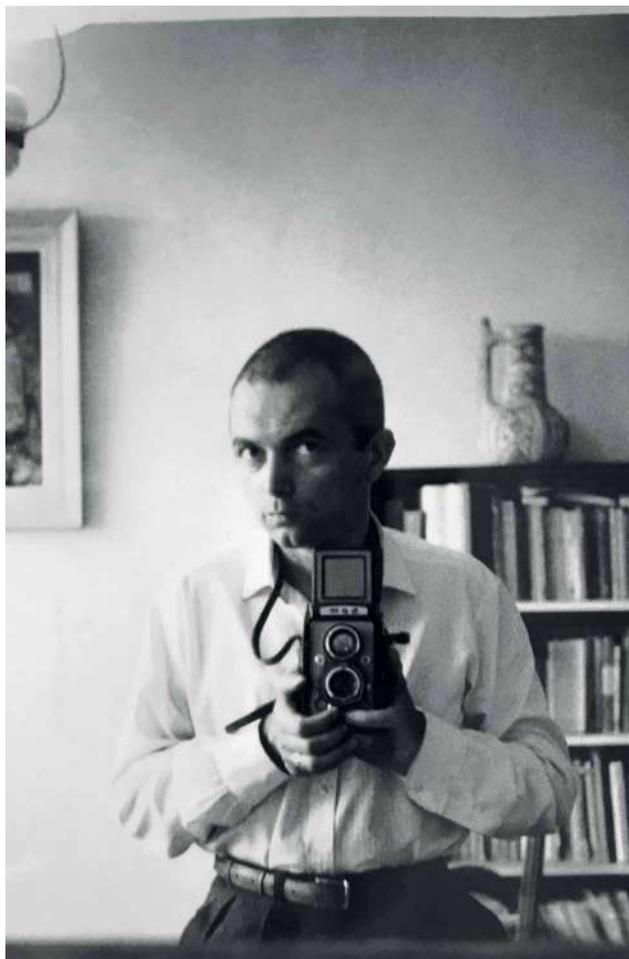


Espagne Années 50

Un regard photographique
sur l'Espagne franquiste

Roland Arnal





ESPAGNE ANNÉES 50

Un regard photographique sur l'Espagne franquiste

Roland Arnal

Master 2 « Collections et Musées d'Arts et d'Histoire »
de l'Université Paul Valéry - Montpellier 3
Sous la direction de Fabienne SARTRE

Alysée BODELOT
Maxime BRUN
Jean-Baptiste COLL
Manon FARENC
Elsa GALINIER
Charlotte HAMELIN
Marie JAËN
Éléa LE GOAN
Axel ORIEUX
Nathalie REY
Alexis ROY

Master 2 « Histoire de l'Art Moderne et Contemporain »
de l'Université Paul Valéry - Montpellier 3
Sous la direction de Cécile BEUZELIN

Sophie ARSAC
Camille BOSC
Alexandre CORVÉE
Maëlys DUHANT
Orane FABRE
Adrien FLOURENS
Zoé GUITTON
Abigaëlle GUTTIEREZ
Louise ROUAULT
Bertrand RIOU
Romane TRASSART
Marie VINSON
Chrysoula ZISI

Présentation

Ce catalogue et l'exposition dont il est issu, présentée à l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier du 23 mai au 17 juin 2022, sont le fruit d'un an de travail mené en collaboration par les étudiants en deuxième année de master « Histoire de l'Art Moderne et Contemporain », et « Collections et Musées d'Art et d'Histoire », de l'Université Paul Valéry Montpellier 3.

Ce projet est l'occasion de faire découvrir au public un fonds photographique rendu visible pour la première fois, produit par un photographe talentueux dont le travail s'inscrit dans le mouvement humaniste français, Roland Arnal.

Loin de montrer l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, l'exposition fait halte sur ses voyages dans l'Espagne cadennassée par la dictature franquiste, dont les clichés, dans une démarche documentaire, nous rapportent une réalité crue au détour d'une rue ou à la lisière des villages. C'est en effet avec la simplicité de ses photos qu'il nous communique avec pudeur, l'humain et son existence au travers de la vie sociale, paysanne et religieuse. Les lignes architecturales côtoient les scènes de rues et les portraits, parfois cocasses, nous abandonnant entre l'ombre et la lumière dans une intimité passée, afin de partager durant un instant suspendu le quotidien des villages qu'il a arpentés.

Le public montpelliérain aura l'occasion de découvrir l'œil d'un photographe profondément humain, qui demeura tout au long de sa vie discret, mais dont le travail permet aux spectateurs d'aujourd'hui de laisser leur propre regard sur les contrastes de ces photos pleines de vie et de lumière, entre l'art et le reportage.

Introduction

Les *Années 50* sont, pour beaucoup d'amateurs, l'un des grands moments de l'histoire de la photographie. En effet, après plus d'un siècle d'inventions, de créations et de recherches exploratoires, la photographie s'était imposée comme le médium artistique de l'immédiat. Quelques courts rappels historiques en donnent d'ailleurs la mesure. Portraits, scènes de la vie quotidienne, paysages et natures mortes, apparaissaient comme autant de genres que les suiveurs de Niépce, de Daguerre, de Fizeau, de Bayard, de Lory, ou plus encore de Humbert de Molard, ou de George Shaw, et surtout de Nadar ou de Eugène Atget, avaient exploité jusqu'à l'infini. La photographie s'était affirmée dans l'univers de la création et personne ne pouvait douter de la place grandissante qu'elle prenait au cœur des arts visuels. Mais avec l'entre-deux-guerres, et toutes ses avant-gardes futuriste, Bauhaus, surréaliste, dadaïste, cubiste, expressionniste, ..., la photographie déborda le cadre de la réalité pour s'immiscer dans le plus profond des êtres et des choses. La quête de l'apparence n'était plus une exigence, mais plutôt un préalable. La photographie se détacha alors de plus en plus des arts traditionnels pour se révéler dans toute l'étendue de ses possibilités plastiques. Et sans qu'il soit nécessaire de revenir en détail sur cette histoire bien connue, les Alfred Stieglitz, Raoul Hausmann, Edward Weston, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Strand, André Kertész, Salvador Dali, ou encore Man Ray, ..., surent capter les innombrables possibles de ce médium. La photographie changeait véritablement de dimension, et tout en conservant les deux plans du tirage papier, sondait irrésistiblement certaines profondeurs nouvelles de l'émotion plastique. En une sorte de transposition politique de ces avancées sensibles, la photographie se mua rapidement en un outil de propagande. Conscients de la puissance exaltante que pouvaient produire les images photographiques, dictateurs et autocrates de tout crin, usèrent de celle-ci comme d'un dispositif prosélyte. De Berlin à Moscou, comme de Nuremberg à Odessa, ou de Madrid à Rome, l'image devint l'expression asservie d'un pouvoir totalitaire, dont *Signal*, ce magazine photographique de propagande nazie, fut sans aucun doute possible le support le plus efficace [à défaut d'être le plus artistique].

Si bien qu'après-guerre, une sorte de redéfinition du médium survint presque naturellement, et c'est pour cette raison que les *Années 50* semblèrent un moment privilégié de l'aventure photographique.

Ainsi à l'aube des *Années 50*, le métier de photographe devint l'objet de maints questionnements. On ne cherchait pas alors à opposer les différentes manières d'exercer ce métier : pour en vivre (difficilement) en proposant ses clichés à « la Presse », pour s'y exprimer (encore plus difficilement) en revendiquant une activité « artistique », ou simplement pour pratiquer une technique devenue répétitive en immortalisant des noces, des premières communions, ou des actes usuels de la vie civile. Ces manières de faire appartenaient à un tout que la chambre noire se contentait d'exhiber. Par conséquent, le photographe se retrouvait détenteur d'une technique que l'industrialisation rendait d'ailleurs de plus en plus démocratique, mais dont l'usage seul pouvait permettre d'en mesurer le degré de professionnalisme. Jacques-Henri Lartigue évoque d'ailleurs très bien cette distinction qui peu à peu s'opérait entre les photographes professionnels qui cherchaient « à composer », et les milliers de photographes qui souhaitent simplement conserver la trace d'un court moment de leur existence¹. Aux uns s'appliqua, avec le temps, le nom de photographe, aux autres celui d'amateur. On interrogeait alors le statut de cette image si particulière car produite dans l'instant immédiat du déclencheur.

Et l'un des concepts forts qui surgit de toute cette littérature, fut celui « d'humanisme documentaire² ». En réaction à la photographie esthétisante, ou abstraite, de l'entre-deux-guerres, en réaction aussi à la photographie militante et propagandiste des dictatures ayant conduit au génocide et aux carnages de la seconde guerre mondiale, et pour en finir aussi avec l'idée rétrograde que la photographie ne serait qu'un succédané de la peinture, la pratique du reportage photographique s'adossa à la notion « d'humanisme ».

Photographe signifiait dès lors : rechercher dans le fragment de réalité que saisit l'œil du photographe cette profondeur que seul l'humain (au sens de Diderot) peut atteindre. Retrouver dans un portrait, un paysage, une scène de rue, un détail quasi abstrait d'un objet (qu'il soit ou non manufacturé), un horizon même, ou pourquoi pas une atmosphère météorologique, ..., cette petite part de l'intime, qui transcende le Beau pour atteindre le Sensible : c'était cela « faire de la photographie ».

Mais cette évidence ne doit pas nous faire ignorer une autre réalité : dans les *Années 50* le livre de photos ne se vendait pas. Le seul support de diffusion de la photographie demeurait la presse. Il fallut attendre pratiquement une génération pour que les monographies photographiques acquièrent véritablement une audience.

Pourtant, il fut une publication qui bouleversa totalement l'esprit quelque peu aventurier qui

¹ Jacques-Henri Lartigue, *Mémoires sans mémoire*, Paris, Robert Laffont, 1975, p. 28.

² Quentin Bajac, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Découvertes Gallimard, 2005, Chap. 6. « Les incertitudes de l'après-guerre ».

accompagnait l'effervescence photographique de l'après-guerre. Cet ouvrage - qu'il ne faut pas confondre avec un livre « de » photos - fut un livre « sur » la photo. Il fut l'œuvre de Henri Cartier-Bresson et son titre était *Images à la sauvette*³. Certainement l'un des plus grands livres de photographies jamais publié, il présentait des clichés des vingt premières années de carrière de Cartier-Bresson, ainsi que des images rapportées de ses séjours en Espagne (d'avant Franco et qui marqueront profondément Roland Arnal), au Maroc et en Chine. Sorti en 1952 sous les presses des éditions Verve, à l'initiative de Tériade, cet ouvrage apparaissait comme un véritable livre d'art. Sa couverture avait été réalisée par Matisse et les pages intérieures avaient bénéficié d'un soin digne de la grande tradition de l'imprimerie française. Avec la présentation de ces photographies se forgea la notion de « moment décisif » - qui donnera d'ailleurs son titre à l'édition américaine de l'ouvrage [*The Decisive Moment*] - et qui pourrait se définir comme le moment précis qui, dans une action, produit une émotion sensible, esthétique et formelle. Il ne s'agit pas de glorifier la fin d'une aventure ou la *coda* d'un mouvement ou d'un récit, mais bien ce moment très particulier qui participe de l'avant et de l'après, qui suggère autant qu'il montre, et qui enlève toute pesanteur à l'instant saisi. Véritable manifeste de la photographie humaniste, ce livre devint le bréviaire de toute une génération de photographes en Europe comme en Amérique⁴. (FIG.1)

Dans le cas très particulier de Roland Arnal, Cartier-Bresson fut une sorte de maître capable de montrer l'Afrique des *Années 20* dans une disposition qui n'était pas celle du colonialisme partagé, capable aussi de croiser le regard perdu des républicains espagnols victimes d'avoir cru en l'homme et en la fraternité entre les peuples, capable enfin d'être au cœur de la Libération de Paris et d'en saisir l'allégresse humaniste.

Ce n'est donc pas un hasard s'il se qualifia toujours de photographe humaniste. Cartier-Bresson avait été son mentor et son art un modèle, souvent inégalable, de perfection.

