

Photo / Photographes

Ce DVD regroupe un ensemble de quatorze documentaires réalisés comme autant de portraits de photographes. Homogènes dans leur format, dans leur approche, ces portraits n'en exploitent pas moins la diversité des sensibilités individuelles et professionnelles de chacun des artistes présentés.

Car il s'agit tout d'abord, à travers la confrontation avec des pratiques photographiques, de faire prendre conscience que derrière chaque image se trouve un créateur. On découvre alors que celui-ci a opéré des choix, avant, pendant et après la prise de vue. Le mythe de la prétendue « objectivité » de la photographie, né d'une comparaison injustifiée avec la peinture, a trop longtemps occulté le travail des photographes. Découvrir leurs pratiques et s'intéresser à leurs choix, leurs motivations, leurs hésitations, voire leurs partis pris, c'est décrypter le mécanisme de l'image. Les aspects techniques de la pratique sont importants pour tous les photographes. Que ce soit par obligation ou par plaisir, tous utilisent des astuces, arrangent des décors, optent pour l'appareil le mieux adapté à leurs desseins. L'explication de ces choix renseigne sur le va-et-vient constant et fascinant entre l'intention et la capacité pratique à l'exprimer. Certains de ces choix sont partagés : avec le sujet, mais aussi avec une équipe technique rigoureuse dont l'importance n'est pas occultée.

Ces portraits sont introduits par deux points de vue, qui nous éclairent sur le contexte historique dans lequel évoluent ces photographes : Jean-Luc Monterosso, directeur de la Maison européenne de la photographie,

rappelle que la photographie est une manière de regarder le monde, un « œil supplémentaire » que nous pouvons partager; Quentin Bajac, chef du cabinet de la photographie au Centre Pompidou, décrypte les enjeux de révolution numérique en s'interrogeant sur les rapports que les images numériques entretiennent avec les autres images.

Deux autres menus – « Grands genres » et « Mots-clés » – permettent d'accéder directement à des séquences précises des films. Par ces entrées transversales, il est alors possible de confronter les prises de position de tel ou tel photographe face à une même thématique, d'établir une sorte de dialogue entre les photographes et de révéler la richesse de ces confrontations.

Chaque film pourra être vu pour lui-même, séquencé ou croisé avec d'autres en suivant les différents genres et mots-clés. *Photo/Photographes* constitue ainsi une collection de référence pour les enseignants en charge de l'éducation à l'image. Plus précisément, les professeurs d'arts plastiques des collèges et des lycées trouveront dans ce DVD de solides outils pour accompagner leurs enseignements. Les artistes à l'œuvre, leurs rapports à l'espace, au corps, à la représentation constituent autant de pistes que prolonge ce livret et qui trouveront un écho dans les pratiques des classes. Les photographies donnent un sens aux notions de ressemblance et d'écart, aux relations entre les arts; elles invitent à la verbalisation et peuvent initier de nombreux projets, autant de contenus d'enseignement demandés par les programmes.

LA PHOTOGRAPHIE : ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION

Que de chemin parcouru, en moins de deux siècles ! En perpétuelle révolution, en constante évolution, la photographie est la conjonction entre une machine, l'appareil photo, et un point de vue, celui d'un homme. Comme au dompteur, il convient donc au photographe d'entretenir des rapports très étroits avec son matériel.

La « boîte magique »

Qu'il s'agisse d'un sténopé ou d'un appareil numérique, l'appareil photo a une fonction : capter la lumière, puis la restituer sur une surface sensible qui servira de matrice pour n'importe quel type de reproduction. Entre la lumière et l'objectif de l'appareil, c'est la vie qui est passée : arbres, portraits d'aimés ou d'inconnus, bâtiments, guerres, mannequins... C'est sans doute pourquoi tout cela a un air si fantomatique.

Le temps et l'espace régissent en commun le fonctionnement de l'appareil, dont l'ouverture définit l'angle de vue et la profondeur de champ, et le temps d'exposition la quantité de lumière déposée sur la surface sensible. On sait que ce temps d'exposition, jusqu'en 1840, était si long (entre 5 et 30 minutes) que seuls les sujets immobiles impressionnaient les plaques. Aussi les photographes se pliaient-ils à cette contrainte et, en l'absence d'éclairage artificiel, demandaient déjà la participation – passive, immobile – de leur modèle.

Le boîtier photographique s'est aussi adapté aux usages des photographes, qui sont allés en se diversifiant. Les chambres photographiques, difficilement transportables, permettent d'obtenir des plan-films de 25 cm sur 20 pour une très haute définition. L'apparition du 24x36 au début des années 1930 dans un boîtier Leica accentue l'autonomie et la discrétion. Les Rolleiflex, Hasselblad et autres biobjectifs, avec la visée déportée, permettent des points de vue inédits et le format carré. Bref, il y en a pour tous les goûts et tous les besoins : reportage, prises de vue en studio, expérimentations... Le boîtier – et avec lui le film dont la sensibilité s'est accrue avec le temps – se prête vraiment à tous les usages. L'arrivée du numérique le confirme : aucune technique n'en a jamais totalement évincé une autre. Et c'est heureux. Coexistantes, hybrides parfois, ces techniques en se croisant et en perdurant échafaudent une histoire de la photographie où la tradition du noir et blanc, par exemple, et contrairement au cinéma, est restée vive. Le moment du déclic est un instant important, mais toutes les manipulations qui l'ont précédé et qui lui succéderont participent également à la naissance de l'image. D'autres instruments prennent le relais, que le photographe parfois manipule aussi. Éclairages, éprouvettes, agrandisseurs, tireuses... On retrouve souvent, qu'elle soit discrète ou revendiquée, cette passion pour le bricolage, la petite chimie, la petite alchimie qui naît de l'entente d'un homme et de son instrument. Mais le photographe sait aussi s'entourer de collaborateurs

de confiance, auxquels il donne des indications sur ses intentions. Il devient alors une sorte de maître d'ouvrage et suit, de près ou de loin, toutes les étapes de la réalisation des photographies, jusqu'à leur accrochage en galerie.

