonnement que leur offre la récupération artistique, encore aujourd'hui. En effet, les expositions collectives sont nombreuses et Forcano n'y est évidemment, jamais présenté. Le constat est le même pour les publications collectives.

⁹⁸⁵ « Les émotions le dépassaient, car il vivait tout avec une grande passion et, bien sûr, la photographie était l'apogée de ce dévouement » (C'est Nous qui traduisons). Lluís Permanyer, «El también fotoperiodista de Barcelona», *Eugeni Forcano ; Fotografías 1960-1996, op.cit.*, p. 35.

⁹⁸⁶ Serge Tisseron, *op.cit.*, p. 127.

⁹⁸⁷ L'anthropologue Gustave Le Bon écrit dans son ouvrage *Psychologie des foules* (Bruxelles, UltraLetters, 1895 ; rééd. 2016) : « Appartenir à une école, c'est en épouser nécessairement les préjugés et les partis pris » (p. 1). Forcano avance ces raisons pour justifier son positionnement face au groupe.

Édouard Boubat, dans son ouvrage *La photographie*, expose l'idée suivante : « Il est nécessaire de vivre avec les hommes pour faire leurs portraits, nécessaire de partager leur pain et de s'imprégner de leurs couleurs comme de leurs préoccupations pour les restituer par la photographie⁹⁸⁸ ». Nous savons les difficultés qu'a Forcano de s'exprimer et de poser des mots sur ce qu'il ressent, préférant l'image au message linguistique. Il ne l'aurait ainsi pas verbalisé de la sorte mais c'est pourtant ce qui caractérise ses intentions. Comme s'il ne pouvait exister de nuance, dans une démarche militante, il explique vouloir rester au contact des inconnus et ainsi être en adéquation avec ses idées, loin des cercles artistiques qu'il considère être le lieu de réunion des plus aisés. Si certains ont pu y percevoir une pointe de jalousie ou de mépris, Forcano est toujours resté fidèle à ses intentions.

Si nous nous focalisons sur la photographie documentaire et humaniste des années 1960, nous constatons que les productions photographiques sont nombreuses. La plupart des photographes sont connus pour une série ou un style particulier qui les rend facilement reconnaissables : *Los Sanfermines* de Masats, *La Chanca* de Pérez-Siquier, *El barrio chino* de Colom, les gitans de Jacques Léonard. Eugeni Forcano n'est pas associé à une série ou un sujet précis mais à une démarche plus généraliste, qui le rend certainement moins identifiable que d'autres. Dans la bande-annonce du film documentaire *Helmut Newton, l'effronté* (2021), l'une de ses mannequins dit : «It's more than a job, it's passion, an obsession. You can look at any image and say that's Helmut Newton's photograph⁹⁸⁹». Si la première partie de la citation peut définir Forcano, c'est moins le cas pour la deuxième partie et c'est justement le point que nous soulevions. Il en est de même pour les éléments esthétiques. Dans la grande majorité des cas, ses images sont toujours construites autour d'une présence humaine et il aime les contrastes marqués. Il affectionne également les

⁹⁸⁸ Édouard Boubat, *La photographie, L'art et la technique du noir et de la couleur*, Le livre de Librairie Générale Française, Paris, 1989, rééd. 2013, p.7.

⁹⁸⁹ « C'est plus qu'un travail, c'est une passion, une obsession. Vous pouvez regarder n'importe quelle image et savoir que c'est Helmut Newton ». (C'est Nous qui traduisons). Bande-annonce du film documentaire de Gero von Boehm, *Helmut Newton, l'effronté*, KMB0, 2021.

compositions géométriques et, en portrait, il capture souvent en gros plan. Néanmoins, sa signature est-elle suffisamment originale pour que son travail se détache nettement de celui des autres ? Il est possible que ce ne soit pas le cas. Dans tout collectif ou toute génération, certains artistes jouissent d'une très grande visibilité alors que d'autres n'évoquent que peu de souvenirs. Sans parler de talent, il semble assez logique que le public ne retienne pas toutes les propositions émanant de tous les artistes. Forcano en est victime. Pour donner un exemple, les photographes de la Farm Security Administration sont nombreux mais les deux noms qui reviennent le plus souvent sont ceux de Walker Evans et Dorothea Lange. Les confidences de Carlos Pérez-Siquier à la journaliste Tereixa Constenla soulignent cette même idée. Il explique : «He estado mucho tiempo en la sombra. Todo ha sido muy lento. Ahora de pronto ha habido una explosión. ¿Qué ha pasado? [...] De mi grupo han desaparecido seis y ahora me quedan Masats, Pomés...⁹⁹⁰». Le photographe explique que le décès de certains membres de cette génération a laissé place à d'autres qui sont devenus plus visibles.

Remarquons également une différence entre les membres de la génération des années 1960 et Forcano. Si Carlos Pérez-Siquier (décédé en 2021), Leopoldo Pomés (décédé en 2019) et Ramón Masats (âgé de 90 ans) fréquentaient encore les événements artistiques il y a peu, Forcano a rarement participé à la vie culturelle de sa ville, région et pays. Lorsqu'il prend sa retraite, il se retire complètement, si ce n'est pour assister au vernissage de ses propres expositions. Bien qu'il partage le fruit de son travail et de ses réflexions avec ses plus fidèles soutiens, il est, une fois de plus, dans l'ordre de l'intime⁹⁹¹. Contrairement à d'autres photographes, il ne cherche pas à théoriser, à expliquer ou à partager son savoir-faire. Il reste en marge et ne s'investit pas en faveur d'une

⁹⁹⁰ « J'ai été dans l'ombre pendant longtemps. Tout a été très lent. Tout à coup, il y a eu une explosion. Que s'est-il passé ? Six membres de mon groupe ont disparu et il me reste maintenant Masats, Pomés... ». (C'est Nous qui traduisons). Tereixa Constenla, «La lección de Carlos Pérez-Siquier: "Me quedan por hacer las mejores fotos"», *El País*, 16 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385_895478.html]. Consulté le 11 octobre 2021.

⁹⁹¹ Il entretient une relation d'amitié sincère avec Javier Pérez Andújar, Daniel Giralt-Miracle et Rosario Martínez Rochina.

revalorisation de la discipline en Espagne⁹⁹². De plus, il défend des postures contradictoires sur de nombreux sujets, ce qui ne facilite pas l'adhésion à son discours. En 2012, il explique son point de vue à Ana Torres : «No es necesario estudiar, el fotógrafo solo debe tener el alma dispuesta y afición, y eso es fácil. La clave está en comunicar. En una academia no te enseñan la ilusión⁹⁹³». Ce discours qui pourrait être qualifié de prosaïque et immobiliste met à nouveau la lumière sur l'écart entre le groupe et lui. En cela, il nous rappelle Henri Cartier-Bresson qui explique à Yves Bourde en 1974 qu'un appareil photo n'est pas plus compliqué qu'une machine à écrire et qu'il suffit de comprendre la lumière⁹⁹⁴. Pour les deux photographes, cet objet sert de lien entre leur monde intérieur et le monde extérieur. Non sans une certaine logique, lorsqu'ils arrêtent de photographier, ils arrêtent de communiquer puisqu'ils ne disposent plus de l'outil qui leur permettait de le faire.

L'une des problématiques centrales de notre travail visait à comprendre les raisons du faible rayonnement de l'œuvre de Forcano. Au fil de nos recherches, nous avons pris du recul par rapport à nos premiers résultats. En effet, les exemples de photographes tombés dans l'oubli sont nombreux. Gonzalo Juanes est un inconnu du public alors qu'il a été pionnier dans l'utilisation de la couleur. Leonardo Cantero est un nom qui n'évoque que peu de souvenirs, tout comme Ramón Dimas, dont l'œuvre a pourtant été remarquable⁹⁹⁵. La situation de ces

⁹⁹² Alors que des groupes regroupant les grandes personnalités de la photographie militent pour que cette dernière ait une place notable, notamment dans les écoles et centres spécialisés, Forcano explique que la photographie ne s'apprend pas mais qu'elle se vit et que les écoles ne servent pas à vivre la passion.

⁹⁹³ « Il n'est pas nécessaire d'étudier, le photographe doit seulement avoir une âme volontaire et une passion, et c'est facile. La clé est de communiquer. Dans une académie, on ne vous apprend pas l'illusion ». (C'est Nous qui traduisons). Ana Torres, «El fotógrafo de la calle», *Fronterad*, 5 juillet 2012, [en ligne, <https://www.fronterad.com/eugeni-forcano-el-fotografo-de-la-calle/>]. Consulté le 27 mai 2021.

Henri Cartier-Bresson tenait le même genre de discours.

⁹⁹⁴ Yves Bourde, « Nul ne peut entrer ici s'il n'est pas géomètre », *Le Monde*, 5 septembre 1974, [en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/09/05/nul-ne-peut-entrer-ici-s-il-n-est-pas-geometre_2528131_1819218.html]. Consulté le 16 juillet 2021.

⁹⁹⁵ Dans *La Meva Barcelona*, Daniel Giralt Miracle explique que Forcano est le premier photojournaliste de son époque. Déjà, nous considérons que cette définition n'est pas celle qui convient le mieux à sa mission au sein de Destino. De plus, bien avant Forcano, des photographes se sont illustrés dans ce domaine, à l'instar de Ramón Dimas ou de Francesc Català-Roca. Ce

photographes nous a permis de mettre en perspective les éléments d'une tout autre façon.

Notre entretien avec Laura Terré nous a conféré une vision diamétralement opposée à la nôtre, notamment sur le statut de la photographie en Espagne. Notre étude nous a imposé des limites, allant des années 1950 aux années 1980. Toutefois, il nous faut nous référer à la place actuelle de la photographie en Espagne afin d'apporter d'autres éléments de réponse à notre problématique.

L'étude de la photographie et l'intérêt porté par les institutions pour cette discipline en Espagne sont récents. Dans la continuité des années 1970, la photographie tend à connaître une meilleure visibilité, notamment grâce à des éditeurs comme Gustavo Gili, La Fábrica, Lunweg Editores ou Blume. Dans les années 1980, des rencontres et biennales sont organisées autour de la photographie⁹⁹⁶. Pendant cette décennie clé pour la photographie, des spécialistes pionniers entreprennent des travaux de recherche sur la photographie espagnole : Lee Fontanella, Marie-Loup Sougez, Joan Fontcuberta ouvrent la voie. D'autres auteurs suivront, comme Bernardo Riego, Carmelo Vega, Carlos Teixidor, Javier Pérez Andújar ou Carlos Cánovas, pour n'en citer que quelques-uns. Leur mission est essentielle puisqu'elle permet de valoriser les œuvres des photographes espagnols tombés dans l'oubli. Extraire les artistes de l'ombre permet de les faire connaître mais cette période n'a pas profité à tous les photographes. Pour Forcano, cette étape n'a pas été aussi salutaire qu'à d'autres, pour des raisons liées au groupe, à *Destino* et à ses propres choix.

Les distinctions ont également joué un rôle important : Joan Colom obtient le Prix national de Photographie en 2002, Pérez Siquier en 2003 et Masats en 2004. De ce fait, leur notoriété grimpe en flèche dès les années 2000, une dizaine d'années avant Forcano, qui ne l'obtient qu'en 2012. Ces éléments sont fondamentaux pour comprendre la place actuelle du photographe.

genre d'affirmations soulève la question de l'objectivité des commentaires de Daniel Giralt-Miracle et Rosario Martínez Rochina.