Mais cet artisan de la photographie qu'était Cartier-Bresson savait parfaitement que ces photographies, comme celles de ses amis photographes, portaient la valeur du siècle qui s'écoulait sous leurs yeux. Il disait toujours qu'une photographie prenait de la valeur avec le temps. Aussi lorsqu'il fonda l'agence Magnum - la plus prestigieuse des agences de photo - avec ses amis Robert Capa, George Rodger, William Vandivert, David Seymour, Rita Vandivert et Maria Eisner, il savait qu'il œuvrait pour l'histoire⁵. Certes, tous ces photographes entendaient protéger leurs droits d'auteur, mais au-delà de ces questions de droits, ils entendaient surtout fonder une

³ Henri Cartier-Bresson, *Images à la Sauvette*, Paris, éditions Verve, 1952, trad. *The decisive moment*, Simon and Schuster, New York, 1952.

⁴ Pierre Assouline, *Cartier-Bresson, l'œil du siècle*, Paris, Gallimard [folio], 2001, p. 216.

⁵ Clara Bouveresse, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion, 2017, p. 22-48.

sorte « d'internationale de la photographie » dans laquelle les photographes de talents se retrouveraient et partageraient leurs mêmes convictions et leur même humanisme. On sait que cette création remplit parfaitement cette mission. Mais ce que l'on mesure moins aujourd'hui, ce fut la force créatrice exceptionnelle que fabriqua cette assemblée cosmopolite. Les photographes de talent toquèrent à la porte de l'agence Magnum, et les autres, souvent amateurs ou passionnés, comprirent que le « label Magnum » était désormais LE critère de qualité permettant de découvrir des photos exceptionnelles et des créateurs hors du commun.

Car l'agence Magnum permettait aussi d'apposer une sorte de code symbolique sur n'importe quelle photographie éditée dans un magazine ou dans un quelconque organe de presse. Trouver le copyright Agence Magnum associé à une photographie devenait même une caution qualitative que les lecteurs et les photographes en herbe recherchaient pour composer leurs propres clichés⁶.

Et en effet, il ne saurait être question d'évoquer la photographie des *Années 50* sans s'arrêter un court instant sur les magazines de presse spécialisés qui ont « fabriqué » l'œil photographique de ce second xx^e siècle.

Au premier plan de cette histoire, il faudrait se tourner vers l'hebdomadaire *VU*. Créé en mars 1928 par Lucien Vogel, *VU* présenta jusqu'en mai 1940 (date de la campagne de France) les actualités hebdomadaires mondiales, en mettant en avant la puissance de l'image. Véritable trésor d'inventions plastiques (en termes de composition graphique), et réservoir infini de créations photographiques, l'hebdomadaire débordait la simple information journalistique pour offrir à ses lecteurs une explosion de formes, d'idées et parfois de positions tout à fait uniques en ces périodes de montée des nationalismes. Certes les articles de fond n'avaient pas toujours la force dénonciatrice qui aurait été nécessaire pour parler de questions assez terribles (les camps de la mort, les déplacements de population, la course à l'armement, les coalitions molles entre les pouvoirs politiques, etc.⁸) ; mais la « leçon plastique » valait bien des discours⁹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines primo-publications chez « *VU* »

⁶ Marie Cornu, Isabelle de Lamberterie, Pierre Sirinelli, Catherine Wallaert, *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS éditions, 2003, voir les définitions qui encadrent le droit d'auteur en photographie (pour l'ensemble des pays).

⁷ Cédric de Veigy, Michel Frizot, *Vu. Le magazine photographique 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2013 qui insistent beaucoup sur l'influence des avant-gardes (dadaïsme, surréalisme, futurisme, constructivisme et Bauhaus) dans l'invention d'une « autre » photographie de presse.

⁸ Danielle Leenaerts, *Petite histoire du magazine « Vu » [1928-1940]*, Berne / Francfort-sur-le-Main, Peter Lang Publishing, 2005.

⁹ Michel Frizot, *Vu: The Story of a Magazine. That made an era*, Londres, Thames & Hudson, 2009.

permirent à des photographies d'acquérir une vraie dimension historique. Tout le monde connaît par exemple cette photographie de Robert Capa représentant un républicain espagnol fauché par une balle franquiste¹⁰. Photographie de reportage prise le 5 septembre 1936, elle parut une première fois dans le magazine *VU*, mais devint emblème de la République espagnole agressée qu'après sa réédition par *Life*, une année plus tard. *VU* était bel et bien le vecteur de diffusion d'images puissantes, et le tremplin indispensable à toute grande carrière photographique. (FIG. 2)

Farouche défenseur du photojournalisme et des auteurs-photographes, *VU* participa de la mise en valeur de la photographie comme œuvre séparée, isolée, unique, comme toute création artistique en somme. Le magazine posa le photographe dans une posture de témoin de son temps, et aussi de moraliste du monde contemporain. Les échanges entre les arts visuels, puis entre littérature et photographie, se firent de plus en plus solides, et commencèrent alors à percer le courant – qui devint si puissant – de cette photographie humaniste que nous énoncions plus haut. Ce fut peut-être cela que défendit Robert Capa dans son très beau texte, *Slightly out of focus*, relatant de manière « juste un peu floue » le débarquement et l'avancée des Alliés dans un vaste récit, non pas épique, mais profondément humain¹¹.

VU ayant cessé ses parutions, bien vite, outre-Atlantique, le magazine *Life* s'imposa avec les mêmes arguments, et souvent aussi les mêmes photographes. Évidemment, la place de *Life* dans le quotidien photographique de l'après-guerre française n'est pas comparable à ce qui se produisit aux États-Unis. Avec les photos du débarquement par Robert Capa, de la guerre du Vietnam par Larry Burrows, de Marilyn Monroe par Philippe Halsman, les photographies de *Life* témoignaient de l'actualité dans toute sa portée héroïque, sociale et humaine. La France n'était plus au cœur de la presse photographique. Mais après tout qu'importe ; un pas avait été franchi. Et par la volonté de reconstruction d'une société qui avait été écartelée par tous les totalitarismes, l'humain avait retrouvé sa valeur. Il s'agissait non plus d'inventer un homme nouveau, le III^e Reich nous en avait abreuvé jusqu'à l'écœurement, mais bien de retrouver l'être humain dans toute sa fragilité, sa sobre dignité, et sa profondeur affective. Ainsi, alors que les photographes du magazine *Life* parcouraient la planète pour « couvrir » les conflits, les mouvements populaires et les renversements politiques, les famines et les fêtes nationales, les

¹⁰ Publiée par *Vu*, cette photographie fut rachetée par le magazine *Life* qui la publia un an plus tard, le 12 juillet 1937. Sans entrer dans la polémique relative à « l'authenticité » factuelle de cette photographie (saisissement d'une mort brutale ou photomontage), cette photographie appartient aux icônes du xx^e siècle. Voir : Vincent Lavoie, « Falling Soldier. Préambule au procès d'une icône », in *Études photographiques*, n°35, printemps 2017, Capa, corriger la légende / La fabrique de l'information visuelle / L'art en contextes, p. 1-19.

¹¹ Robert Capa, *Slightly out of focus. The Legendary Photojournalist's Illustrated Memoir of World War II*, édité par Henry Holt and Company, New York, 1947.

premières du *showbiz* et l'asservissement industriel du capitalisme et du communisme¹², ..., les photographes français suivaient un chemin parfois beaucoup plus modeste¹³. [FIG.3]

Pour preuve les Doisneau, Izis, Dieuzaidé, Brassai, ..., qui tous participèrent de ce courant de la photographie humaniste en y apportant humour pour l'un, onirisme pour l'autre, couleur méditerranéenne pour un autre, ou noctambulisme bourgeois pour un dernier. Et c'est cette part fragile et humaine qui caractérisa la photographie française, et dans laquelle toute la génération d'après-guerre se retrouva. Roland Arnal en fut, et méritait à ce titre d'être rencontré dans un hommage à la photographie humaniste.

La question qui demeure en suspens dans le cadre de ce catalogue d'exposition consiste en un très immédiat : Pourquoi l'Espagne ? Pourquoi Roland Arnal choisit-il l'Espagne de l'après-guerre comme terrain d'exploration photographique ?

La première évidence dans ce choix se réfère bien sûr aux photographies de Cartier-Bresson dont il a été question plus haut. *Le moment décisif*, avec ses clichés présentant une sorte d'Espagne éternelle, éternellement pauvre d'ailleurs, parcourue de soutanes, de religieuses et de reliques, traversée par des ânes et des baudets, nourrie par des corbeaux et abreuvée par l'eau conservée dans de grandes jarres de terre cuite, ..., avait éveillé toutes les imaginations. À bien des égards, Cartier-Bresson initia ces photoreportages qui furent alors consacrés à cette Europe méridionale désormais si éloignée d'une France qui cherchait alors à s'industrialiser à grands renforts de plan Marshall et de reconstructions immobilières.

Mais il ne saurait être question de l'Espagne sans évoquer Luis Buñuel et son film-documentaire *Las Hurdes*¹⁴, célèbre dans toute la France, et projeté plusieurs fois de suite par le ciné-club de Montpellier¹⁵. Ce documentaire produisit un choc impressionnant sur tous les spectateurs. Beaucoup pensèrent d'ailleurs que ce film, vieux de vingt ans lorsqu'il fut présenté à Mont-

¹² Voir notamment la remarquable synthèse établie dans le catalogue : Katherine A. Bussard, Kristen Gresh, *Life magazine. And the Power of Photography*, Princeton University Art Museum, 2020.

¹³ Il est assez intéressant de parcourir l'histoire des 99 photographes sélectionnés par *Life* pour retrouver ces parts « nationales » du photojournalisme : John Loengard, Gordon Parks, *Les Plus Grands Photographes de Life*, Paris, éditions de la Martinière, 2009.

¹⁴ *Las Hurdes, tierra sin pan* [*Las Hurdes, terre sans pain*], film documentaire réalisé par Luis Buñuel à partir des travaux ethnographiques de Maurice Legendre pour sa thèse soutenue en 1927 : *Las Jurdes : étude de géographie humaine*. Las Hurdes étaient, alors, une région excessivement pauvre et reculée d'Estrémadure. Le film fut réalisé en 1932, et sonorisé uniquement en 1937.

¹⁵ Initié en 1951, le ciné-club Jean Vigo de Montpellier eut un rôle très important dans l'éveil des consciences aux grandes questions politiques et esthétiques du moment. Rémy Pech, Christian Amalvi (dir.), *Histoire de Montpellier*, Toulouse, Privat, 2016, p. 765.

pellier, racontait un quotidien toujours présent en Estrémadure. Sans avoir cette naïveté, Roland Arnal fit des Hurdes sa première destination de photographe [1951], en imaginant, avec justesse, que la pauvreté endémique de cette lointaine province espagnole n'aurait certainement pas été endiguée par la politique de Franco.

Car une autre motivation de Roland Arnal fut d'user de son appareil photographique comme d'une arme de dénonciation du franquisme. Fort proche des réfugiés républicains espagnols, et notamment de Dolorès Muñoz, il voyait le franquisme comme le dernier avatar des totalitarismes politiques, et savait parfaitement que l'Espagne, sous le joug du *Caudillo*, resterait enkystée dans une pauvreté entretenue par le pouvoir en place.

Enfin, pourquoi s'en cacher, l'Espagne était aussi aux portes du Midi. Pour un photographe qui n'était pas un grand reporter et qui devait prendre sur ses économies le nécessaire pour financer son matériel et ses déplacements, l'Espagne offrait l'avantage de la proximité. Bien évidemment les questions pécuniaires ne furent absolument pas primordiales dans sa volonté de témoigner par l'image. Mais il faut bien admettre qu'il était plus réaliste, au regard de la maigreur de sa bourse, de saisir l'humanité immémoriale de l'Espagne que l'engagement communiste de l'URSS, ou l'enlèvement mortel des dictatures brésilienne de Vargas, ou argentine de Peron.