⁹⁹⁶ Primavera Fotográfica de Cataluña (1982), Jornadas Fotográficas de Valencia (1984), Fotobienal de Vigo (1984).

De nos jours, la photographie peine toujours à exister. Dans un article du 12 janvier 2020, Manuel Morales, journaliste du journal *El País*, décrit l'Espagne en ces termes :

un país en el que la fotografía ha sido vista, hasta hace poco, con la ceja levantada de la displicencia y en el que no hay un museo nacional dedicado al arte de la imagen, ni un plan para conservar su patrimonio fotográfico [...]»⁹⁹⁷.

Le 26 mai 2021, le Cercle des Beaux-Arts espagnol accueille un évènement organisé par la *Plataforma para la creación del Centro de Fotografía e Imagen*.

L'invitation à l'évènement sur Facebook renseigne :

Más de un centenar de miembros destacados de la comunidad fotográfica, entre ellos numerosos premios nacionales, presentan un manifiesto que reclama la creación de un gran centro público que proteja y difunda el patrimonio visual, estimule la creación contemporánea y contribuya a reactivar el sector⁹⁹⁸.

La commissaire d'exposition Sandra Maunac revient sur le fait qu'en 2021, il n'existe toujours pas de centre qui regroupe les différents acteurs de la photographie en Espagne, malgré une envie grandissante du public et des photographes⁹⁹⁹. L'Espagne, ainsi que Chypre, Malte et la Roumanie, sont les seuls pays de l'Union Européenne à ne pas disposer d'un centre de l'image et de la photographie. Les intervenants, dont le premier directeur de PhotoEspaña Alejandro Castellote, dénoncent une passivité des institutions publiques et soulèvent la question de l'archive photographique.

Nerea Ubieto soulève un autre point, celui de la représentation à l'étranger. Si l'Espagne peine encore à valoriser le travail de ses meilleurs artistes

⁹⁹⁷ « un pays où la photographie était, jusqu'à récemment, considérée avec un haussement de sourcils de mépris et où il n'existe pas de musée national consacré à l'art de l'image, ni de plan de conservation de son patrimoine photographique ». (C'est Nous qui traduisons). Manuel Morales, «Miradas que atrapan la vida», *El País*, 12 janvier 2020, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2020/01/09/television/1578569678_302633.html?event_log=fa&o=cerrado?event_log=fa&o=CABEP?event_log=fa&o=cerrado]. Consulté le 08 septembre 2021.

⁹⁹⁸ « Plus d'une centaine de personnalités de la communauté photographique, dont de nombreux lauréats de prix nationaux, ont présenté un manifeste appelant à la création d'un grand centre public pour protéger et diffuser le patrimoine visuel, stimuler la création contemporaine et contribuer à la relance du secteur ». (C'est Nous qui traduisons). Texte et lien non disponibles en dehors de la date de l'évènement.

⁹⁹⁹ Des initiatives ont existé mais n'ont pas abouti, à cause de la crise économique et de la crise sanitaire.

photographes, il est nécessaire que leur travail passe les frontières. Elle dit lors de cette conférence :

Nuestros fotógrafos tienen que salir, tienen que ser visibles, y para esto, hacen falta exposiciones temporales e itinerantes. Quién sería Castro Prieto [Prix National de Photographie en 2015] estando en Nueva York ? En España, no sabemos hacernos visibles. Quién se va fuera triunfa y el resto se queda en la invisibilidad¹⁰⁰⁰.

Nous avons intégré cette citation pour mettre en lien le constat qu'elle dresse et le corpus de Forcano. En effet, le photographe reste très lié à sa ville et à sa région. Lors de nos recherches, nous avons pensé que seul Forcano était concerné par ce problème de visibilité en dehors des frontières de la Catalogne. Toutefois, l'intervention de Nerea Ubieto nous amène à considérer qu'il s'agit d'un phénomène structurel.

Nous avons essayé d'entrer en contact avec bon nombre de professionnels afin de connaître leur vision de la photographie espagnole et leur avis sur la place de Forcano dans ce panorama. Nous n'avons obtenu que quelques réponses, évasives pour la plupart. Mike Steel, directeur de la revue digitale *Ojos Rojos*, dépeint un climat peu enclin à faire rayonner la discipline, dans lequel les photographes ne peuvent pas s'épanouir. Il écrit :

Personalmente no creo que sea una cuestión de que Forcano haya sido olvidado, es una cuestión de que en este país no se le da importancia a nuestros fotógrafos. [...] Hasta entre los fotoclubs de España hay una ignorancia completa sobre la gente que hizo evolucionar la fotografía en este país. Es muy triste. Nosotros que eramos amigos de Rafael Sanz Lobato, vimos como tuvo que mal vender su colección de libros de fotografía para poder vivir. Una situación que demuestra la incultura de nuestro Ministerio de Cultura¹⁰⁰¹.

¹⁰⁰⁰ « Nos photographes doivent sortir, ils doivent être visibles, et pour cela, nous avons besoin d'expositions temporaires et itinérantes. Qui serait Castro Prieto [Prix National de Photographie en 2015] à New York ? En Espagne, nous ne savons pas comment nous rendre visibles. Ceux qui vont à l'étranger réussissent et les autres restent invisibles. » (C'est Nous qui traduisons). Nerea Ubieto in *Manifiesto para la creación de un centro oficial de Fotografía e Imagen*, Conférence de presse, Círculo de Bellas Artes, Plataforma Asociación Centro de Fotografía e Imagen, [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HvmPyTKjn9E>]. Consulté le 26 mai 2021.

¹⁰⁰¹ « Personnellement, je ne pense pas qu'il s'agisse de l'oubli de Forcano, mais plutôt du fait que ce pays n'accorde pas d'importance à ses photographes. [...] Même dans les photoclubs d'Espagne, il y a une ignorance totale des personnes qui ont fait évoluer la photographie dans ce pays. C'est très triste. Nous, qui étions des amis de Rafael Sanz Lobato, avons vu comment il a dû vendre sa collection de livres de photographie pour gagner sa vie. Une situation qui montre le manque de culture de notre ministère de la culture ». (C'est Nous qui traduisons). Échange de courriels du 2 juin 2020.

À la lumière de ces éléments, Laura Terré nous a conseillé de revaloriser notre jugement en prenant en compte les limites liées au rayonnement national de la photographie espagnole. Il ne faut ainsi pas évaluer la renommée de Forcano avec, comme unique référence, le point de vue français sur le sujet. Il est nécessaire de garder à l'esprit le climat dans lequel s'épanouit la photographie, dans les années 1960 d'une part, mais surtout de nos jours.

Citons un autre exemple que nous avons étudié : Agustí Centelles. Il reçoit le Prix national d'arts plastiques en 1984 et est alors reconnu comme un grand reporter photographe¹⁰⁰². Cependant, il tombe à nouveau dans l'oubli jusque dans les années 2000. Quelques expositions sont organisées et il est parfois mentionné dans la presse spécialisée mais nous sommes très loin d'une reconnaissance régionale, nationale et encore moins internationale.

En 2012, nous avons rencontré Pepe Encinas et Marcelí Sàenz ainsi que le plus jeune fils de Centelles, Octavi. Il serait inexact de penser que ce sont les actions menées par le ministère de la Culture qui ont sorti Centelles de l'ombre. Sans la promotion faite par les fils du photographe, son œuvre ne serait pas aussi visible qu'elle ne l'est maintenant¹⁰⁰³. Cependant, malgré la reconnaissance qu'il acquiert peu à peu en Espagne, Capa demeure toujours le photographe de la guerre civile. Aujourd'hui, bon nombre de professionnels espagnols de la guerre civile ne sont pas valorisés. Dans le documentaire *Héroes sin armas*¹⁰⁰⁴, Lucía Marín, la fille du photographe, explique que son père est un grand oublié de l'histoire.

En introduction, nous avons dressé le constat suivant : dans les livres liés à la photographie, Forcano n'est que rarement cité ou alors très brièvement. La visibilité d'un photographe dépend également des écrits dans lesquels il trouve sa place. À l'occasion du Séminaire de Photographie et Journalisme d'Albarracín, le journaliste Alfonso Armada invite Masats à répondre à quelques questions sur

¹⁰⁰² Ce Prix a été décerné jusqu'en 1994, date à laquelle le Prix national de la Photographie est créé.

¹⁰⁰³ À partir de 2009, ils ont organisé des expositions en Espagne, en France et aux États-Unis.

¹⁰⁰⁴ Ana Pérez de la Fuente, Marta Arribas, *Héroes sin armas. Fotógrafos en la Guerra Civil*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2010.

sa carrière. Le journaliste écrit : «Admitió Masats que fueron el empeño de López Mondéjar y la gente de la Fábrica [...] los que le sacaron del letargo y del desconocimiento, y le granjearon fama y premios¹⁰⁰⁵». Cette citation nous permet de justifier nos hypothèses quant à l'importance des spécialistes et de leurs écrits et notamment de Publio López Mondejar, personnage clé de la vulgarisation de la photographie espagnole.

Le *Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al XXI* est considéré comme un ouvrage de référence. Sur la page de présentation du livre, il est écrit : «la selección de fotógrafos ha sido realizada con la asesoría de un heterogéneo plantel de expertos formado por historiadores, comisarios, conservadores, investigadores y fotógrafos¹⁰⁰⁶», parmi lesquels Antonio Ansón, David Balsells, Chema Conesa, Jorge Ribalta, Bernardo Riego, Paco Salinas, Laura Terré, Valentín Vallhonrat... Le dictionnaire fait état, entre autres, de la photographie des années 1950 et 1960. Le livre comporte 600 pages mais Eugeni Forcano n'est pas cité, contrairement aux autres photographes de sa génération. Nous sommes en 2014, Forcano a déjà reçu le Prix national de la Photographie. C'est en approfondissant nos recherches dans la presse que nous obtenons les réponses à nos interrogations. L'article «530 fotógrafos españoles» d'Ernest Alós évoque la sortie de cette publication et il écrit : «Ausencias chocantes las hay, claro. Pero no muchas. Eugenio Forcano, por ejemplo. Pero porque no quiso aparecer¹⁰⁰⁷». Pour des raisons que nous ignorons, Forcano ne souhaite pas apparaître dans certaines

¹⁰⁰⁵ « Masats a admis que ce sont les efforts de López Mondejar et des gens de la Fábrica [...] qui l'ont sorti de la léthargie et de l'ombre, et lui ont valu la gloire et des prix ». (C'est Nous qui traduisons). Alfonso Armada, «300 jóvenes fotógrafos "asaltan" Albarracín», *ABC*, 16 octobre 2010, [en ligne : https://www.abc.es/cultura/albarracin-fotografos-saminario-periodismo-201010160000_noticia.html]. Consulté le 16 juillet 2020.

¹⁰⁰⁶ « la sélection des photographes a été effectuée avec les avis d'un groupe hétérogène d'experts comprenant des historiens, des commissaires d'exposition, des conservateurs, des chercheurs et des photographes ». (C'est Nous qui traduisons). «Diccionario de fotógrafos españoles», site de *La Fábrica*, 31 janvier 2014, [en ligne : <https://www.lafabrica.com/es/noticias/diccionario-de-fotografos-espanoles/>]. Consulté le 11 octobre 2020.

¹⁰⁰⁷ « Il y a des absences choquantes, bien sûr, mais relativement peu. Eugeni Forcano, par exemple, n'a pas voulu apparaître ». (C'est Nous qui traduisons). Ernest Alós, «530 fotógrafos españoles», *El Periódico*, 25 février 2014, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20140224/530-fotografos-espanoles-3133353>]. Consulté le 18 juin 2020.

publications. Il en est de même pour la collection PhotoBolsillo, éditée par la Fàbrica, qui met en lumière le travail des photographes espagnols. Une fois encore, Eugeni Forcano reste en marge et participe directement au faible rayonnement de son œuvre.

Nous avons sélectionné ces deux exemples mais nous pourrions en citer d'autres. À la lumière de ces divers éléments, il ne serait pas étonnant qu'à l'avenir, son nom tombe encore plus dans l'oubli, pour différentes raisons qui s'entremêlent.

Abordons enfin la question des archives. Forcano est décédé en 2018 et Rosario Martínez Rochina, en 2021. Cette dernière avait un rôle capital dans la promotion de l'œuvre du photographe¹⁰⁰⁸. Actuellement, une partie des archives de Forcano se trouve aux Archives photographiques de la ville de Barcelone et une autre à la Casa Museo Lluís Domenech Montaner à Canet de Mar. En 2016, nous avons rencontré Mariana Teruel et Jordi Calafell, tous deux chargés de l'œuvre de Forcano aux Archives. En 2009, Forcano lègue 650 de ses photographies, en grand format (60 x 50) et en échange, le centre organise une exposition en respectant les demandes de Forcano sur la disposition des photographies.

Seul un sixième des clichés a été exposé lors de l'exposition *La Meva Barcelona*, soit 134 photographies. Il est évident qu'il est impossible dans un espace restreint d'en montrer davantage mais à ce jour, aucune autre exposition n'a été organisée. Nous avons contacté les archives en juin 2021 et aucune autre exposition n'est prévue, pour le moment. Selon Mariana Teruel, *La Meva Barcelona* a accueilli un nombre élevé de visiteurs, les échos sur l'exposition étaient positifs et le catalogue avait rapidement été épuisé¹⁰⁰⁹. À la lumière de ces éléments, il nous paraît étonnant et décevant que son œuvre ne soit pas davantage exposée. Actuellement, ses photographies se trouvent aux archives, non exploitées.

La Casa Museo Lluís Domènech i Montaner, de Canet de Mar, dans la province de Barcelone est loin d'être un musée consacré à Forcano. Cependant, à ce jour, la

¹⁰⁰⁸ Javier Pérez Andújar nous confie que Forcano sort de l'ombre grâce à Rosario Martínez Rochina puisque c'est elle qui, grâce à ses contacts avec les cercles culturels, fait la promotion de l'œuvre de Forcano, notamment auprès de la Generalitat.

¹⁰⁰⁹ 1 000 exemplaires avaient été imprimés.

salle Forcano reste l'endroit où son œuvre est la plus visible (de façon permanente). En 2011, il cède 135 de ses photographies dont la première, faite en 1942 à Canet.

Interrogées sur le sujet du rayonnement de l'œuvre de Forcano, aucune des deux institutions n'a pour projet d'organiser une exposition posthume. Natália Farré écrit que «la gran muestra sobre su trayectoria, no está lejos. Hay instituciones volcadas en ello. El cuándo y el dónde están por concretar¹⁰¹⁰». C'était en 2018. Plus de trois ans après, aucune exposition retraçant sa trajectoire n'a vu le jour. Remarquons toutefois que ses photographies de Josep Pla ont été intégrées à l'édition 2020 de la *Bienal de Fotografía Xavier Miserachs* (Palafrugell).

Selon *La Vanguardia*, l'organisme *Amigos de Eugeni Forcano* a été fondé en 2016, à l'occasion du 90ème anniversaire de l'artiste. Il a pour objectif la diffusion de son œuvre afin d'en augmenter la préservation et la recherche. La rédaction du journal explique dans l'article que ce groupe a encouragé la divulgation de dizaines d'expositions et de publication d'une monographie¹⁰¹¹. Il est également spécifié que des actions menées visent à faciliter l'internationalisation de son travail. Toutefois, les recherches que nous avons menées et nos rencontres avec l'entourage professionnel et personnel de Forcano ne nous permettent pas d'affirmer ces propos. Nous n'avons jamais eu écho de l'existence de cette organisation.

L'accès à l'œuvre, lié à sa conservation et à l'entité qui en est responsable, passe également par le biais des catalogues d'exposition ou des monographies sur l'artiste. À titre de comparaison, le centre Pérez-Siquier offre la possibilité d'acheter vingt-trois livres du photographe du même nom, sur une période allant

¹⁰¹⁰ Natalia Farré, «Muere Eugeni Forcano, el fotógrafo al que le gustaba la gente», *El Periódico*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180423/muere-fotografo-eugeni-forcano-6777100>]. Consulté le 22 août 2021.

¹⁰¹¹ La rédaction, «Fallece Eugeni Forcano», *La Vanguardia*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/local/maresme/20180423/442882963437/eugeni-forcano-fotografo-fallece-canet-de-mar.html>]. Consulté le 13 juillet 2020.

de 2005 à 2020¹⁰¹². Bien que les dates soient sensiblement similaires, Forcano ne dispose que d'une collection de catalogues et de monographies beaucoup moins fournie. Acquérir certains exemplaires n'est pas aussi simple puisqu'ils ne sont pas réédités¹⁰¹³.

Forcano était lucide et avait conscience de la difficulté qu'il avait à présenter et exposer son œuvre. Il ne souhaitait pas vendre son travail, il souhaitait lui redonner une nouvelle existence afin qu'il résonne dans le cœur des gens. Forcano était un sentimental qui ne cherchait pas à connaître la gloire mais courait après le partage. Les œuvres dont on se souvient, celles qui s'impriment dans les mémoires sont celles qu'on voit, qui sont publiées, exposées, analysées et qui traverseront les époques en étant lues de différentes façons mais dont l'intérêt restera intact. Laura Terré abonde dans ce sens et soulève le problème persistant en Espagne en ces termes :

Nos queda siempre la sensación que las instituciones públicas no estamos haciendo suficiente para destacar el valor y guardar en lugar seguro los archivos de estos autores singulares que nos definirán en un futuro¹⁰¹⁴.

Incompris, aussi bien dans la sphère publique que privée, il semblerait qu'il soit impossible de le cerner¹⁰¹⁵. Réaliste et rêveur, orgueilleux et humble, solitaire mais sociable, Forcano est un personnage singulier tant les contrastes de sa personnalité font écho à ceux qu'il cultive en photographie. En perpétuelle évolution, il a transmis avec brio les émotions d'une génération marquée par son

¹⁰¹² Le centre Pérez Siquier, premier musée consacré à un photographe espagnol, ouvre ses portes en 2017 à Olula del Río, commune d'Almería. La Fondation d'art Ibañez Cosentino est devenue la propriétaire de l'œuvre de Pérez-Siquier et se charge de la visibilité de cette dernière.

¹⁰¹³ À ce jour, il est possible de se procurer le dernier catalogue intitulé *La vida trapada al vol*, suite à l'exposition organisée par la fondation Vila Casas et le musée Palau Solterra (Gérone) en 2018.

¹⁰¹⁴ « Nous avons toujours le sentiment que les institutions publiques ne font pas assez pour mettre en valeur et conserver en lieu sûr les archives de ces auteurs uniques qui nous définiront à l'avenir ». (C'est Nous qui traduisons). Laura Terré, «Adiós a un "prodigioso artesano" de la fotografía», *El País*, 24 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/04/23/catalunya/1524500937_098183.html]. Consulté le 28 mai 2021.

¹⁰¹⁵ Javier Pérez Andújar nous confie lors de notre entretien téléphonique qu'il ne peut exister en tant qu'artiste au sein de sa famille. Il nous explique également que Lluís Permanyer, pourtant ami intime de Forcano, n'avait toujours pas percé le mystère de sa personnalité.

passé mais désireuse d'explorer une nouvelle époque et d'investir de nouveaux codes.

Pour conclure ce travail et en guise d'hommage, nous empruntons les mots de Natàlia Farré qui, à l'occasion du décès de Forcano, écrit :

Era un espíritu libre, poco gregario, y poco dado a la vida social. Tenía un estilo muy propio y marcado, y no frecuentó los ambientes de moda, vamos, la 'gauche divine'. Lo suyo era vocacional y casi religioso: captar la emoción y emocionarse con ello. La gente. El momento. Siempre robado, nunca ofensivo. La dignidad del retratado, ante todo¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁶ « C'était un esprit libre, avec un comportement peu grégaire et peu enclin à la vie sociale. Il avait un style très personnel et marqué, et il ne fréquentait pas les milieux à la mode, c'est-à-dire la « gauche divine ». Son truc à lui, c'était une vocation et presque une religion : capter l'émotion et en être ému. Les gens, le moment, toujours volé mais jamais offensif. La dignité des personnes représentées, avant tout ». (C'est Nous qui traduisons). Natalia Farré, «Muere Eugeni Forcano, el fotógrafo al que le gustaba la gente», *El Periódico*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180423/muere-fotografo-eugeni-forcano-6777100>]. Consulté le 28 mai 2021.

Bibliographie

Sources primaires :

Catalogues d'exposition et livres de Forcano :

ESPINÀS, Josep Maria, FORCANO, Eugeni, *Festa Major*, Barcelone, Edicions Destino, 1969.

Eugeni Forcano, La Meva Barcelona, Barcelone, Lunwerg Editores, 2011.

Eugeni Forcano. Fotografías 1960-1996, Barcelone, Lunwerg Editores, 2005.

Eugeni Forcano, TILSA & Forcano, La mirada del fotógrafo en la Textil Leonesa, 1966-2016, León, Escuela de moda LIPER y Aldimo, 2015.

Eugeni Forcano. Fotografías, Atrapar la vida, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2004.

Eugeni Forcano à Paris : 62/15, Paris, Centre d'Études Catalanes de la Sorbonne, 2015.

FORCANO, Eugeni, *A l'ombra seductora de Josep Pla*, Barcelone, Edicions Polígrafa S.A., 1997.

SOLDEVILA, Carlos, *Barcelona*, fotografías de Eugeni Forcano, Barcelone, Edicions Destino, 1964.

Lois et décrets :

Décret sur les moyens de communication sociale *Inter Mirifica*, Chapitre I, 12. Devoirs des pouvoirs publics, décembre 1963.

«Fuero de los españoles», *Boletín Oficial del Estado*, n°199, juillet 1945, p. 358-360.

«Ley 14/1966», *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*, n°67, 19 mars 1966.

« Ley de 22 de abril de 1938 », *Boletín Oficial del Estado*, 24 avril 1938, n°550, p. 6938-6940.

«Orden CUD/1452/2018 por la que se conceden los Premios Nacionales de Artes Plásticas, de Fotografía, de Diseño de Moda, de Restauración y Conservación de Bienes Culturales y de Tauromaquia, correspondientes a 2018», *Boletín Oficial del Estado*, n°11, 12 janvier 2019, p. 2402.

«Otras disposiciones», *Boletín Oficial del Estado*, n°310, 26 décembre 2012, p. 87571.

«Sobre el problema nacional», *Servicio Informativo de la organización universitaria del PCE en Madrid*, 13 décembre 1970.

Entretiens et rendez-vous téléphoniques :

Échange de courriels avec Blanca Ripoll Sintes au sujet de la relation de Forcano avec la revue *Destino*, juin 2020.

Échange de courriels avec Thomas Hammoudi au sujet de la photographie expérimentale, septembre 2021.