Enfin, il ne saurait être question de terminer cette rapide mise en situation de l'œuvre photographique de Roland Arnal dans l'Espagne de l'après-guerre sans évoquer le photographe dont il fut sans doute le plus proche. Il s'agit de Fulvio Roiter¹⁶, son exact contemporain. Il menait dans l'Italie des *Années 50*, un remarquable travail de réinterprétation de l'humanisme franciscain et réalisait une somme photographique parfaitement dans l'esprit de ce qui se faisait alors dans toute cette Europe occidentale libérée du joug totalitaire. Ainsi les quarante-huit photos en noir et blanc de l'ouvrage : *Ombrie. Terre de Saint-François*¹⁷ furent saluées par tout ce courant humaniste que nous évoquions plus haut. Et elles valurent d'ailleurs à Fulvio Roiter le prix Nadar en 1955. À l'économie expressive aussi profonde que dans les fresques de Giotto ou des frères Lorenzetti, ces photographies portaient l'idéal photographique à un degré de perfection rarement atteint. Combinant le sens de la composition, la simplicité ascétique du *Poverello d'Assise*, et l'abstraction parcimonieuse de la forme, Roiter donnait à la photographie ce caractère mystique et transcendant que seules produisent les grandes œuvres de l'art et de l'esprit. [FIG.4]

¹⁶ Sur l'œuvre photographique de cet immense artiste, on pourra se reporter à l'un des ouvrages qu'il considérait comme le plus abouti : Fulvio Roiter, *Vivre Venise*, Paris, éditions Mengès, 1978.

¹⁷ Fulvio Roiter, *Ombrie. Terre de Saint-François*, Guilde du Livre de Lausanne, 1955 [texte de Pierre Jacquet].

On l'aura compris, l'œuvre photographique de Roland Arnal doit beaucoup à l'histoire de ce médium au sortir de la seconde guerre mondiale. La photographie humaniste inspira toute la jeune génération qui atteint ses vingt ans au lendemain de la guerre. Les privations, la peur quotidienne de la dénonciation ou du geste belliqueux, l'absence d'espérance, ..., avaient abîmé toute la désinvolture facile de l'adolescence. Il fallait à l'aube des *Années 50* que les premiers pas vers l'âge adulte se transformassent en la conviction d'un avenir de paix entre les hommes. L'humanisme devenait un horizon, avant que l'existentialisme prétende en devenir la religion. Mais au-delà encore de cette aspiration bien légitime, la photographie atteignait une autre plénitude. Elle ne devait plus servir d'outil de propagande - si bien composée qu'elle fut - elle se devait d'inventer le récit des Temps nouveaux. Et ce fut sans doute pour cela qu'elle combina, par ses compositions, le général de la vision au microscopique de l'illusion. C'est-à-dire ce que bien des années plus tard, Roland Barthes dans *La chambre claire*¹⁸, définit comme ce jeu complémentaire entre le studium (le lisse, le conventionnel, le normé) et le *punctum* (la surprise, l'anecdotique, l'incongru). En d'autres mots, et pour paraphraser Barthes, une photographie serait réussie si elle parvenait, au-delà même de la perfection de sa composition, à poser délicatement cette anecdote, ce point de détail, cette microscopique apparition du hasard, capable de lui apporter poésie et surprise. L'Espagne 1950 de Roland Arnal, fut peut-être une première série de *puncta* dans cette société figée voulue par Franco.

Thierry Verdier
Directeur de l'Ensam

¹⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 28-42.



FIG.1 Couverture de *The Decisive Moment*, 1952.

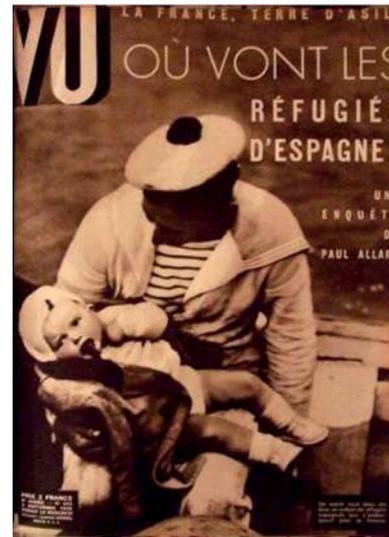


FIG.2 Couverture de *Vu* [02/09/1936].



FIG.3 Couverture de *Life* [14/08/1944].

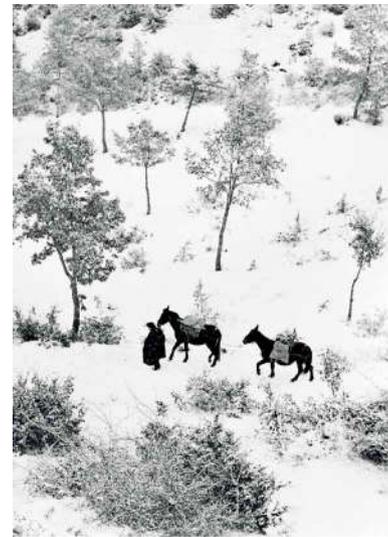


FIG.4 © Fulvio Roiter, *Ombrie. Terre de Saint-François*, 1955.



Roland Arnal

Roland Arnal est né le 21 mars 1927 à Millau (Aveyron) et descend, par ses grands-parents, d'une famille d'ouvriers gantiers. Il est le fils de Charles Arnal (1884-1973), surveillant télégraphiste, et de Marie Roussel (1895-1975), directrice de l'école Eugène Selles à Millau. Roland Arnal grandit à Millau où il obtient son baccalauréat.

Alors qu'il passait une enfance relativement solitaire, souvent reclus dans les quatre murs de l'école que dirigeait sa maman, il découvrit le scoutisme et fut très vite fasciné par cette vie libre, errante et généreuse que proposait ce type de mouvement de jeunesse.

Avec les « éclais » (les éclaireurs de France), une expérience de vie nouvelle lui apparut. Il y apprit, pendant cette période de l'entre-deux-guerres puis dans l'immédiat après-guerre, la camaraderie, la générosité du partage, l'entraide et le sens de l'effort. Toute sa vie, il resta attaché aux valeurs du scoutisme et n'eut de cesse de mettre en pratique cette devise de Baden-Powell souhaitant demeurer « toujours prêt pour une cause juste ».

Très inspiré par cette activité, il mit en place des ateliers pour les jeunes. Puis, petit à petit, la transmission s'imposa chez lui comme une raison d'être et il n'eut de cesse de parcourir l'Aveyron avec sa petite troupe de scouts pour faire découvrir à cette jeune génération, issue des conflits et des restrictions, les hommes et les paysages avec lesquels elle aurait à construire son futur.

Ce fut pendant cette même période qu'il rencontra sa future épouse, Renée Fabre. Cette jeune femme était issue d'une famille d'instituteurs originaires du Minervois et de la vallée de la Dourbie. Elle était alors étudiante en Lettres à l'université de Montpellier.

Fréquentant tous les deux les milieux engagés intellectuels et artistes du Clapas, ils se lièrent alors d'amitié avec ceux qui devinrent par la suite des compagnons de route et de bohème, plus ou moins proches. Parmi ceux-ci, Jean-Pierre Suc, le surdoué de la peinture, du « jazz New-Orléans » et de la chanson, futur créateur du Cabaret le Cheval d'or à Paris, qui déjà faisait de Montpellier une capitale du Hot Jazz français, mais qui se suicida malheureusement à l'âge de 33 ans ; Camille Descosy - « le grand Cam » comme l'appelait ses élèves - qui transformait alors l'école des Beaux-Arts (avec la complicité du directeur du musée Fabre : Jean Claparède) en une pépinière de talents d'avant-garde ; et Adrien Seguin, jeune peintre talentueux, dont le pinceau flamboyant renouait avec les grands moments de l'Expressionnisme. Mais ce furent aussi les peintres du premier cercle du Languedoc qui constituèrent leur horizon : Pierre Fournel, Albert Masri, Georges Dezeuze, François Desnoyer, Gérard Calvet, Maurice-Elie Sarthou, Pierre François... Que ce soit à Montpellier ou à Paris, au hasard des déplacements

entre le Languedoc et la capitale, une communauté artistique se composait. Roland Arnal en faisait partie, mais l'obligation qui lui fut faite de « gagner sa vie » l'entraîna loin des ateliers des Quat'z'Arts pour s'installer à Paris et intégrer le tout récent Institut national d'orientation professionnelle (INOP) afin de devenir conseiller d'orientation et se former à la psychologie.

Grâce à ses proches amis du Midi, il découvrit alors non seulement les galeries de peinture, les « caves » de Saint-Germain et de la Mouffe, mais aussi des artistes pour qui les pinceaux n'étaient pas les seuls modes d'expression.

En effet, pendant cette période qu'il considérait comme charnière, il rencontra, ou découvrit, des personnalités aussi marquantes et inspirantes que Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Jacques-Henri Lartigue, Agnès Varda ou encore Jacques Prévert. C'est à ce moment précis qu'il commença à travailler la photographie avec, dans un premier temps, un matériel plus que modeste acquis « Chez Ma Tante ». Ces premiers clichés furent l'objet d'une proposition d'édition d'un ouvrage enrichi par un texte de Jacques Prévert, qui ne fût malheureusement jamais publié.

Il est finalement nommé conseiller d'orientation dans l'académie de Lille et rejoint son poste en 1953 ; il se marie avec Renée Fabre, et l'un et l'autre se retrouvent fonctionnaires de l'Éducation nationale ; Renée ayant, en effet, réussi le Capes de lettres modernes.

Profitant au mieux de ses moments de liberté, il parcourt alors, son Kodak Brownie en bandoulière, le Nord de la France pendant plusieurs années. Il réalise ses premiers clichés fortement marqués par l'esthétique humaniste de l'après-guerre. Ce fut pour lui l'occasion d'obtenir son premier prix de photographie, lors d'un salon à Lille, en présentant de jeunes écoliers plus ou moins attentifs aux leçons prononcées par leur maître ou leur maîtresse.

En 1958, il obtient, avec son épouse, sa mutation dans le Midi, à Mende en Lozère, et y demeura jusqu'en 1964. Il est ensuite nommé à Montpellier, puis à Sète. Au fil de ces années, il passe beaucoup de temps en Espagne et à Paris, et commence à exposer ses photographies. Fréquentant assidument le Photo-Club de Montpellier et les cercles artistiques montpellierains, il lie des amitiés sincères avec certains passionnés qui, au-delà des simples apprentissages techniques, s'illustrèrent par la suite dans le photoreportage, l'édition, l'écriture, la littérature, la poésie ou même la critique photographique : Bob ter Schiphorst, Claude O'Sughrue, Jean Joubert, Raphaël Segura, Henri Agel, Frédéric-Jacques Temple, Claude et Élisabeth Baillon, Marie Rouanet, Yves Rouquette...

Les prix qu'il remporte lui permettent de financer son matériel, notamment ses deux appareils Rolleiflex et Pentax. Avec ces outils, Roland Arnal réalise divers reportages photographiques dont l'un, assez imposant, à Montpellier sur la communauté gitane des Barques. Ses prix lui financent aussi des séjours à Londres (1965), à Bruxelles quelques années plus tard et enfin,