Échange de courriels avec Francis O'Shaughnessy au sujet de la photographie expérimentale, octobre 2021.

Échange de courriels avec Daniel Giralt-Miracle au sujet de ses textes sur Eugeni Forcano, juillet 2020.

Entretien d'Eugeni Forcano au sujet de sa trajectoire photographique, Canet de Mar, mai 2015.

Entretien d'Eugeni Forcano au sujet de sa trajectoire photographique, Canet de Mar, août 2016.

Entretien téléphonique de Javier Pérez Andújar au sujet de sa relation avec Eugeni Forcano, juin 2021.

Entretien téléphonique de Emmanuel Bigler au sujet de l'appareil photo Rolleiflex, février 2021.

Entretien téléphonique de Ana Gaitero au sujet de *Tilsa & Forcano*, juin 2021.

Entretien vidéo de Laura Terré au sujet de la relation d'Eugeni Forcano avec les membres de sa génération, février 2021.

Revue :

Afal, n°5, septembre/octobre 1956.

Afal Fotocine, n°24, mai/juin 1960.

Cuadernos para el Diálogo, n°1, octobre 1963.

Destino, n°234, 10 janvier 1942.

Destino, n°604, 5 mars 1949.

Destino, n° 644, 12 décembre 1949.

Destino, n°706, 17 février 1951.

Destino, n°964, 28 janvier 1956.

Destino, n°1142, 27 juin 1959.

Destino, n°1200, 6 août 1960.

Destino, n°1250, 22 juillet 1961.

Destino, n° 1289, 21 avril 1962.

Destino, n°1389, 21 mars 1964.

Destino, n°1465, 4 septembre 1965.

Destino, n°1523, 15 octobre 1966.

Destino, n°1545, 18 mars 1967.

Destino, n°1790, 22 janvier 1972.

Destino, n°1825, 23 septembre 1972.

Destino, n° 1835, 2 décembre 1972.

La Actualidad Española, n°885, 18 février 1965.

Mundo Hispánico, n°26, 1er mai 1950.

Nueva Lente, n°3, décembre 1971.

Nueva Lente, n°4, janvier 1972.

Nueva Lente, n°8, octobre 1972.

Nueva Lente, n°10, décembre 1972.

Nueva Lente, n°22, décembre 1973.

Nueva Lente, n°23, janvier 1974.

Triunfo, n° 281, 21 octobre 1967.

Ouvrages :

ALBARRÁN DIEGO, Juan, *Del fotoconceptualismo al fototableau, fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2012.

APARICI, Roberto, GARCÍA-MATILLA, Agustín, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

ASSOULINE, Pierre, *Henri Cartier-Bresson, l'œil du siècle*, Paris, Gallimard, 1999.

AUBENAS, Sylvie, VERSAVEL, Dominique, *Objets dans l'objectif*, Paris, Isthme Editions, 2005.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.

BALLE, Francis, *Les médias*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

BARBA, David, *100 espagnoles y el sexo*, Barcelone, Plaza Janés, 2009.

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

BAURET, Gabriel, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Broché, 1900 ; rééd. 2012.

BOUBAT, Édouard, *La photographie, L'art et la technique du noir et de la couleur*, Le livre de Librairie Générale Française, Paris, 1989, rééd. 2013.

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.

BRETON, André, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1985 ; rééd. 1996.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924 ; rééd. 1967.

BRISLANCE, Marie-France, MORIN, Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *El arte español del siglo XX, su perspectiva al final del milenio*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 2001.
- CARROLL, Henry, *Le livre qu'il vous faut pour réussir vos photos*, Paris, Pyramid, 2014.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Paris, Broché, 1996.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Voir est un tout, Entretiens et conversations (1951-1998)*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2014.
- CARTIER-BRESSON, Anne, *L'objet photographique, une invention permanente*, Arles, Actes Sud, 2012.
- CHAVOT, Pierre, *l'ABCdaire du surréalisme*, Paris, Flammarion, 2001.
- CHULIÁ, Elisa, *El poder y la palabra, Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- CUENCA, Josep Maria, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- DE LAS HERAS-PEDROSA, Carlos, *La Década de Oro de la publicidad en España*, Málaga, Área de Cultura de Málaga, 2000.
- DESVOIS, Jen-Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1977.
- DOISNEAU, Robert, *À l'imparfait de l'objectif*, Arles, Actes Sud, 1995.
- FABRE, Jaume, *Historia del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ Horacio, *Variaciones en España, Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2004.
- FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *La prensa en España 1938-1971*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- FONTCUBERTA Joan, *Estética fotográfica*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- FRIZOT, Michel, DUCROS, Françoise, *Du bon usage de la photographie, Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.
- GAUTRAND, Jean-Claude, *Robert Doisneau, 1912-1994*, Paris, Taschen, 2003.

GIL GASCÓN, Fátima, MATEOS PÉREZ, Javier, *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, 2012.

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Bruxelles, UltraLetters, 1895 ; rééd. 2016.

LOENGARD, John, *Célébration du négatif*, Paris, Éditions du Collectionneur, 1994.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone, Lunweg Editores, 1999.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Fotografía y sociedad en la España de Franco: fuentes de la memoria III*, Barcelone, Lunweg Editores, 1996.

MARÍA RUBIO, Oliva, *Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al siglo XX*, Madrid, La Fábrica, 2014.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions Points, 1964, rééd. 1968.

MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2005.

MIRA PASTOR, Enric, *La Vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1991.

OLIVARES, Rosa, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit Publicaciones, 2005.

PÉREZ I VALLVERDU, Eulàlia, *Barcelona en postguerra 1939-1945: 75 anys de l'ocupació de les tropes franquistes a Barcelona*, Barcelone, Editorial Efadós, 2014.

PLÉCY, Albert, *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Estienne, 1968.

POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Éditions Hazan, 2015.

PORCEL, Alexandre, *La crónica de Destino*, Barcelone, Editions Destino, 2003 (2 volumes).

PRESTON, Paul, *El holocausto español, odio y exterminio en la guerra civil y después*, Barcelona, Debolsillo, 2013.

RENAUDET, Isabelle, *Un parlement de papier, la presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la Dictature et de la Transition Démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

RIBALTA, Jorge, *Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004*, Barcelone, Arxiu Històric de la Ciutat, 2009.

ROGLÁN, Joaquim, *Juan Marsé: periodismo perdido (Antología 1957-1978)*, Barcelone, Edhasa, 2013.

ROUILLÉ, André, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa, 1999.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *Diccionario-Fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie, œuvres complètes I*, France, Christian Bourgeois éditeur, 1973 ; rééd 2008.

SOUGEZ Marie-Loup, PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

SZARKOWSKI, John, *L'œil du photographe*, Milan, 5 continents éditions, 1966 ; rééd. 2007.

TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX, De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelone, Editorial Gustavo Gil, 1978.

TERRASA, Jacques, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Armand Collin, 2014.

TERRASA, Jacques (dir.), *Barcelona 60's, Entre Caputxinada & Gauche Divine*, Paris, Éditions Hispaniques, 2018.

THOMAS, Hugh, ouvrage *La guerre d'Espagne, juillet 1936-mars 1939*, Paris, Robert Laffont, 1961 ; rééd. 1985.

TISSERON, Serges, *El misterio de la cámara lúcida, Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

VALL, Toni, *Bocaccio, Donde ocurría todo*, Barcelone, Editorial Planeta, 2020.

VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015), Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017.

VILAR, Sergio, *Historia del antifranquismo*, Editions Plaza & Janés, Barcelone, 1984.

WILLIAM, Val, *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ?*, Paris, Eyrolles, 2013.

YLLÁN CALDERON, Esperanza, *El franquismo (1939-1975)*, Madrid, Marenostrium, 2006.

Catalogues d'exposition et livres photographiques :

BEAUMONT-MAILLET, Laure, « Parcours de l'exposition », *La photographie humaniste 1945-1968*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2007.

Barcelona. La metrópolis en la era de la fotografía, 1860-2004, Barcelone, Editorial RM, 2016.

El papel de la fotografía: Afal, Nueva Lente y PhotoVisión, Madrid, Biblioteca nacional, Bello Gestión Cultural, 2005.

ESPINÀS, Josep Maria, MISERACHS, Xavier, *Barcelona blanco y negro*, Barcelone, Ayma, 1964.

Irving Penn (21 septembre 2017-29 janvier 2018), Paris, RmnGP, 2017.

LE BON, Laurent, *Dada*, Paris, Centre Pompidou, 2005.

ORTEGA, Isabel, KURTZ, Gerardo (dir.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1989.

TERRÉ, Laura, *El grupo fotográfico AFAL (1956-63)*, Texte de présentation de l'exposition du Museo Nacional de Reina Sofia, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, novembre 2016.

Tiempo de silencio, Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60, Fundación Caixa de Catalunya, Barcelone, 1992.

Articles de revue et chapitres d'ouvrages collectifs :

ADELL, Nicolas, « Introduction : la part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie », *ethnographiques.org, Revue en ligne de sciences humaines et sociales*, n°31, décembre 2015.

AGNEL, Aimé, « Un regard qui trompe l'ennui « Fenêtre sur cour » d'Alfred Hitchcock », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 3, n°111, 2004, p. 87-97.

AITZPEA, Leizaola, « La mémoire de la Guerre Civile espagnole : le poids du silence », *Ethnologie française*, vol. 37, n°3, 2007, p. 483-491.

ALONSO FERNÁNDEZ, Aleix, Juan, PURCET GREGORI, «Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la Nueva España», *Girona 2014*, 2e conférence annuelle des archives, Gérone, 2014.

BACHLER, Laurent, « Rêver de beauté, c'est retrouver l'enfance », *Spirale*, vol. 94, n°2, 2020, p. 231-233.

BACOT, Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme », *Réseaux*, vol.5, n°151, 2008 p. 9-36.

BARTHES, Roland, « Le message photographique », *Communications*, vol. 1, n°1, 1961, p. 127-138.

BECKER, Howard, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Éthnologie française*, vol. 37, n°1, 2007, p. 33-42.

BÉLISLE, Mathieu, « Le rire et le roman », *Études françaises*, vol. 47, n°2, 2011.

BLANCO CORDÓN, Tatiana, « L'image de la femme dans les *cómics femeninos* des années 1960-1970 en Espagne : conflit identitaire ou schizophrénie de genre », *Comicalités, Histoire et géographie graphiques*, 2013.

BOURGET, Charles, « Introduction : une nouvelle culture florissante », *En marge. La contre-culture américaine des années 1960*, Charles Bourget (dir.), Les dossiers Histoire et civilisation, Cepeg de Sherbrook, vol.8, n°1, 2014, p. 3-6.

BLONDEL, Jean-Christophe, « La logique du rire », *L'éléphant*, n°15, juin 2016.

BRIDET, Guillaume, « Le surréalisme entre efféminement et virilisation (1924-1933) » in *Itinéraires, Genres et avant-gardes*, Guillaume Bridet, Anne Tomiche (dir.), Paris, Éditions l'Harmattan, 2012, p. 95-108.

CARABIAS ALVÁRO, Mónica, «La mirada interior : el despertar en el desván del anticuario. Fotografía española en las décadas cincuenta y sesenta» in *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemi de Haro García, Idoia Murga Castro (dir.), Madrid, Biblioteca de Historia del Arte, 2010, p. 119-136.

CARDI, François, « August Sander et le modèle visuel. Les paysans dans *Hommes du XX^e siècle* », *La nouvelle revue du travail*, vol. 11, 2017.

CHATELAIN, Robin, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dalí », *La clinique lacacienne*, vol.1, n°15, 2009, p. 149-166.

CHIROL, Anouk, « La revue *Nueva Lente* : transition photographique en Espagne dans les années 1970 », *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Sylvie Mégevand, Jean-Michel Mendiboure (dir.), Lansman, Belgique, 2006, p. 139-147.

CORDEROT, Didier, «La revista *Destino* (1937-1939) y la cuestión de la catalanidad», in *Centros y periferias : prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo : homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, Nathalie Ludec, Françoise Dubosquet (dir.), Rennes, PILAR, 2004, p. 207-218.

CRISTINI, Corinne, « Émergence et rôle de la photographie dans la littérature espagnole de 1839 au début des années 1870 », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-1, 2005, p. 330-333.

DAHAN, Patricia, HATAT, Brigitte, « *Le regard à l'œuvre*. Un entretien avec Jean-Baptiste Huynh », *Champ Lacanien*, vol. 5, n°1, 2007, p. 89-96.

DELGADO IDATERRA, José Miguel, «Prensa y propaganda bajo el franquismo», *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, Françoise Dubosquet Lairys (dir.), PILAR, 2004, p. 219-231.

DENOYELLE, Françoise, « Photographie et société dans l'Espagne de Franco (Publio López Mondéjar) », *Réseaux, Le genre télévisuel*, vol. 15, n°81, 1997, p. 160-167.

DUBOST, Thomas, « Exploration spatiale et imaginaire populaire américain 1957-2009 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol.31, n°1, 2010, p. 31-45.

FESSAGUET, Dominique, « Le manifeste surréaliste et ses rapports avec l'inconscient », *Topique*, vol.2, n°115, 2011, p. 113-119.

FEUILLASTRE, Anne Laure, « Les rivalités entre les factions de pouvoir du régime franquiste, vues sous le prisme de la politique censoriale », *Amnis, Revue d'étude des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, n°17, septembre 2018.

- FONTCUBERTA, Joan, «Apología de la Quinta Generación y otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», *Nueva Lente*, Madrid, n°76-77, 1978.
- GAGNON, Éric, « Sur la photographie sociale », *Horizons philosophiques*, vol.5, n°1, 1994, p. 74-83.
- GÓMEZ OLIVER, Miguel, «El movimiento estudiantil español durante el franquismo (1965-1975)», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n°81, 2008, p. 93-110.
- GUINDO, Josep, «Protagonistes: Eugeni Forcano», *Butlletí Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, juillet-septembre 2016, Barcelone, p. 14-24.
- HOUDAILLE, Jacques, « La population active en Espagne dans les années 1960 », *Population*, 32^e année, n°1, 1977. p. 201-206.
- JOFFE, Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, vol. 1, n°217, 2007, p. 102-112.
- KEIM, Jean-Alphonse, « La photographie et sa légende », *Communications*, vol. 2, 1963, p. 41-55.
- KEMPF, Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, Vol.3, n°105, 2005, p. 110-124.
- LAVOINE, Yves, « Le journaliste, l'histoire et l'historien. Les avatars d'une identité professionnelle (1935-1991) », *Réseaux*, vol. 10, n°51, 1992, p. 39-53.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, «Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX», *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 8, 2014, p. 207-220.
- LEE BLASZCZYK, Regina, « Du Pont de Nemours : mode et révolution des textiles synthétiques », *La mode des sixties. L'entrée dans la modernité*, Dominique Veillon (dir.), Paris, Autrement, 2008, p. 202-219.
- LEENHARDT, Jacques, « La photographie, miroir des sciences humaines », *in Communications, Roland Barthes*, n°36, Seuil, 1982, p. 107-118.
- MAINER, José-Carlos, «Los primeros años de "Revista" (1952-1955): diálogo desde Barcelona» *in Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico*

contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel, Jean-Michel Desvois (dir.), PILAR, Rennes, PUB, 2005.

MÁRQUEZ, Miguel B., «Miguel A. Yáñez Polo, fotosurrealista metafísico», *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, n°8, 2002.

MAYORDOMO, Alejandro, « Société et politique éducative dans l'Espagne franquiste », *Histoire de l'éducation*, Jean-Louis Guereña dir., n° 78, 1998, p. 199-227.

MENARD, Kévin, « La révolution de la chambre à coucher », *En marge. La contre-culture américaine des années 1960*, Les dossiers Histoire et civilisation, Cepeg de Sherbrook, Charles Bourget (dir.), vol.8, n°1, automne 2014, p. 13-19.

MIRA PASTOR, Enric, «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los sesenta en España», *Revista Concreta*, 00, 2012, p. 26-40.

MONNEYRON, Frédéric, « La photographie de mode comme art à part entière » *in La photographie de mode. Un art souverain*, Frédéric Monneyron (dir.), Presses Universitaires de France, 2010, p. 49-76.

MONTERO, Mercedes, «Desarrollismo, consumo y publicidad. Un enfoque histórico (España 1960-1975)», *Pensar la publicidad*, 2011, vol.5, n°1, p. 249-273.

MOORE, Ryan, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume*, vol.9, n°1, 2012, p. 33-49.

MORENO GALVÁN, José María, «La generación Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo ibérico*, Paris, juin-juillet 1965, n°1, p. 5-16.

OLIVARES, Rosa, «Editorial, A través de la ventana», *Exit, A través de la ventana*, n°26, 2007, p. 16-23.

OLIVARES, Rosa, «La calle como escenario», *Exit, Street Photography*, n°68, Madrid, p. 8-15.

OLIVARES, Rosa, «Jo, qué risa», *Exit, Sentido de humor*, n°13, 2014, p. 16-17.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier, «*Mundo Hispánico* versus *Life*: 'Spanish Village' by Eugene Smith and the Debate over Spain in Illustrated Magazines (1949-1952)», *Communication & Society*, Vol. 27, n°1, 2014, p. 23-57.

PANTOJA CHAVES, Antonio, «La construcción de la memoria visual. La fotografía al servicio del poder», *Cuartas Jornadas: Imagen, Cultura y Tecnología*, Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, Rosario Ruiz Franco (dir.), Madrid, Editorial Archiviana, 2006, p. 405-419.

PANTOJA CHAVES, Antonio, «Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España», *Varia*, nº4, 2007.

PELLISTRANDI, Benoît, « La mémoire historique entre concept historiographique, fonction sociale et enjeu moral » in *Les failles de la mémoire : théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Françoise Dubosquet Lairys (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 25-40.

POIVERT, Michel, LEBLANC, Audrey, « La couleur dans le reportage. Les années 1960-1970 », *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron, Couleurs*, nº1, 2015, p. 5-8.

RACINE, Luc, «Symbolisme et analogie : l'enfant comme figure des origines », *Études françaises*, vol. 19, nº3, p. 105-120.

RAMÍREZ BENITO, Penélope, «A golpe de retina : formación y concienciación del "nuevo estado" a través de la imagen», *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº34, 2010, p. 243-272.

REDERO SÁN ROMAN, Manuel, «Origen y desarrollo de la universidad franquista», *Studia Zamorensia*, nº6, 2002, p. 337-352.

REIX, Fabien, CHAUVIN, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *Revue L'année sociologique*, vol. 65, nº1, 2015, p. 15-41.

RIPOLL SINTES, Blanca, «La revista "Destino" (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco», *Amnis*, nº14, 2015.

RIPOLL SINTES, Blanca, «Dos modelos críticos en Destino: Antonio Vilanova y Rafael Vázquez-Zamora» in *Tradición e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular*, Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería (dir.), Institución Fernando el Católico, 2013, p. 221-228.

ROCHE, Gérard, « Les grands émancipateurs du désir. Fourier, les surréalistes et l'amour », *Cahiers Charles Fourier*, nº14, 2003, p. 63-71.

SALOMON, Noël, « À propos des éléments "costumbristas" dans le Facundo de D. F. Sarmiento », *Bulletin Hispanique*, tome 70, n°3-4, juillet/décembre 1968, p. 342-412.

SÁNCHEZ, Esther, « Le tourisme des années 1960 à destination de l'Espagne : le cas des Français », *Histoire, économie et société*, n°3, 2002, p. 413-430.

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, «El tardofranquismo (1969-1975) : el crepúsculo del dictador y el declive de la dictadura», *Hispania Nova*, n°1 Extraordinario, 2015, p. 329-348.

TABEAUD, Martine, SCHOENENWALD, Nicolas, « Des regards sur le ciel : une constante dans les religions », *La nature a-t-elle encore une place dans les milieux géographiques ?*, Paul Arnould, Eric Glon (dir.), Éditions de la Sorbonne, 2005, p. 27-34.

TÉTU, Jean-François, « L'illustration de la presse au XIXe siècle », *Semen*, n°25, 2008, p. 49-72.

TILLIETTE, Xavier, « Le rire », *Études*, vol. 398, n°3, 2003, p. 383-394.

TORRE FICA, Iñaki, «"La mujer ventanera" en la poesía de Carmen Martín Gaité», *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, n°19, 2001.

TRAMBAIOLI, Marcella, «Ventanas y ventaneras en la escritura teatral de Lope de Vega», *e-Spania*, n°39, juin 2021.

VERDAN, Claude, « La main symbole », *Annales de Chirurgie de la Main*, vol. 10, n°1, 1991, p. 77-83.

VIGARA TAUSTE, Ana María, «*iPodréis quitarme todo, menos el miedo...!* El humor y su(s) sentido(s) en el acto de la comunicación», *Exit, El sentido de humor*, n°13, 2014, p. 94-106.

Thèse de doctorat :

BIGLER, Emmanuel, *Détecteurs d'images X grand champ : applications à la microscopie X de contact et à la microanalyse d'absorption avec le rayonnement synchrotron*, thèse de doctorat en physique, Université Paris XI, 1986

DE HARO GARCÍA, Noemí, «Estampa popular; un arte crítico y social en la España de los años sesenta», thèse de doctorat, Université Complutense de Madrid, 2009.

DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, «La fotografía de José Ortiz-Echagüe», thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Navarre, 1998.

ROGLÁN, Joaquim, *La revista Bocaccio y la construcción periodística de la gauche divine*, thèse en histoire du journalisme, Université Ramon Llul de Barcelone, 2010.

Ressources électroniques :

ALÓS, Ernest, «Forcano : el fotógrafo al que le gusta la gente», *El Periódico*, 13 mars 2016, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160313/eugeni-forcano-90-anos-4973368>].

ALÓS, Ernest, «Eugeni Forcano, el fotógrafo de la "gente tal como es"», 27 novembre 2012, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20121127/eugeni-forcano-fotografo-gente-2259725>].

ALÓS, Ernest, «Capturando la vida», *El Periódico*, 17 juillet 2014, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20140717/capturando-la-vida-3388961>].

ALTABELLA, José, « Campúa », *ABC*, 25 janvier 1976, [en ligne : <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/01/25/128.html>]

ALVÁREZ CUETO, Adrián, «Eugeni Forcano, fotografía sin aditivos», *Signo Editores Numen*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.signoeditoresnumen.es/fallece-eugeni-forcano-premio-nacional-de-fotografia-2012/>].

ANDRÉS ROJO, José, «Asturias en 1962, la llama de la libertad a 450 metros bajo tierra», *El País*, 29 avril 2008, [en ligne : https://elpais.com/diario/2008/04/29/cultura/1209420003_850215.html].