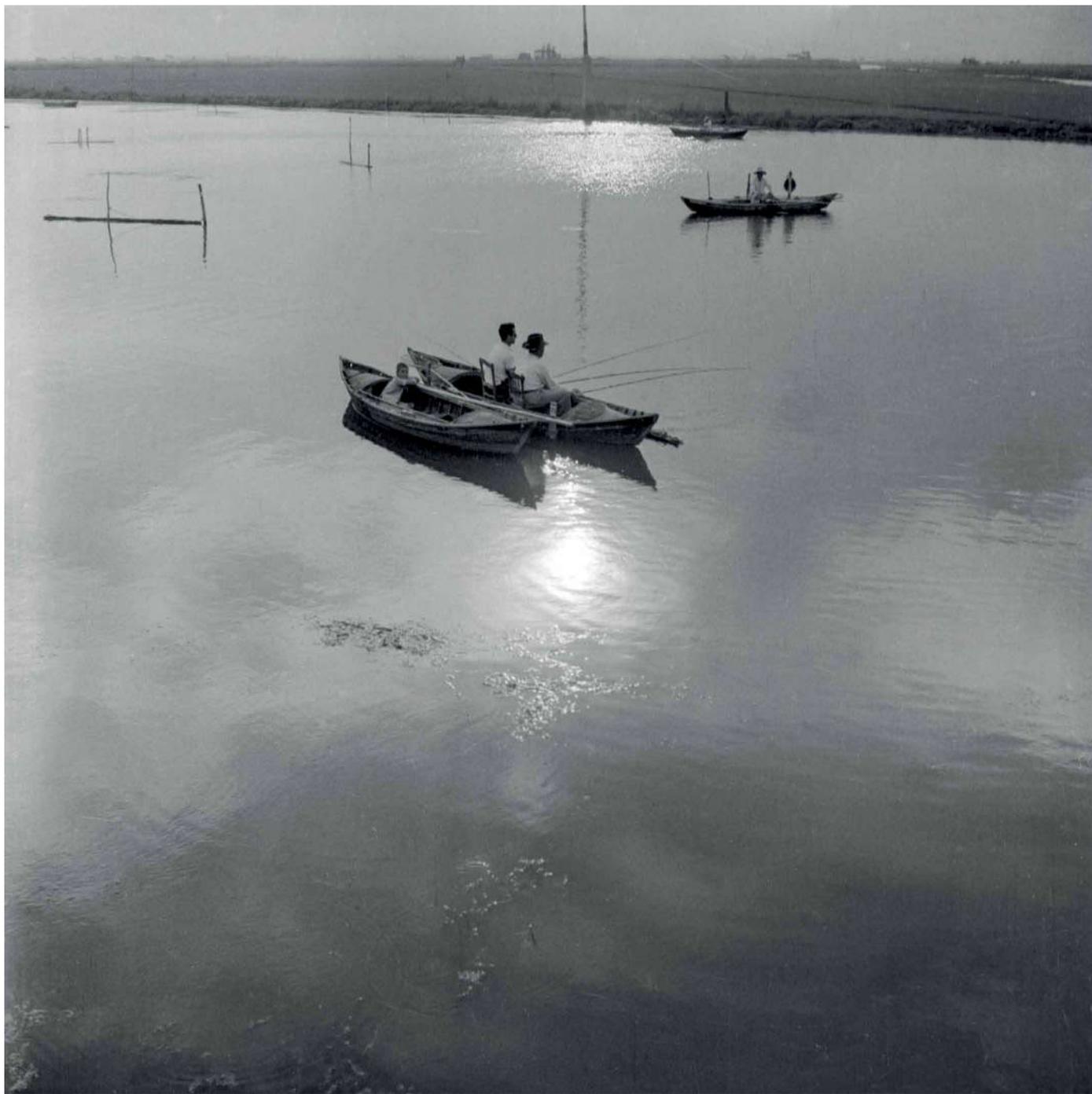
beaucoup plus tardivement, à Rome et à New-York. Durant cette même période, Roland Arnal participe à des expositions collectives et voit certaines de ses photographies exposées dans les premières « galeries » montpelliéraines et parisiennes (souvent des cabarets ou des foyers de salles de spectacle), bien avant que ne soient créées les premières Rencontres autour de ce médium particulier en Arles et ailleurs.

Issu d'un milieu ouvrier laïc, Roland Arnal est fortement engagé dans la défense de l'humanisme. Il condamne fermement le franquisme, ainsi que les dictatures d'Amérique du Sud. Il est également très engagé pour la défense du Larzac. Ce militantisme et cette humanité marquent autant sa vie que son œuvre. Il est alors considéré comme un photographe, et plus largement comme un artiste humaniste. Ses proches parlent d'un artiste-né pour qui l'art vit au quotidien. Isabel Clément rapporte : « [...] on était au même endroit, mais il ne voyait pas les mêmes choses. » Derrière son œil de photographe, il est constamment à l'affût d'éléments susceptibles de lui inspirer une nouvelle composition.

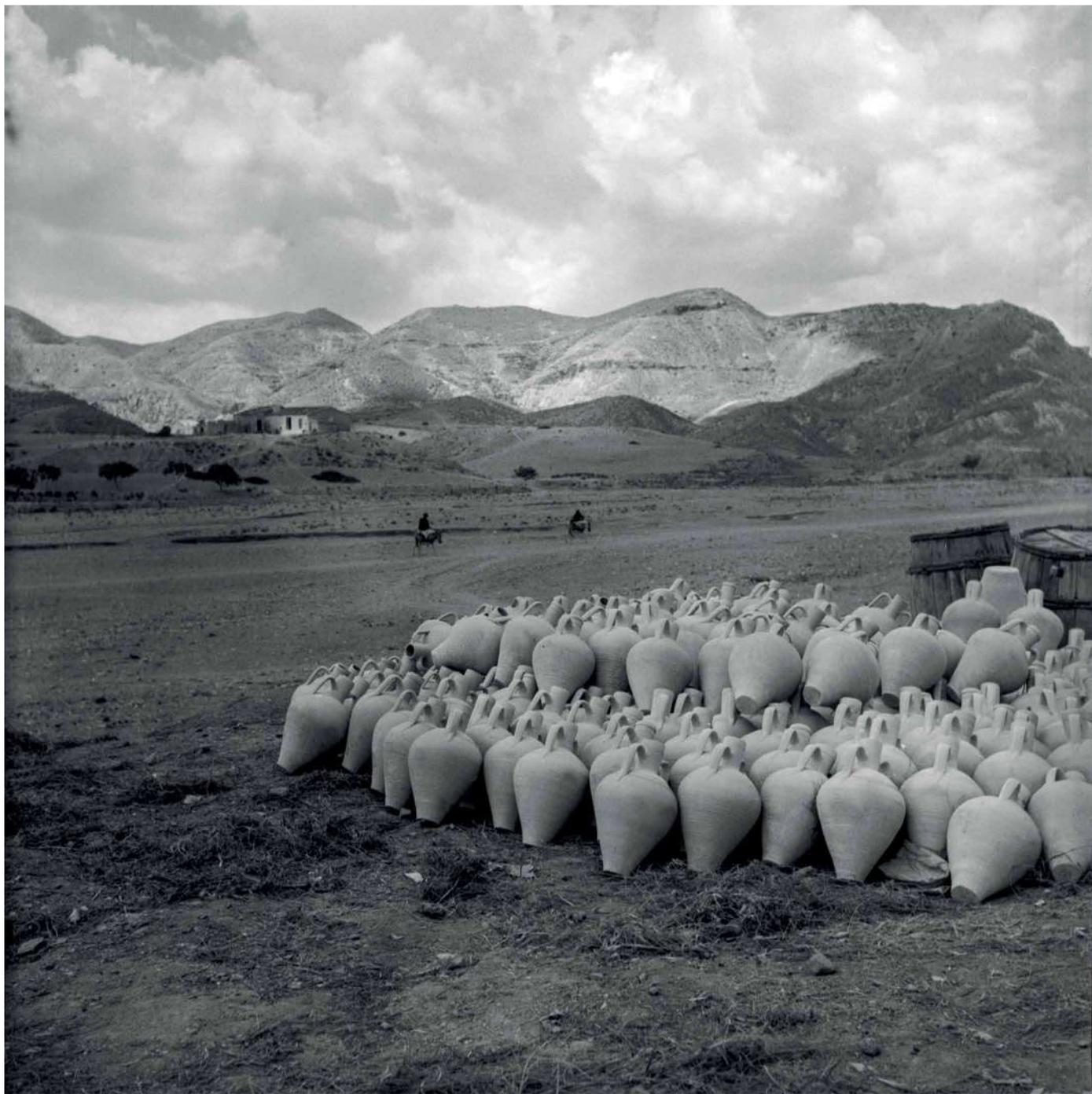
En parallèle de son activité de photographe, Roland Arnal peint. Il fait quelques expositions et donne certaines de ses œuvres à ses proches. Sa production a été aujourd'hui divisée entre ses enfants et ses amis, et un récolement partiel fait état de plus de 200 références. Il participe à de nombreuses expositions collectives et travaille avec son mentor et ami le peintre François Desnoyer, ou encore avec Jean Rouré, son condisciple sétois pour l'illustration de certains de ses ouvrages (photographies et peintures). Enfin, il réalise un décor mural pour la chapelle Saint-Pierre-aux-Liens du hameau de Buisson (commune de Jausiers, Alpes de Haute-Provence).

Le décès de son épouse, en 1985, marque un véritable ralentissement dans sa production artistique. Il peint encore des portraits et des paysages, photographie les paysages et les êtres qui lui sont chers, et participe à la publication d'un ouvrage que Renée avait écrit au crépuscule de sa vie et dans lequel elle raconte son enfance.

Cette présentation biographique est issue de deux entretiens recueillis par les étudiantes Nathalie Rey, Abigaëlle Gutierrez et Marie Vinson, auprès de la fille de Roland Arnal, Isabelle, et de Madame Isabel Clément, une amie proche de Roland Arnal et de son épouse Renée Fabre, qui vécut quelques années avec eux, après son arrivée en France en 1964.