ARMADA, Alfonso, «300 jóvenes fotógrafos "asaltan" Albarracín», *ABC*, 16 octobre 2010, [en ligne : https://www.abc.es/cultura/albarracin-fotografos-seminario-periodismo-201010160000_noticia.html].

ARTAUD, Antonin, *Déclaration du 27 janvier 1925*, site *André Breton*, [en ligne : <https://www.andrebretton.fr/work/56600100114080>].

ARZA, Marc, «Josep Pla y Vicens, Cataluña frente al Minotauro», *Conversacionsobrehistoria*, 25 janvier 2020, [en ligne : <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/01/25/josep-pla-y-vicens-vives-cataluna-frente-al-minotauro/>].

BEAUVALLET, Ève, « "Corps rebelles", immersion dans la danse », *Libération*, 18 septembre 2016, [en ligne : https://www.liberation.fr/arts/2016/09/18/corps-rebelles-immersion-dans-la-danse_1501779].

BOURDE, Yves, « Nul ne peut entrer ici s'il n'est pas géomètre », *Le Monde*, 5 septembre 1974, [en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1974/09/05/nul-ne-peut-entrer-ici-s-il-n-est-pas-geometre_2528131_1819218.html].

BRETONNIER, Victor, « Les évènements de Mai 68 résumés en 3 minutes », *Le Monde*, 1^{er} mai 2018, [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vt0dGwe7e-U>].

CARABAS ÁLVARO, Mónica, «Historia de la RSF», *RSF*, s.d., [en ligne : <https://www.rsf.es/la-rsf/historia/>].

CONSTENLA, Tereixa, «La lección de Carlos Pérez-Siquier : "Me quedan por hacer las mejores fotos"», *El País*, 16 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385_895478.html].

CIVILS PLANS, Irene, *En el taller de Dalí*, Fondation Gala-Salvador Dalí, sans date, [en ligne : <https://www.salvador-dali.org/es/actualidad/monografico-dali-rafael/en-el-taller-de-dali/>].

DE AZÚA, Félix, « "La Codorniz", según Félix de Azúa», *El País*, 26 janvier 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/01/26/actualidad/1327610303_655739.html].

DE JARCY, Xavier, « Swinging London : quand la pop dictait la mode », *Télérama*, 7 juillet 2019, [en ligne : <https://www.telerama.fr/scenes/swinging-london-quand-la-pop-dictait-la-mode,n6317982.php>].

DE LAS HERAS BRETÍN, Rut, «El bullicio de las imágenes», *El País*, 14 août 2014, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2014/08/13/babeli/1407931178_483294.html].

DE LA SOUCHÈRE, Elena, « En Espagne, le retour à la politique d'autorité ne semble pas intimider l'opposition », *Le Monde Diplomatique*, mars 1969, [en ligne : https://www.mondediplomatique.fr/1969/03/LA_SOUCHERE/28858].

«Diccionario de fotógrafos españoles», La Fábrica, 31 janvier 2014, [en ligne : <https://www.lafabrica.com/es/noticias/diccionario-de-fotografos-espanoles/>].

ESPINÀS, Josep Maria, «Los 650 'forcanos' salvados», *El Periódico*, 30 octobre 2009, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/opinion/20091030/los-650-forcanos-salvados-91721>].

«Fallece Eugeni Forcano», *La Vanguardia*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/local/maresme/20180423/442882963437/eugeni-forcano-fotografo-fallece-canet-de-mar.html>].

FARRÉ, Natalia, «Muere Eugeni Forcano, el fotógrafo al que le gustaba la gente», *El Periódico*, 23 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180423/muere-fotografo-eugeni-forcano-6777100>].

FERNÁNDEZ, Antonio, «Oriol Regàs, el rey de la noche de Barcelona, era "el único catalán que funcionaba"», *El Confidencial*, 18 novembre 2014, [en ligne : https://www.elconfidencial.com/cultura/2011-03-19/oriol-regas-el-rey-de-la-noche-de-barcelona-era-el-unico-catalan-que-funcionaba_482355/].

FERNÁNDEZ, Carlos, «Publicado un volumen con las fotos históricas de Dimas sobre Galicia», *La Voz de Galicia*, 4 février 2001, [en ligne : https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2001/02/04/publicado-volumen-fotos-historicas-dimas-sobre-galicia/0003_408517.htm].

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, «La revista *Destino* y la historia que sobrevive en el tardofranquismo», *Conversación sobre la Historia*, 18 mai 2020, [en ligne : https://conversacionsobrehistoria.info/2020/05/18/la-revista-destino-y-la-historia-que-sobrevive-en-el-tardofranquismo/#_ftn1].

GAITERO, Ana, «León en minifalda», *Diario de León*, 26 juin 2012, [en ligne : <http://www.diariodeleon.es/articulo/revista/leon-en-minifalda.html>].

GAITERO, Ana, «La fábrica de los sueños rotos», *El Diario de León*, 8 juin 2014, [en ligne : <https://www.diariodeleon.es/articulo/afondo/la-fabrica-de-los-suenos-rotos/201406080400001438422.html>].

GÁMEZ, Carlos, «Leopoldo Pomés: "Detesto que se dé una imagen ñoña de la mujer"», *El País moda*, 15 février 2015, [en ligne : <https://smoda.elpais.com/celebrities/leopoldo-pomes-detesto-que-se-de-una-imagen-ñoña-de-la-mujer/>].

GARCÍA, Ángeles, «El Reina Sofía da con la fusión perfecta entre imagen y palabra», *El País*, 26 mai 2014, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2014/05/26/actualidad/1401122722_843195.html].

GIUSTIANIANI, Ève, «Los exiliados del 36 y la Tercera España», *Público*, 18 juill et 2011, [en ligne : <https://www.publico.es/espana/exiliados-del-36-y-tercera.html>].

GOMBEAUD, Adrien, « Éloge de la fenêtre au temps du confinement », *Les Échos*, 3 mai 2021, [en ligne : <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/eloge-de-la-fenetre-au-temps-du-confinement-1214260>].

GRIGOROVA, Lora, «Los años 60's: cuando el fotógrafo se transformó en celebridad», *Yourbanclash*, s.d., [en ligne : <http://yourbanclash.com/?p=3453>].

GUILLOT, Claire, « Ne dites pas à Martin Parr que les photos qu'il prend ou collectionne sont kitsch », *Le Monde*, 2 juillet 2009, [en ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/07/02/ne-dites-pas-a-martin-parr-que-les-photos-qu-il-prend-ou-collectionne-sont-kitsch_1214432_3246.html].

LACABE, Jean-Marc, « Eugeni Forcano », *Galerie Château d'eau*, 19 juin 2017, [en ligne : <http://www.galeriechateaudeau.org/wp/blog/2017/06/19/eugeni-forcano/>].

« La mini jupe, scandaleuse des sixties, devenue un basique », *L'Express*, 7 février 2014, [en ligne : https://www.lexpress.fr/actualites/1/styles/la-mini-jupe-scandaleuse-des-sixties-devenue-un-basique_1321391.html].

« "L'affaire Matesa" pourrait provoquer une grave crise politique selon le rapport soumis aux Cortès. Des sommes considérables auraient été frauduleusement exportées d'Espagne, de 1965 à 1969 », *Le Monde*, 22 juillet 1970, [en ligne : <https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/22/l-affaire-matesa->

[pourrait-provoquer-une-grave-crise-politique-selon-le-rapport-soumis-aux-cortes-des-sommes-considerables-auraient-ete-frauduleusement-exportees-d-espagne-de-1965-a-3119011-1819218.html](#)].

L'ŒIL, « Gauche divine », *Le Journal des Arts*, 2 janvier 2005, [en ligne : <https://www.lejournaldesarts.fr/medias/gauche-divine-81509>].

LOZANO, Sergio, «Memoria de Bocaccio, un lugar con historia», *La Vanguardia*, 16 janvier 2020, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200116/472918204062/bocaccio-gauche-divine-franquismo-intelectuales.html>].

LUNETTES ROUGES, « Entre séduction et possession », *Le Monde*, 7 novembre 2013, [en ligne : <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2013/11/07/entre-seduction-et-possession-lee-friedlander-et-javier-perez/>].

MAS DE XAXÁS, Xavier, «Rosa Regàs : "Todo lo que se ha escrito sobre la Gauche Divine está mal"», *La Vanguardia*, 9 février 2018, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180209/44583538485/regas-gauche-divine-musa-bocaccio.html>].

MATUTE, Fran, «Colita: "Si la Gauche Divine se caracterizó por algo fue porque todos nos poníamos ciegos todas las noches pero al día siguiente estábamos todos trabajando"», *Jot Down*, s.d., [en ligne : <https://www.jotdown.es/2019/07/colita-si-la-gauche-divine-se-caracterizo-por-algo-fue-porque-todos-nos-poniamos-ciegos-todas-las-noches-pero-al-dia-siguiente-estabamos-trabajando/?fbclid=IwAR0EzShdBxK3W0M5oqzf7VIXWNkb3GDg2eQG1yGt6Q5UMAYhTqukfZLAKzI>].

MONTAÑÉS, José Ángel, «Premio Nacional a la sensual fotografía de Pomés», *El País*, 2 octobre 2018, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2018/10/02/actualidad/1538478646_653096.html].

MONTAÑÉS, José Ángel, «Eugeni Forcano, el cazador de imágenes», *El País*, 29 juin 2010, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2010/06/29/actualidad/1277762404_850215.html].

MONTAÑÉS, José Ángel, «"La historia se escribe con imágenes"», *El País*, 20 décembre 2012, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1355992585_757885.html].

MORALES, Manuel, «Miradas que atrapan la vida», *El País*, 12 janvier 2020, [en ligne : https://elpais.com/cultura/2020/01/09/television/1578569678_302633.html?event_log=fa&o=cerrado?event_log=fa&o=CABEP?event_log=fa&o=cerrado].

NEUGOLD, Julia, «Pero, ¿quién es Eugeni Forcano?», *Albedomedia*, 4 décembre 2012, [en ligne : <https://www.albedomedia.com/cultura/estado-del-arte/pero-iquien-es-eugeni-forcano/>].

NIEDERGAN, Marcel, «Le procès de Burgos est aussi celui du franquisme », *Le Monde*, 9 décembre 1970, [en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/12/09/le-proces-de-burgos-est-aussi-celui-du-franquisme_2641548_1819218.html].

«Oriol Maspons, el retratista de la 'Gauche Divine' que renovó el lenguaje fotográfico en España», *La Vanguardia*, 26 août 2019, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/local/catalunya/catalunyawfutur/20190826/464213388141/exposicion-mnac-fotografia-oriol-maspons.html>].

O'SHAUGHNESSY, Francis, « La photographie conceptuelle et installative », Club Photo Marie-Victorin, s.d., [en ligne : <http://www.francisshaughnessy.com/wp-content/uploads/2018/05/1.-La-photographie-conceptuelle-ilovepdf-compressed.pdf>]. Consulté le 10 octobre 2021.

PÉREZ ANDÚJAR, Javier, «La luz de Forcano», *El Periódico*, 28 avril 2018, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180428/perez-andujar-la-luz-de-eugeni-forcano-6790210>].

PÉREZ ANDÚJAR, Javier, «Redención», *El País*, 16 octobre 2016, [en ligne : http://elpais.com/ccaa/2016/10/15/catalunya/1476552032_191992.html].

PÉREZ DE LA FUENTE, Ana, ARRIBAS, Marta, *Héroes sin armas. Fotógrafos en la Guerra Civil*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2010.

PERRIN, Olivier, « L'été 1968 : le général Franco s'assied sur la liberté d'expression », *Le Temps*, 10 août 2018, [en ligne : <https://www.letemps.ch/opinions/le-te-68-general-franco-sassied-liberte-dexpression>].

«Pomés y la publicidad», Blog de la Fondation *FotoColectania*, 29 octobre 2012, [en ligne : <https://fotocolectania.wordpress.com/2012/10/29/pomes-y-la-publicidad/>].

PUIG, Oriol, «Cuando Tuset Street lo era todo», *El Diario*, 24 janvier 2017, [en ligne : https://www.eldiario.es/catalunya/el-diari-de-la-cultura/tuset-street_132_3616713.html].

PULIDO, Natividad, «Afal, el grupo que revolucionó la fotografía española de la posguerra», *ABC Cultura*, 13 juin 2018, [en ligne : https://www.abc.es/cultura/arte/abci-afal-grupo-revoluciono-fotografia-espanola-posguerra-201806130143_noticia.html].

«Qué es la AFC?», *AFC*, s.d., [en ligne : <http://www.afc.cat/es/que-es-laafc/>].

RAMOS, Justo, «Historia del grupo», 23 octobre 2009, *f/8grupofotografico*, [en ligne : <http://f8grupofotografico.blogspot.com/>].

RODRÍGUEZ, Javier, «Recordando los 'guateques'», *El Diario montañés*, 18 novembre 2018, [en ligne : <https://www.eldiariomontanes.es/cantabria-dmoda/cantabros-dm/recordando-guateques-20181118111356-nt.html>].

SÁNCHEZ, Fernando, «En memoria de Eugeni Forcano, Premio Nacional de Fotografía 2012», *Xatakafoto*, 24 avril 2018, [en ligne : <https://www.xatakafoto.com/actualidad/en-memoria-de-eugeni-forcano-premio-nacional-de-fotografia-2012>].

SAVALL, Cristina, «El corazón de Tuset Street», *El Periódico*, 20 octobre 2014, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20141020/corazon-tuset-street-3619122>].

STEEL, Mike, «Carlos Pérez Siquier», *Revista Ojos Rojos*, s.d., [en ligne : <http://www.revistaojosrojos.com/carlos-perez-siquier/>].

TANGO, Cristina, *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, Institut européen de l'Université de Genève, Publications Euryopa, 2006.

TAPIA, María, «Transición alternativa», *El Mundo*, 19 juillet 2007, [en ligne : <https://www.elmundo.es/metropoli/2007/07/13/arte/1184277656.html>].

TERRÉ, Laura, «Adiós a un "prodigioso artesano" de la fotografía», *El País*, 24 avril 2018, [en ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/04/23/catalunya/1524500937_098183.html].

TISSERON, Serge, « La photographie sans image », *Écrits*, 10 juillet 2011, [en ligne : <https://sergetisseron.com/ecrits/la-photographie-sans-image/>].

TONET, Aureliano, série « Du Pont de Nemours, une saga franco-américaine », *Le Monde*, du 16 au 21 août 2020, [en ligne : <https://www.lemonde.fr/du-pont-et-dupont-de-nemours-une-saga-franco-americaine/>].

TORRES, Ana, «El fotógrafo de la calle», *Fronterad*, 5 juillet 2012, [en ligne, <https://www.fronterad.com/eugeni-forcano-el-fotografo-de-la-calle/>].

TRAMULLAS, Gemma, «Barcelona exhibe las fotos que Eugeni Forcano donó a la ciudad», *El Periódico*, 9 juillet 2010, [en ligne : <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20100709/barcelona-exhibe-las-fotos-que-eugeni-forcano-dono-a-la-ciudad-377590>].

VALLS, Fernando, «Ecos de Bocaccio», *InfoLibre*, 10 juin 2020, [en ligne : <https://www.infolibre.es/noticias/los-diablos-azules/2020/06/19/ecos-bocaccio-107933-1821.html>].

VILA, Sergio, «Cuando Tuset era una "street"», *La Vanguardia*, 13 février 2011, [en ligne : <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110213/54114067757/cuando-tuset-era-una-street.html#foto-1>].

WAINTRUP, Edouard, « Espagnes rebelles, "La gauche divine" ou l'insouciance révolutionnaire », *Libération*, 4 janvier 2001, [en ligne : <https://www.liberation.fr/culture/2001/01/04/espagnes-rebelles-la-gauche-divine-ou-l-insouciance-revolutionnaire-349969/>].

Conférences, émissions, vidéos et films :

Bocaccio, el templo de la Gauche Divine, Palau Robert, 2020.

CARRACEDO, Almudena, BAHAR, Robert, *Le silence des autres*, Dulac Distribution, 2018.

Cien años de prensa escrita, série «Paisajes de la Historia», New Atlantis, RTVE, 10 novembre 2009.

DE DIEGO GONZALEZ, Álvaro, «La prensa y la dictadura franquista. De la censura al "Parlamento de papel"», conférence du 9 mai 2016, Universidad de Málaga, 2016.

El Camino, vidéo réalisée dans le cadre de l'exposition *Cualladó esencial*, Consejería de Cultura de Madrid, 2018.

FERNÁNDEZ-POYATOS, María Dolores, FELIU ALBALADEJO, Ángeles, LÓPEZ-BERNA, Sonia, *Fuentes documentales para la historia de la comunicación publicitaria*, II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife), 2010.

FEYDER, Véra, « Entretien de Henri Cartier-Bresson », *France Culture*, 2 février 1969, Archive INA Radio France, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/henri-cartier-bresson-la-photographie-cest-une-chose-purement>].

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu, « Épisode 2 : L'Art sans art de Cartier Bresson », *La compagnie des œuvres*, *France Culture*, 11 février 2020, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/la-presence-dhenri-cartier-bresson-24-lart-sans-art-de-cartier-bresson-0>].

GÓMEZ URIOL, Alberto, *Afal, una mirada libre (1956-1963)*, 29letras, Espagne, 2009.

LEPAON, Ève, « Document et modernisme », *Formes du réel*, Cycles de cours au musée du Jeu de Paume, « De l'invention de la photographie aux images contemporaines », Sessions 2018/2019, Formation en arts et histoire visuelle, 23 janvier 2019.

Manifiesto para la creación de un centro oficial de Fotografía e Imagen, Conférence de presse, Círculo de Bellas Artes, Plataforma Asociación Centro de Fotografía e Imagen.

PIVOT, Bernard, *Apostrophes*, 8 juin 1979, Archives INA, [en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=JJ3TI_W0FK0].

«¿Te acuerdas? La mili de las mujeres», *¿Te acuerdas?*, rtve.es, 28 mars 2011, [en ligne : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/te-acuerdas/acuerdas-mili-mujeres/1057307/>].

TERRASA, Jacques, « Des photographes face au mur », Communication présentée au 15^e colloque international de l'Association d'Hispanistes ALMOREAL, 25 mai 2021, en ligne (ZOOM).

VAN REETH, Adèle, PETIT, Philippe, « Épisode 1 : Le Rire de Bergson », *Les chemins de la philosophie, France Culture*, 27 août 2012, [en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/le-rire-14-le-rire-de-bergson>].

VON BOEHM, Gero, *Helmut Newton, l'effronté*, KMBO, 2021.

Images intégrées au texte (hors photographies de Forcano), selon l'ordre d'apparition :

Chapitre I & II :

Arte Fotográfico, n°58, site *TodoColección*, s.d., [en ligne : <https://en.todocoleccion.net/photo-camera/revista-arte-fotografico-af-numero-n-58-ano-v-octubre-1956-sobre-el-lote>].

Káulak, «Retrato de Alfonso XIII y Victoria Eugenia», 1911, *TodoColección*, [en ligne : <https://fr.todocoleccion.net/militaria-fotografia/gran-retrato-kaulak-alfonso-xiii-victoria-eugenia-firmado-dedicado-por-reyes-1911~x50793627>].

Image tirée du texte de Charlotte Denoël, « La propagande hitlérienne », *Histoire par l'image*, 2016, [en ligne : <https://histoire-image.org/fr/etudes/propagande-hitlerienne>].

Photographie extraite de l'article «Joan Colom, la fotografía callejera del Raval», *50mmfotografas*, s.d., [en ligne : <https://50mmfotografas.com/joan-colom-la-fotografia-callejera-del-raval/>].

Coupe d'un Rolleiflex, illustration du site *PentaxKlub*, [en ligne : <https://pentaxklub.com/le-format-carre/>].

Don, n°1, 1963, *TodoColección*, [en ligne : <https://www.todocoleccion.net/leccionismo-revistas-periodicos/revista-don-moda-masculina-espanola-n-1-primavera-verano-1963-practicamente-nuevadescripcion>].

Image extraite du site de Colita, [en ligne : <https://www.colitafotografia.com/gauche.html>].

Nicolás de Lekuona, «Fotomontaje» (1934) , site de Nicolás de Lekuona, [en ligne : <http://www.nicolasdelekuona.org/esp/obra.asp>].

Chapitre III :

Image tirée du site du *Centro de Documentación Publicitaria*, [en ligne : <https://www.lahistoriadelapublicidad.com/protagonista-1837/pere-catala-pic>].

Image de David Mitchell, mise en ligne sur le blog *35mmc*, [en ligne : <https://www.35mmc.com/20/08/2020/hasselblad-500cm-sometimes-objects-of-desire-do-match-expectations-by-david-mitchell/>].

Image tirée des images de *La Meva Barcelona*, Archives photographiques de Barcelone, Galerie de photographies [en ligne : http://www.bcn.cat/arxiu/virtua ls/forcano/02_galeria_1_es.html].

Publicités pour Lycra, Archives *The Advertising Archives*, [en ligne : https://www.advertisingarchives.co.uk/index.php?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=lycra].

Illustration extraite de la documentation d'exposition *Leopoldo Pomés, Flashback* (2015), [en ligne : https://www.comunidad.madrid/sites/default/files/aud/cultura/folleto_expo_leopoldo_pomes.pdf].

«La obra de Leopoldo Pomés», *El País*, 27 août 2019, [en ligne : https://elpais.com/elpais/2019/08/27/album/1566931625_641747.html#foto_gal_3].

«Teresa Gimpera pour l'affiche de Bocaccio», MACBA, [en ligne : <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigiar/arxiu/teresa-gimpera-al-cartell-bocaccio-full-negatius-556>].