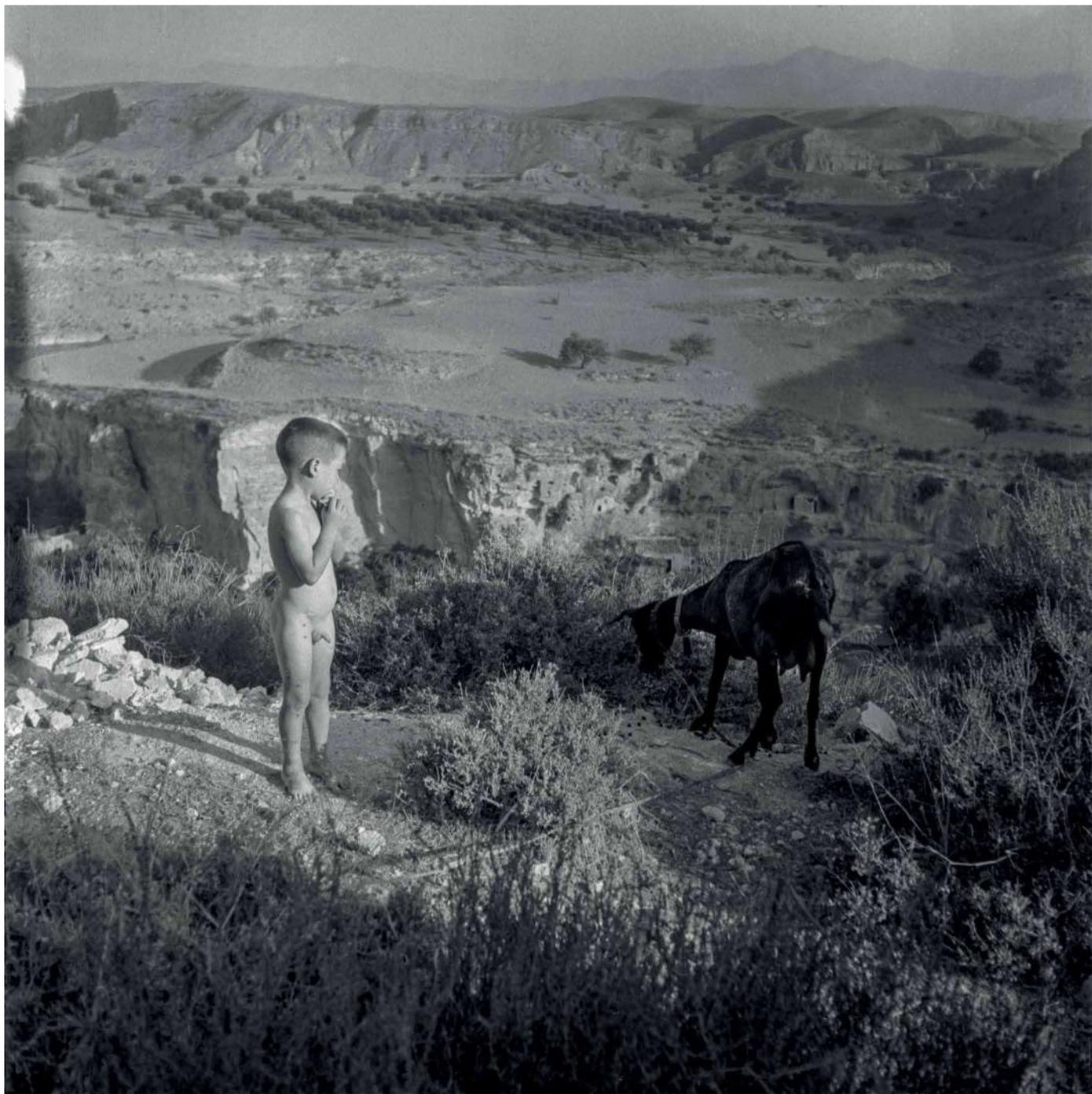


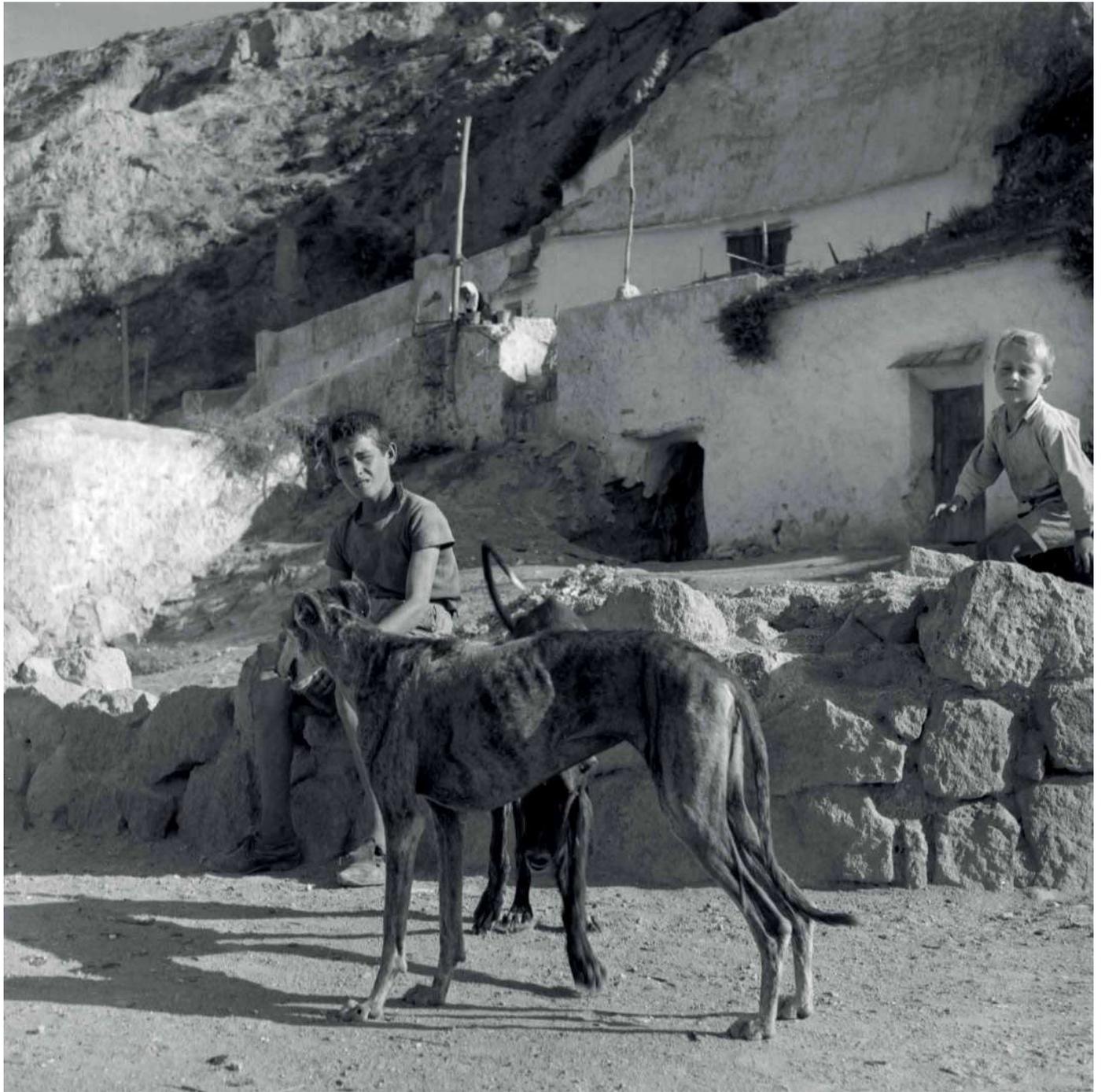


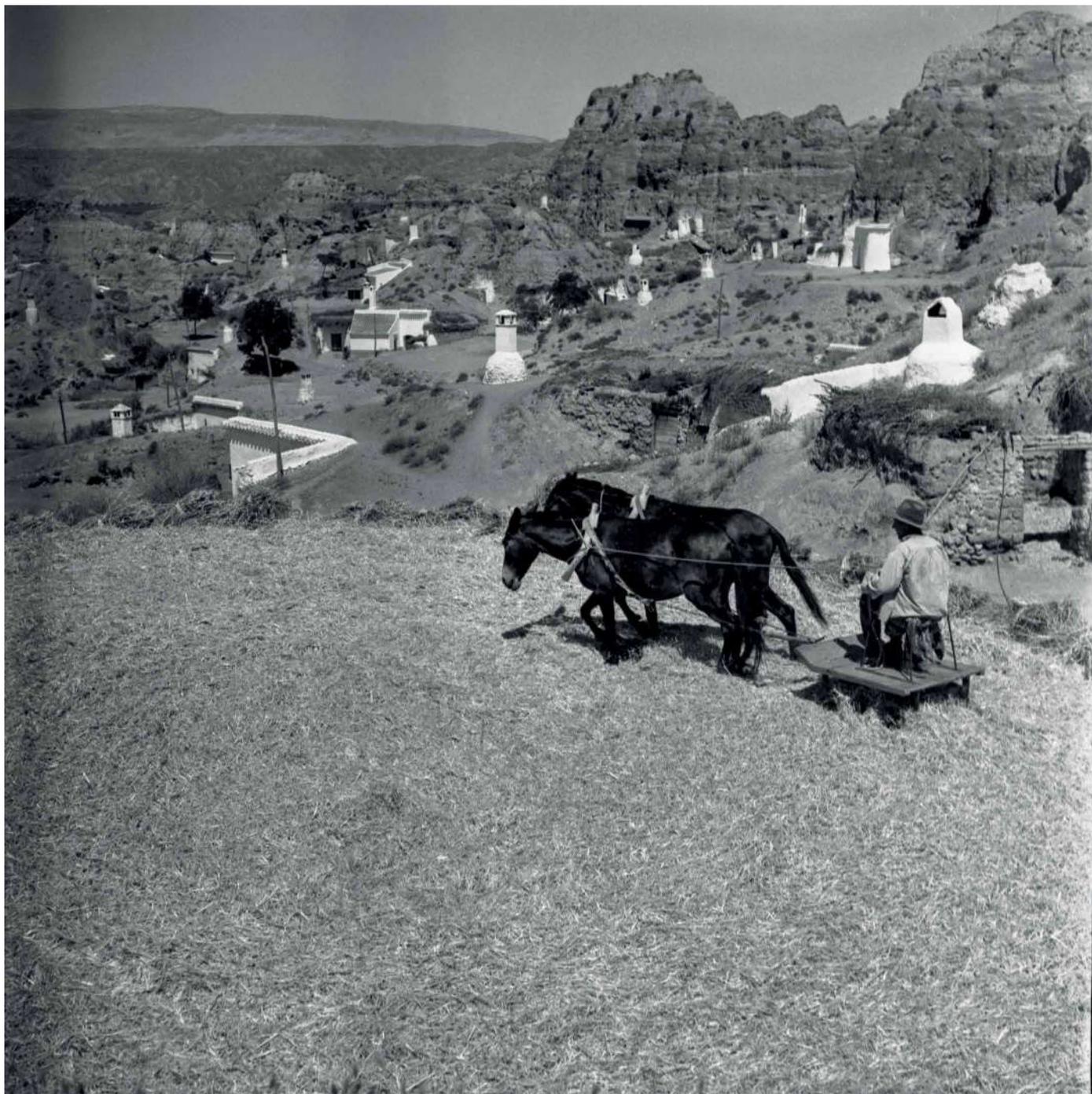






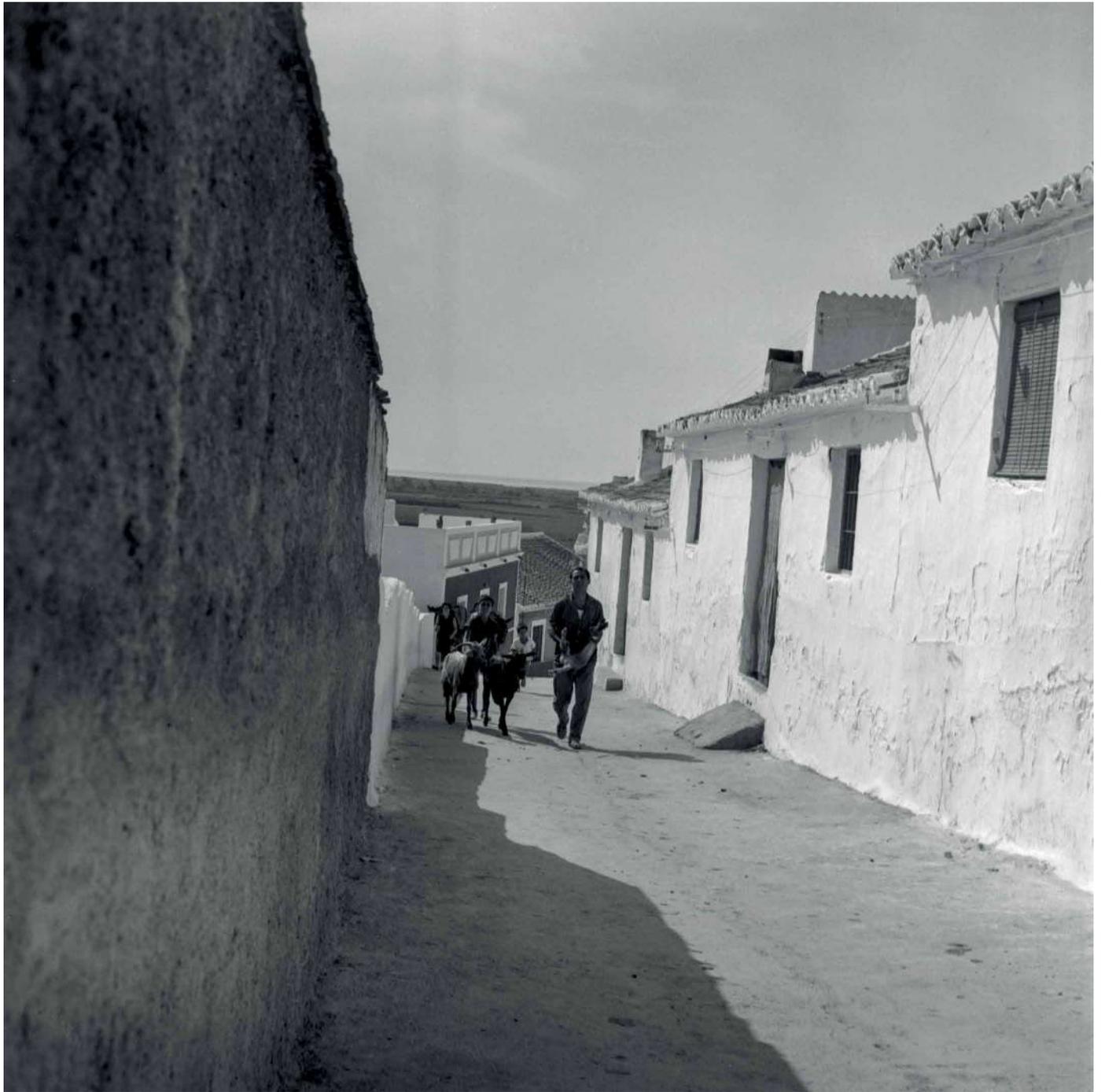






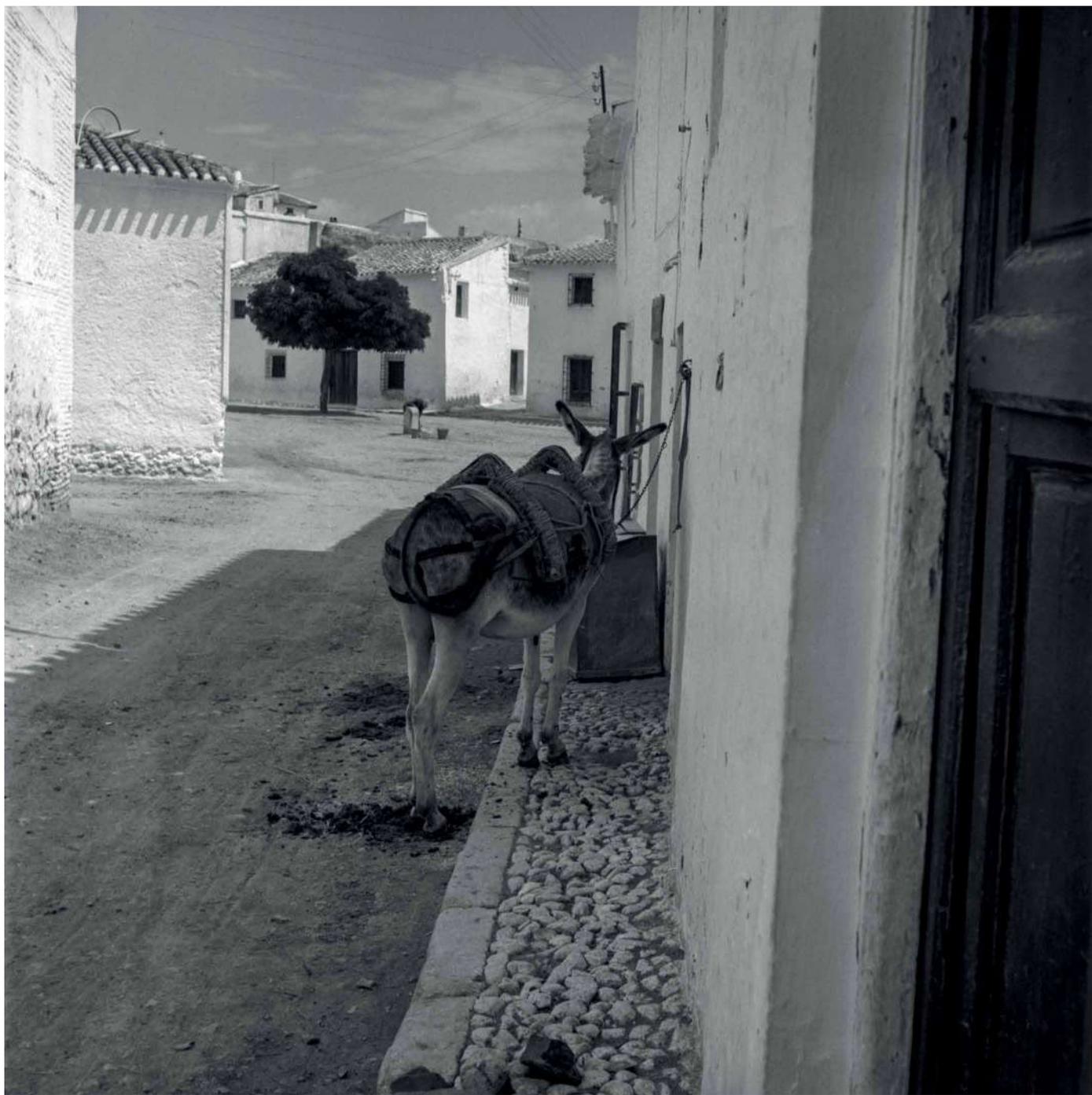


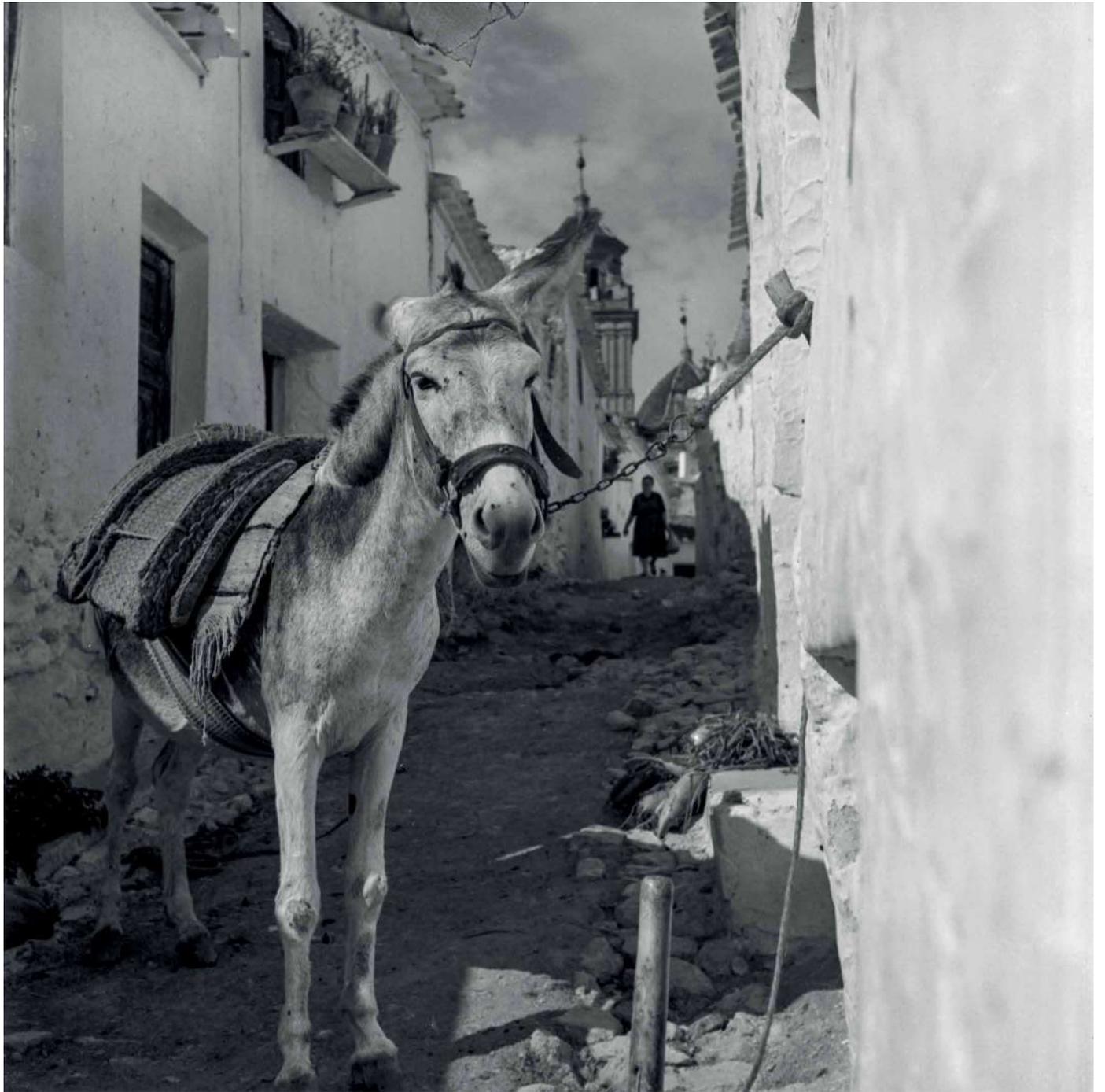




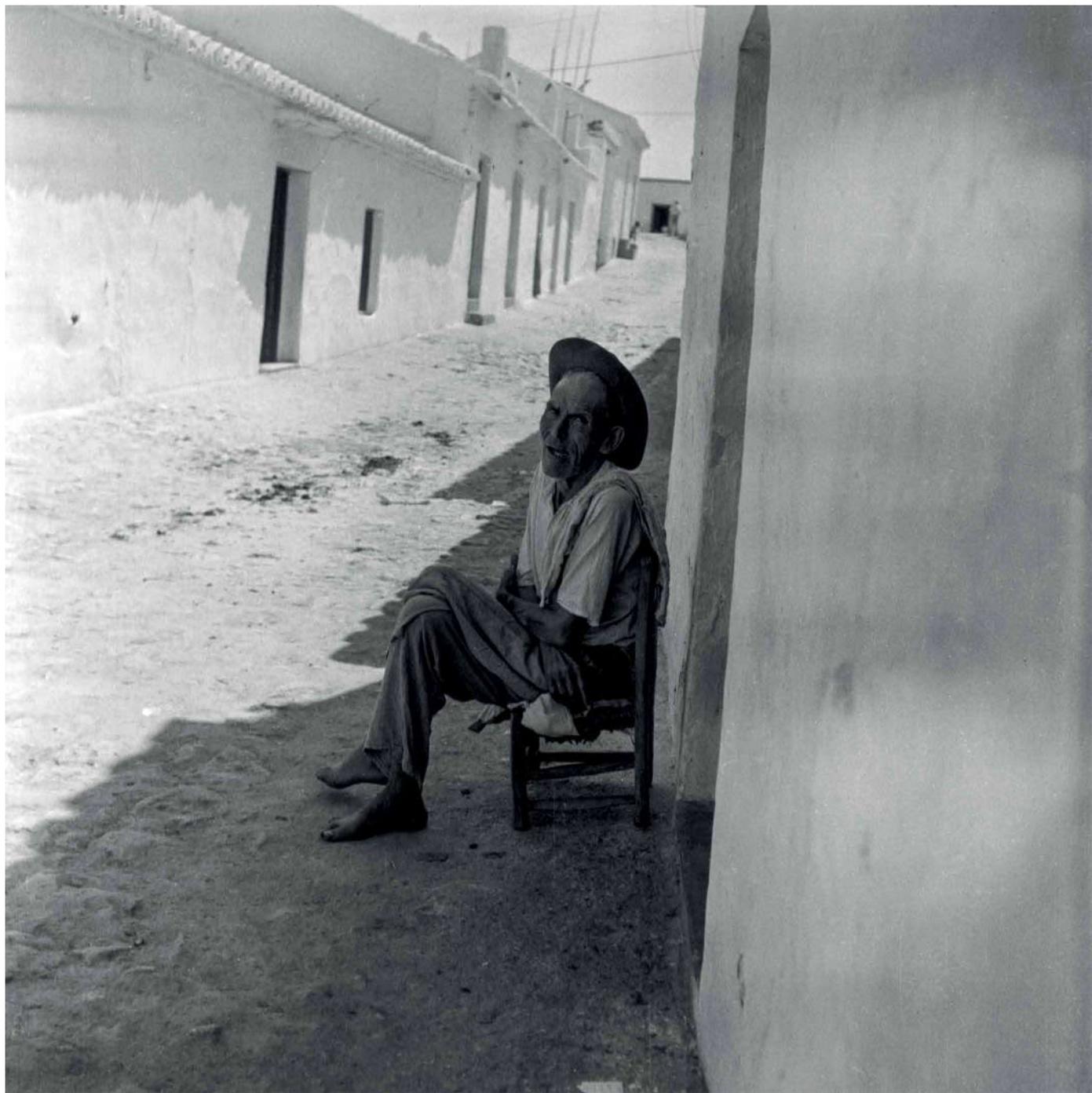




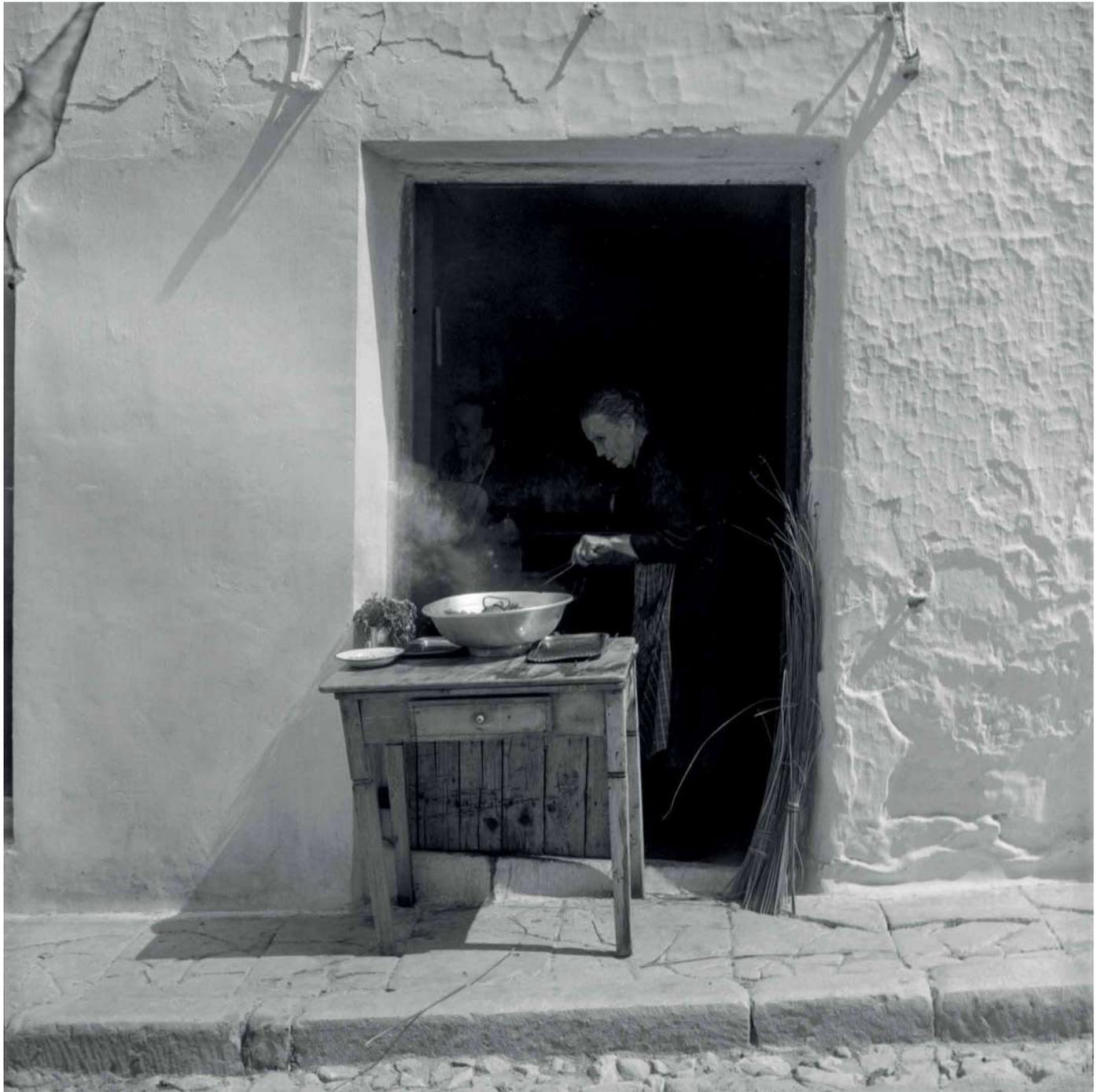


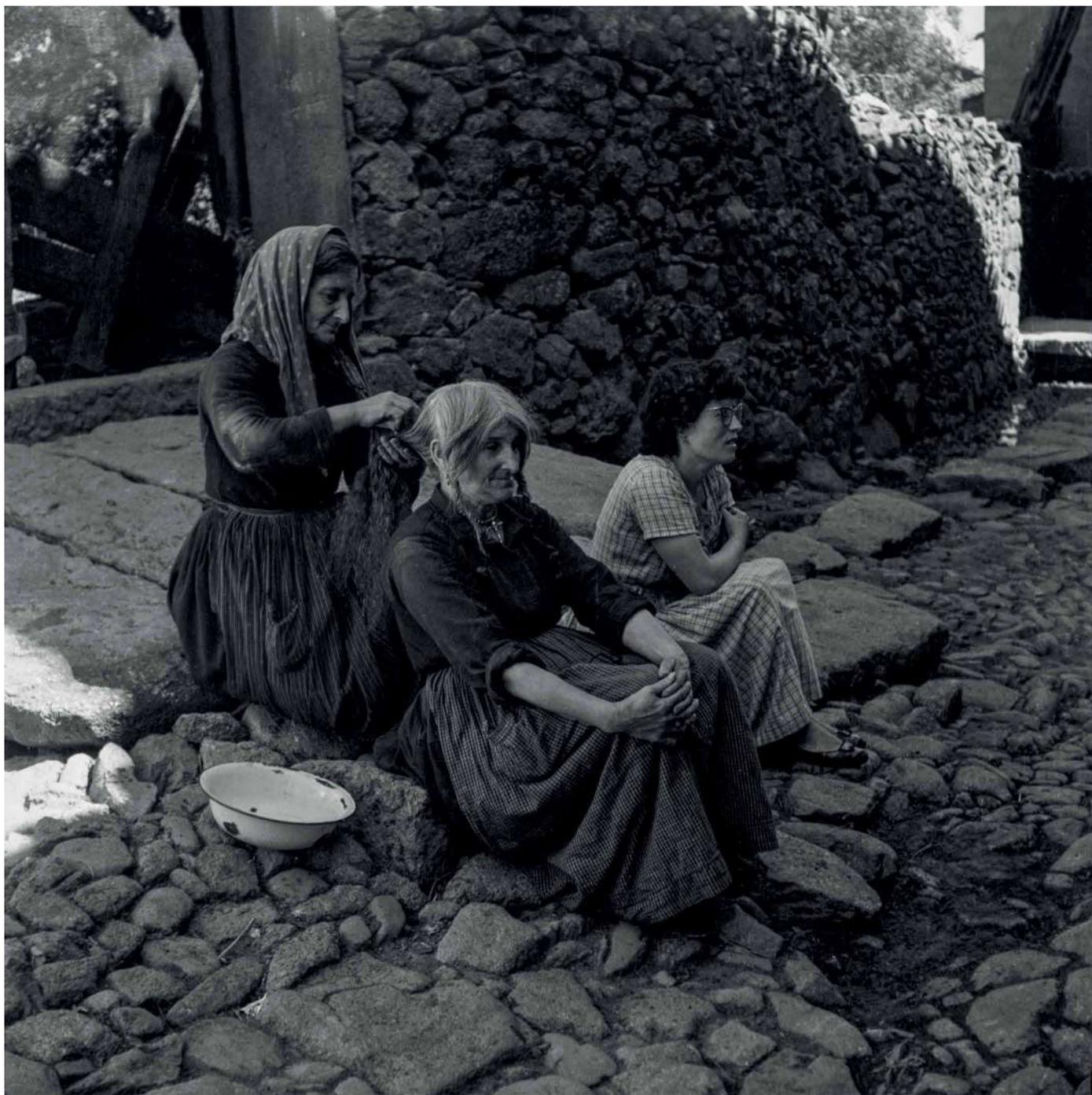














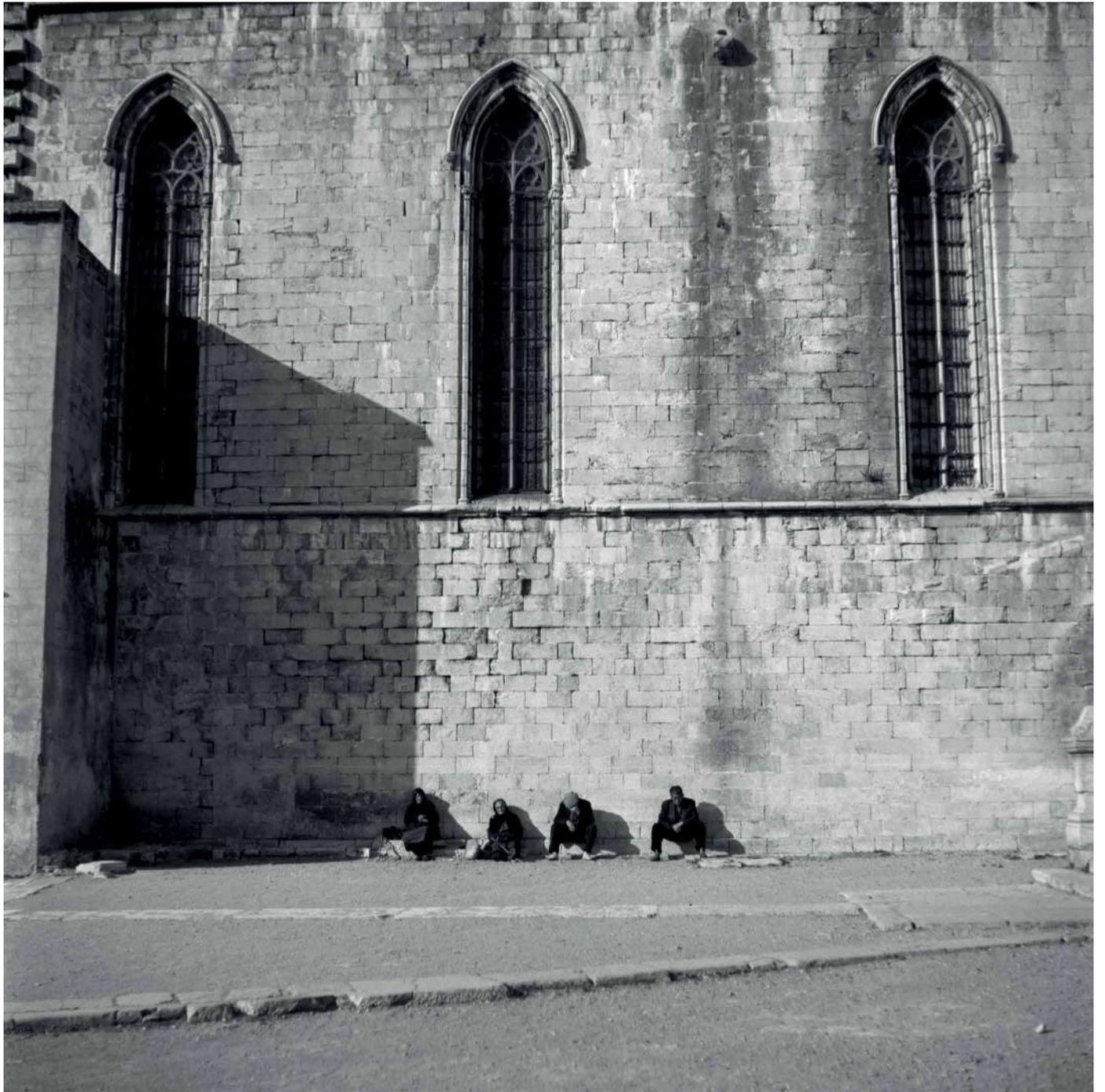








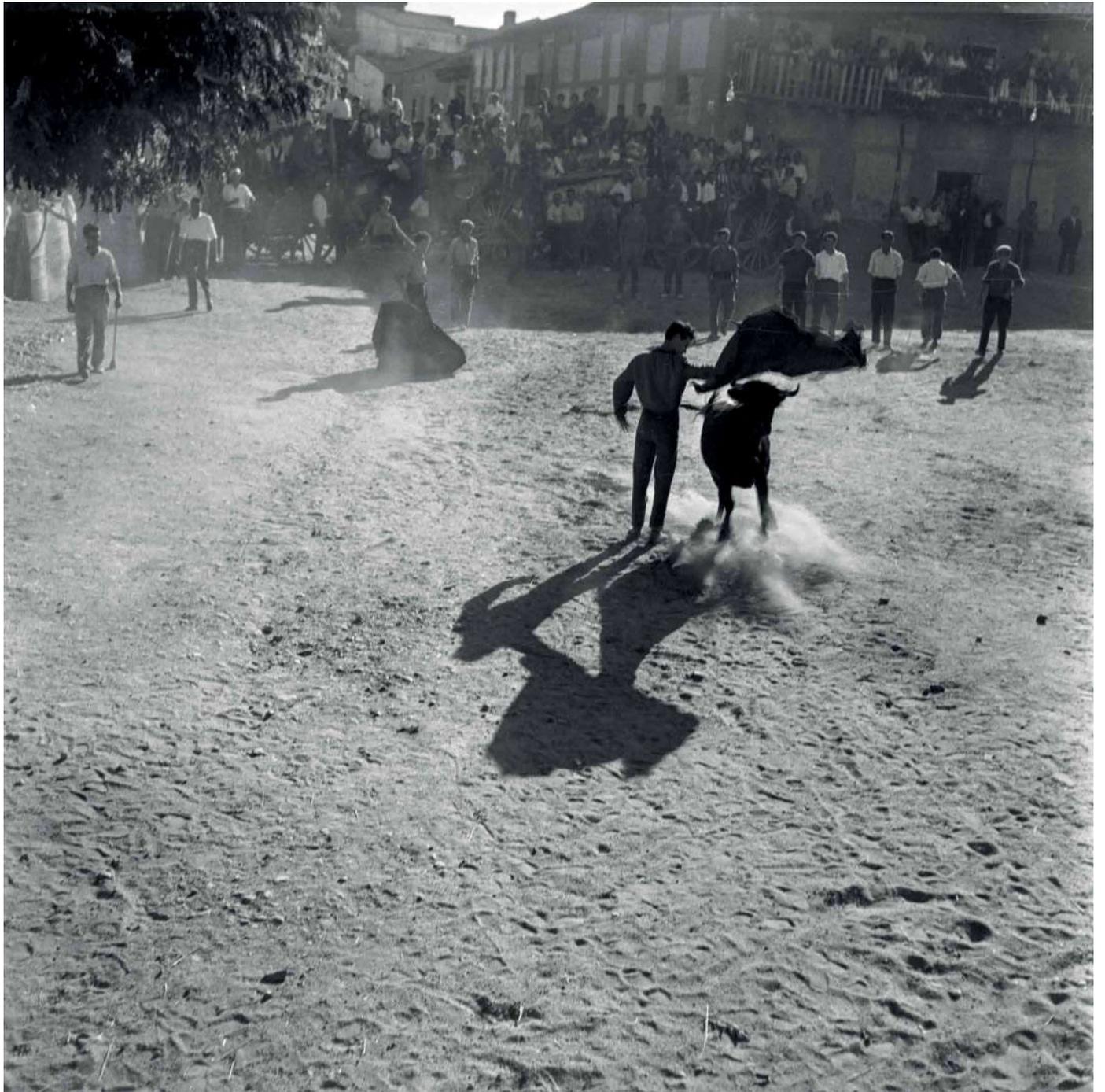


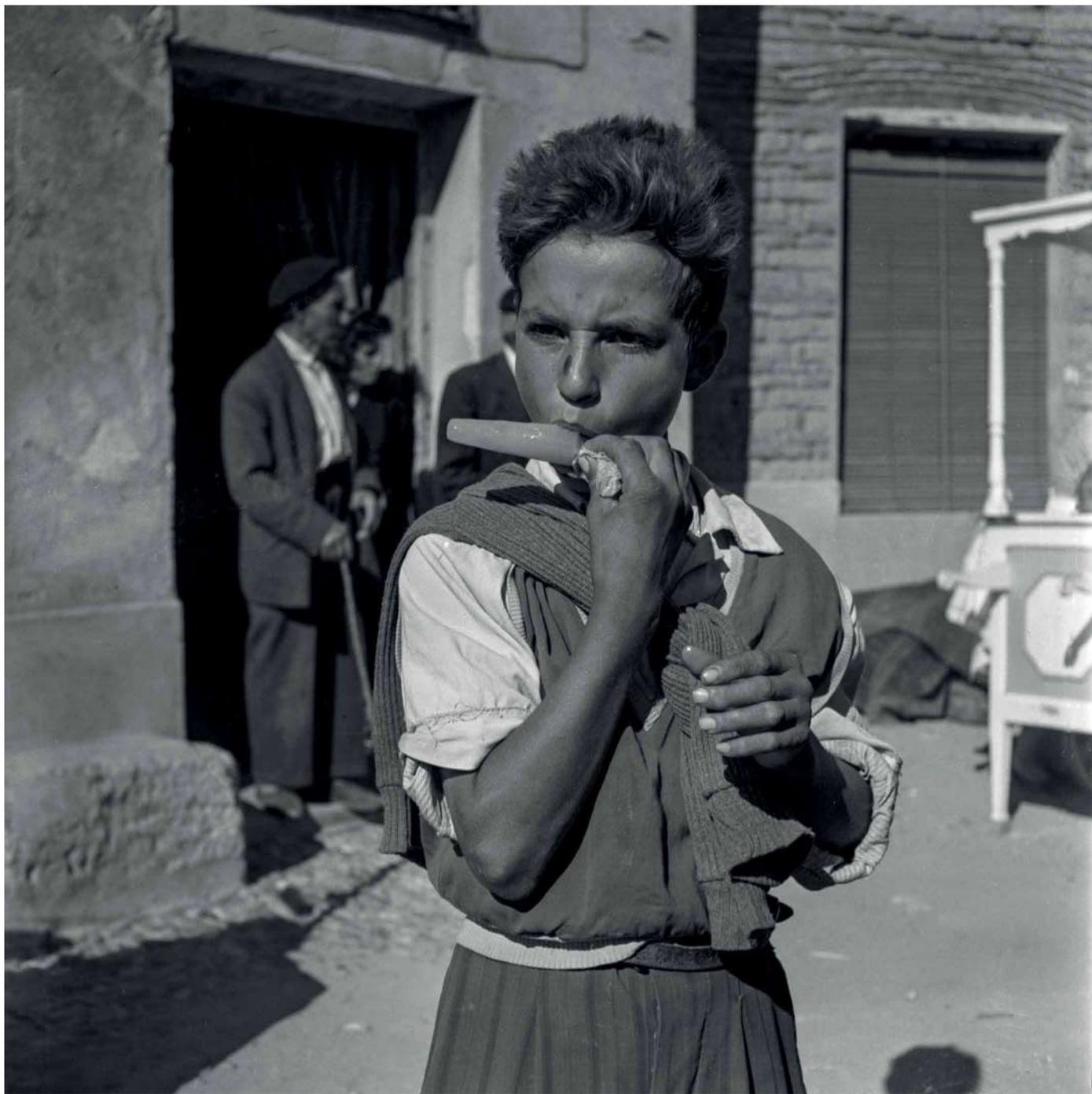




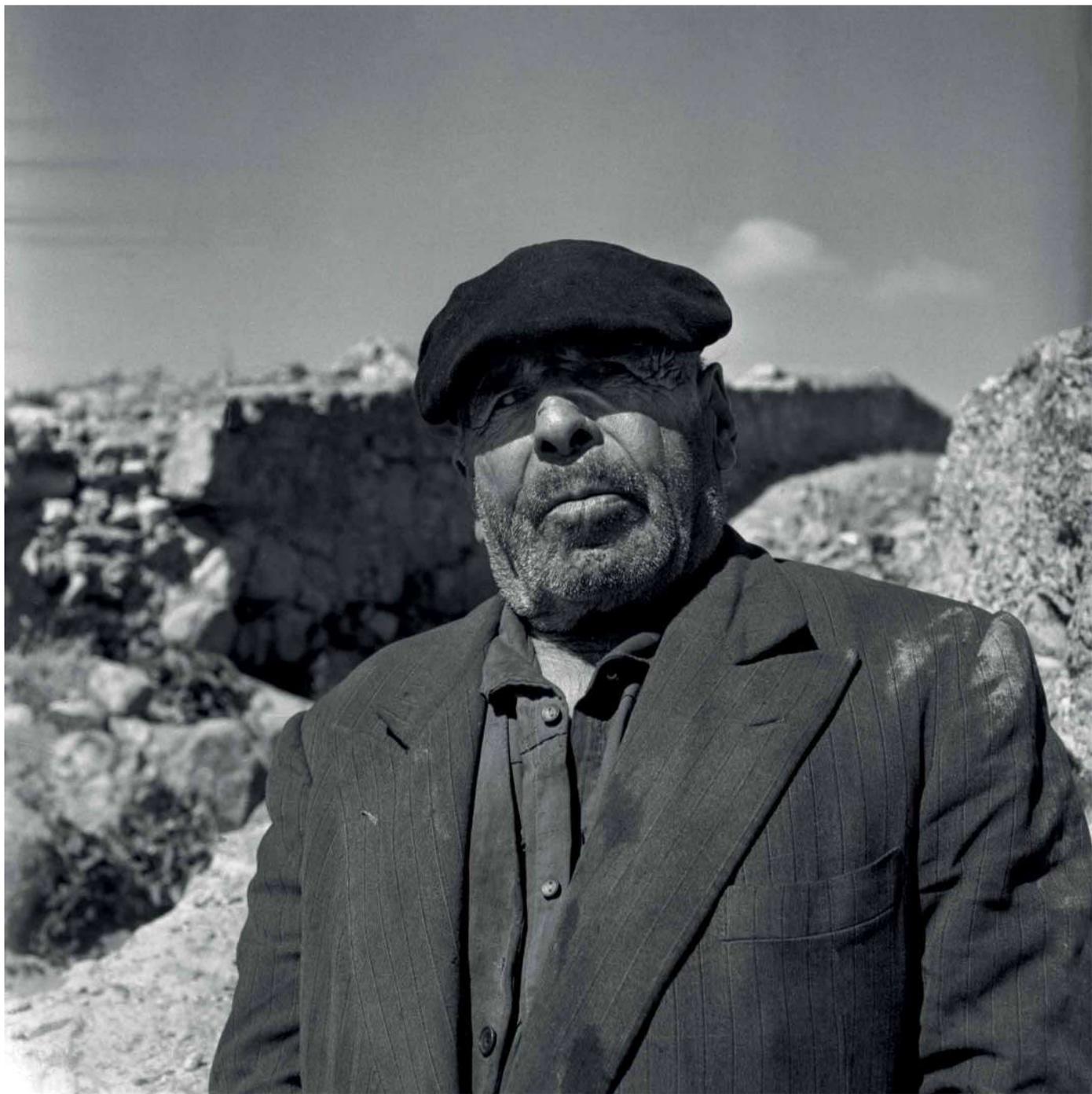
















Remerciements

Ce catalogue est édité à l'occasion de l'exposition « Roland Arnal » présentée à l'École nationale supérieure d'architecture de Montpellier (Ensam) du 23 mai au 17 juin 2022. Cet événement est organisé avec le soutien de l'Ensam. Notre reconnaissance s'adresse à tous ceux qui ont participé à l'accomplissement de ce projet : Thierry Verdier, directeur de l'Ensam