Table des illustrations

Photo 1 : Illustration «Barcelonés: hace tres años, Franco te liberó».....	45
Photo 2 : Káulak, «Retrato de Alfonso XIII y Victoria Eugenia» (1911)	54
Photo 3 : Heinrich Hoffman, « Adolf Hitler et des SA à la maison Brune de Munich » (1932)	64
Photo 4 : <i>Arte Fotográfico</i> , n°58, octobre 1956.....	85
Photo 5 : photographie de l'écrivaine Ana María Matute (1956)	110
Photo 6 : tours de la muraille du village d'Ullastret (1956)	110
Photo 7 : couverture de <i>Destino</i> , janvier 1942.....	112
Photo 8 : couverture de <i>Destino</i> , décembre 1949.....	114
Photo 9 : couverture de <i>Destino</i> , janvier 1956.....	115
Photo 10 : couverture de <i>Destino</i> , février 1951.....	116
Photo 11 : couverture de <i>Destino</i> , juin 1959.....	119
Photo 12 : <i>Mundo Hispánico</i> , mai 1950	123
Photo 13 : <i>La Actualidad Española</i> , février 1965	124
Photo 14 : couverture de <i>Destino</i> , août 1960.....	133
Photo 15 : couverture de <i>Destino</i> , août 1965.....	140
Photo 16 : Forcano, reportage «De Blanes a Playa de Aro lleno absoluto» (1), août 1965.....	140
Photo 17 : Forcano, reportage «De Blanes a Playa de Aro lleno absoluto» (2), août 1965	141
Photo 18 : reportage de Forcano et Pla, «Bañolas en día de mercado» (1), octobre 1966	146
Photo 19 : reportage de Forcano et Pla, «Bañolas en día de mercado» (2), octobre 1966	147
Photo 20 : Josep Forcano, «Eugeni Forcano, Josep Pla, Josep Vergés» (1967)	148
Photo 21 : Eugeni Forcano, «Josep Pla» (1), mars 1967	149
Photo 22 : Eugeni Forcano, «Josep Pla» (2), mars 1967	149
Photo 23 : couverture de <i>Destino</i> , janvier 1972	154

Photo 24 : couverture de <i>Destino</i> , septembre 1972.....	155
Photo 25 : couverture de <i>Destino</i> , décembre 1972	156
Photo 26 : coupe d'un Rolleiflex	171
Photo 27 : Josep Forcano, «Eugeni Forcano» (1964)	176
Photo 28 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris	186
Photo 29 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris (2)	188
Photo 29 : Eugeni Forcano, «Amor en París» (1962), Paris (3)	189
Photo 30 : Joan Colom, « Sans titre » (1962), Paris	191
Photo 31 : couverture de <i>Destino</i> , mars 1964.....	209
Photo 32 : couverture <i>Destino</i> , juillet 1961	211
Photo 33 : Eugeni Forcano, «Una mujer optimista» (1963), Avenue du Parallèle, Barcelone.....	219
Photo 34 : Eugeni Forcano, «La vista es la que trabaja» (1968) , Paseo de Gràcia, Barcelone.....	225
Photo 35 : Eugeni Forcano, «Así empezó algún famoso» (1963), Rue du Marquès de Barberà, Barcelone	229
Photo 36 : Eugeni Forcano, «Largo es el cirio» (1963), Christ de Lépante, Cathédrale, Barcelone	230
Photo 37 : Eugeni Forcano, «Seguidores del Barça» (1963), Camp Nou, Barcelone	236
Photo 38 : Eugeni Forcano, «Desafío industrial» (1962), Avenue du Parallèle, Barcelone.....	239
Photo 39 : Eugeni Forcano, «Minifaldas» (1972), Ramblas, Barcelone	242
Photo 40 : «Exaltación franquista» (1962), Cathédrale, Barcelone	248
Photo 41 : Eugeni Forcano, «Disciplinados» (1966), Sarrià, Barcelone	250
Photo 42 : Eugeni Forcano, «Oración en el desierto» (1968), Hogares Mundet, Barcelone.....	254
Photo 43 : «Cruel sinrazón de la palma y el laurel» (1961), La Barceloneta, Barcelone.....	261
Photo 44 : Eugeni Forcano, «La mirada insondable» (1963), Montjuïc, Barcelone	264

Photo 45 : Eugene Richards, « Sans titre », sans date.....	266
Photo 46 : Eugeni Forcano, «Los cordiales buenos días» (1963), rue Pelai, Barcelone.....	269
Photo 47 : Eugeni Forcano, «Del trabajo a la oración» (1961), Barcelone	273
Photo 48 : Eugeni Forcano, «Uno por todas» (1975), Barcelone	276
Photo 49 : Gary Winogrand, « Sans titre », sans date	277
Photo 50 : Eugeni Forcano, «El futuro en sombras» (1962), Somorrostro, Barcelone.....	285
Photo 51 : Eugeni Forcano, «Panales sin miel» (1963), La Verneda, Barcelone	286
Photo 52 : Eugeni Forcano, «Supervivencia» (1966), Rue du Comte de Santa Clara, Barcelone	296
Photo 53 : Eugeni Forcano, «Supervivencia» (1966), Rue du Comte de Santa Clara, Barcelone (2).....	297
Photo 54 : Eugeni Forcano, «El repartidor de papel» (1962), Rue del Malcuinat, quartier de la Ribera, Barcelone	303
Photo 55 : Henri Cartier-Bresson, « Marseille, l'allée du Prado » (1932)	304
Photo 56 : Eugeni Forcano, «El repartidor de papel» (1962), Rue del Malcuinat, quartier de la Ribera, Barcelone (2).....	305
Photo 57 : Eugeni Forcano, «Sin futuro», Quartier de Santa Caterina, Barcelone, 1964.	315
Photo 58 : Eugeni Forcano, «Sin futuro», Quartier de Santa Caterina, Barcelone, 1964 (2).....	316
Photo 59 : Eugeni Forcano, «Televisión en directo», Castelló de Farfanya, Lleida (1968).....	320
Photo 60 : Eugeni Forcano, «Emisario del alcalde (oficial)» (1964), Voie Laietana, Barcelone.....	326
Photo 61 : Eugeni Forcano, «Emisario del alcalde (oficial)» (1964), Voie Laietana, Barcelone (2)	327
Photo 62 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone.....	330

Photo 63 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone (2)	331
Photo 64 : Eugeni Forcano, «Una limosna por caridad» (1963), rue de Montcada, Barcelone (3)	332
Photo 65 : Eugeni Forcano, «Lectura compartida» (1961)	336
Photo 66 : Eugeni Forcano, «Pata que quiere tocar pierna» (1966), Banyoles, Gérone	339
Photo 67 : Pere Català Pic, «Xocolata Juncosa», 1935.	372
Photo 68 : Photographie de David Mitchell, « Modèle Hasselblad 500C »	380
Photo 69 : Eugeni Forcano, «En el estudio», 1995.....	385
Photo 70 : Joan Sánchez, «Eugeni Forcano», 2012.....	395
Photo 71 : Campagne de publicité dans les rues de Los Angeles, début des années 1960	400
Photo 72 : publicité DuPont pour la promotion des sous-vêtements Lycra (1)	401
Photo 73 : publicité DuPont pour la promotion des sous-vêtements Lycra (2)	402
Photo 74 : Eugeni Forcano, publicité pour DuPont, sans date.	404
Photo 75 : Eugeni Forcano, publicité pour Du Pont, sans date (2)	406
Photo 76 : Leopoldo Pomés, «Ventana redonda», 1959.	407
Photo 77 : Leopoldo Pomés, «Eve» (1963)	412
Photo 78 : couverture de <i>Don</i> , n°5, 1965 (1)	419
Photo 79 : couverture de <i>Don</i> , n°5, 1965 (2)	421
Photo 80 : Xavier Miserachs, «Teresa Gimpera per al cartell de Bocaccio», 1966.	441
Photo 81 : reportage «Tuset Street. Un enclave "in" en Barcelona», <i>Triunfo</i> (1967).....	442
Photo 82 : reportage «Tuset Street. Un enclave "in" en Barcelona», <i>Triunfo</i> (1967) (2)	443
Photo 83 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968.	457
Photo 84 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968 (2).....	459
Photo 85 : Eugeni Forcano, « Sans titre », 1968 (3).....	460
Photo 86 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968)	468

Photo 87 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968) (2).....	470
Photo 88 : Eugeni Forcano, « sans titre » (1968) (3).....	471
Photo 89 : Nicolás de Lekunoa, «Fotomontaje» (1934).....	484
Photo 90 : Josep Renau, photomontages, publiés dans <i>PhotoVisión</i> , n°1, juillet août 1981	485
Photo 91 : Eugeni Forcano, «Ensoñación», sans date.	491
Photo 92 : Eugeni Forcano, «La gata sobre el tejado», sans date.....	494
Photo 93 : Eugeni Forcano, «Represión», sans date.	495
Photo 94 : <i>Nueva Lente</i> , n°3, décembre 1971	499
Photo 95 : <i>Nueva Lente</i> , n°4, janvier 1972.....	499
Photo 96 : <i>Nueva Lente</i> , n°8, octobre 1972.....	500
Photo 97 : <i>Nueva Lente</i> , n°10, décembre 1972.....	500
Photo 98 : Eugeni Forcano, «La mujer nueva» (sans date).....	513
Photo 99 : Eugeni Forcano, «Cervatillo» (sans date)	514
Photo 100 : Marnie Cardozo, Sans titre, sans date.	515

Titre : Trajectoire(s) du photographe Eugeni Forcano : la vie au vol (1960-1996)

Mots clés : photographie, Espagne, reportage, mode, surréalisme, photographie expérimentale

Résumé : Malgré le talent du photographe Eugeni Forcano et la reconnaissance de la profession à son égard (Prix National de Photographie 2012), le rayonnement de son œuvre demeure assez limité, en Espagne et à l'étranger. À ce jour, aucun travail universitaire n'avait été consacré à l'analyse de la trajectoire exhaustive de Eugeni Forcano.

De manière chronologique et à l'aide d'un corpus assez dense, il convient d'aborder la photographie en noir et blanc mettant en lumière la vie quotidienne des Barcelonais pendant les années 1960. Ce chapitre («La vida atrapada al vuelo»), qui constitue le cœur de la recherche, vise à mettre en relation les photographies et le contexte historique. L'étude de la collaboration entre Forcano et *Destino*, revue catalane ayant défendu des postures libérales, nourrit notre réflexion quant à la visibilité actuelle du photographe.

Pendant les années 1960, il travaille également en couleur, ce qui le conduit vers la photographie de mode et de publicité. Ses collaborations (Tilsa, *Don*, Du Pont...) en Espagne et à l'étranger lui permettent de dévoiler sa vision de la femme, au sein de cette société en constante évolution.

Au fil de ses expériences, il chemine peu à peu vers la photographie créative et surréaliste. Il produit des photomontages oniriques («De la realidad al sueño»), et travaille sur la lumière de façon abstraite («Provocar el azar a través de la luz»).

Quelle que soit l'étape photographique étudiée, la méthodologie adoptée vise à recréer le lien invisible entre une photographie et son époque, entre un artiste et son sujet.

Title : Eugeni Forcano's Trajectory(ies): Life On The Fly (1960-1996)

Keywords : photography, Spain, reportage, fashion, surrealism, experimental photography.

Abstract : Despite the talent of photographer Eugeni Forcano, and the recognition of the profession (National Photography Award 2012), the influence of his work remains quite limited, both in Spain and abroad. No academic work had been devoted to the analysis of Eugeni Forcano's exhaustive trajectory, in the different stages of his professional and artistic life. Chronologically, and with the help of a dense corpus, it is appropriate to approach the black and white photography highlighting daily life in Barcelona ("La vida atrapada al vuelo"). This chapter, which constitutes the heart of the research, aims to relate the photographs to the historical context (1960). The study of the collaboration between Forcano and *Destino*, a Catalan magazine that defended liberal postures, feeds our reflection on the photographer's current visibility.

During the 1960s, he also worked in color, which led him to fashion and advertising photography. His collaborations (with Tilsa, *Don*, and Du Pont, to name a few) in Spain and abroad allow him to reveal his vision of the woman within this changing society.

Through his experiences, he gradually moves towards creative and surrealist photography. He produces dreamlike photomontages ("De la realidad al sueño") and abstractly works on light ("Provocar el azar a través de la luz").

Whatever the photographic stage studied, the methodology adopted aims to recreate the invisible link between a photograph, and it's time, between an artist and his subject.

DOCTORAT / ARTS
BRETAGNE / LETTRES
LOIRE / LANGUES


université
angers