et commissaire de l'exposition, Cécile Beuzelin, directrice du master « Histoire de l'Art Moderne et Contemporain » de l'Université Paul Valéry - Montpellier 3 et Fabienne Sartre, directrice du master « Collections et Musées d'Art et d'Histoire » de l'Université Paul Valéry - Montpellier 3, qui nous ont généreusement prêté de leur temps afin de travailler sur ce projet.

Cette exposition n'aurait pu être envisagée sans l'aide précieuse d'Ozvan Bottois, historien de l'art contemporain, et de Fabienne Sartre, historienne de l'art moderne, tous deux maîtres de conférences en histoire de l'art à l'Université Paul Valéry - Montpellier 3. Nous tenons également à remercier pour leur disponibilité, leur aide et leur confiance Hélène Klunder, chargée de la programmation culturelle de l'Ensam, et Élodie Guillot-Cerdan, responsable des éditions de l'Espérou de l'Ensam, sans qui la mise en œuvre de cette publication n'aurait pas été possible. Notre reconnaissance s'adresse également à chacun et chacune qui, par leurs domaines spécifiques respectifs, ont garanti la prospérité de ce projet : Fabrice Marti, gestionnaire pédagogique et administratif des masters de l'UFR3 de l'Université Paul Valéry - Montpellier 3, et David Huguenin, photographe professionnel et enseignant à l'Ensam. Qu'ils en soient tous ici chaleureusement remerciés.

Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Thierry Verdier qui fut à l'origine de ce projet d'exposition et de la publication qui en résulte, et qui, malgré un emploi du temps chargé, a su se consacrer pleinement à son élaboration. Enfin, les étudiants de deuxième année des masters « Histoire de l'Art Moderne et Contemporain » et « Collections et Musées d'Art et d'Histoire », tiennent à remercier tout spécialement, pour son accompagnement et sa bienveillance, Delphine Bastet, attachée de conservation du patrimoine, qui supervisa l'élaboration de cette exposition et de ce catalogue en guidant les étudiants et en partageant son expérience et son savoir.

Commissariat général de l'exposition

Thierry VERDIER, directeur de l'Ensam, architecte,
professeur des universités en histoire de l'art moderne

Étudiants en master 2 Université Paul Valéry - Montpellier 3
Parcours Collections et Musées d'Art et d'Histoire (CMAH)
Parcours Histoire de l'Art Moderne et Contemporain (HAMC)

Hélène KLUNDER, chargée de la programmation culturelle de l'Ensam

Élodie GUILLLOT-CERDAN, responsable des éditions de l'Espérou de l'Ensam

Directeur de publication

Thierry VERDIER

Coordination éditoriale

Élodie GUILLOT-CERDAN

Mise en page

Jil BALANDRAS

© 2022, Éditions de l'Espérou
**ENSAM, École nationale supérieure
d'architecture de Montpellier**

179 rue de l'Espérou
34093 Montpellier Cedex 05
www.montpellier.archi.fr

Tous droits réservés

Imprimé en France - Print Team (Nîmes)
Nombre de tirages : 100 exemplaires - mai 2022



Éditions
de l'Espérou



Diffusion gratuite - Ne peut pas être vendu