La photographie, pour quoi faire ?

Chaque photographe a sa réponse. Il s'agit pourtant toujours de proposer aux autres son propre point de vue, qu'il soit esthétique, politique, documentaire, publicitaire, poétique... ou tout cela à la fois. Chacun cherche alors à sa manière les moyens les plus efficaces pour parvenir à matérialiser sa vision du monde. Le choix de l'appareil n'est qu'un point de départ, qu'il faut dépasser avec une stratégie adaptée au projet.

Le dialogue avec un modèle, un paysage, une lumière est un temps qui précède toujours la prise de vue mais dont la durée est très variable. Les reporters, ceux aussi qui pratiquent la *street photography*, mettent parfois du temps à « rentrer » dans leur sujet, avancent à tâtons, à l'affût du moindre événement qui peut surgir à tout moment. Le travail de studio nécessite souvent de longs préparatifs censés réduire les tâtonnements au moment de la prise de vue. Dans ces cas et dans de nombreux autres, ce moment atteint un pic d'où émergera la photographie recherchée. La photographie plasticienne peut multiplier les interventions à tel point qu'il devient impossible de situer un moment crucial, puisque ce n'est pas forcément celui du déclenchement.

Les points de vue aussi se sont diversifiés et peuvent passer d'un genre à un autre. La prise de vue aérienne, historiquement associée aux repérages militaires, se fait documentaire et chaleureuse, voire humanitaire. Certaines séances avec mannequins se déroulent en plein air ou sont réalisées comme du photojournalisme. Les portraits se sont défaits du modèle pictural. Les décors, qu'ils soient construits ou naturels, sont neutralisés ou au contraire personnifiés. Les croisements se font aussi sur l'image. Certains privilégient son piqué, d'autres veillent à la bonne circulation du regard. Il y a ceux qui racontent une histoire, d'autres une atmosphère. Avec l'évolution des langages photographiques, les mélanges stylistiques se sont multipliés. Rappelons aussi que, pour des raisons financières ou par curiosité, de nombreux photographes mènent une double activité. Les productions professionnelles et les réalisations plus personnelles, bien qu'elles soient distinctes, peuvent réciproquement s'influencer.

Il suffit de regarder un photographe découvrant ses planches-contact pour comprendre l'importance et la difficulté de cette première lecture. Souvent déçus, rarement comblés, les photographes adoptent là aussi des stratégies très variées. Les uns ont, à dessein, réalisé un très grand nombre d'images, et se doivent de faire une sélection drastique. D'autres n'ont que quelques prises de vue, dont les variations serviront peut-être à composer une image imprenable. En privilégiant les séries, certains éludent aussi la question.

Vient alors le temps de la monstration. Ses déclinaisons sont nombreuses. Les journaux et magazines, bien entendu, lorsqu'il s'agit de photographies de mode, de guerre, de publicité ou de reportage. Les livres ensuite, où les photographies sont volontiers accompagnées d'un texte qu'elles illustrent ou qui les raconte. Et dans les galeries d'art, où les photographies deviennent de véritables objets dont les dimensions, la qualité du tirage, la rareté sont le sujet de toutes les attentions.

Mélange d'anxiété et de jouissance, de maîtrise et d'improvisation, le processus de construction d'une image photographique est long et ponctué d'étapes. Chaque image est le fruit d'un projet qui a pu impliquer de longs mois de préparation, un investissement considérable, une équipe de techniciens dont le photographe est l'axe central. Alimenté par les mouvements de la vie, dont il gèle un instant le cours, il nous livre des images qui ressemblent à des preuves de son passage sur terre. Confrontés à ces photographies, nous découvrons une vision à la fois familière et étrangère, la vision d'une autre personne qui nous révèle aussi un peu d'elle-même. Et de nous.

ARBORESCENCE

CLIP D'INTRO

Photo/

- Points de vue
- Films

Points de vue

- La photo aux XIX^e et XX^e siècles par Jean-Luc Monterosso, directeur de la Maison européenne de la photographie
- L'image photographique au XXI^e siècle par Quentin Bajac, chef du cabinet de la photographie, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne

Films

- Yann Arthus-Bertrand
- Luc Choquer
- Jean-Louis Courtinat
- Tom Drahos
- Alain Fleischer
- Peter Knapp
- Xavier Lambours
- Marc Le Mené
- Olivier Mériel
- Georges Rousse
- Michel Séméniako
- Klavdij Sluban
- Laurent Van der Stockt
- Patrick Zachmann

Expérimentations plastiques

- La photo est un matériau
- De la photo au multimédia
- Autour de Colomba
- Objets-reflets-photographiques
- À l'école du graphisme
- Visages d'ici et d'ailleurs
- Faire dialoguer les infinis
- Modeler les ruines

Mises en scène

- Des jouets, des gâteaux, la guerre
- Objets-reflets-photographiques
- Le dispositif créateur
- Tout en muscles
- L'homme-pont
- Un geste poétique
- Une inspiration surréaliste

Paysages

- Faire dialoguer les infinis
- Décor lumière

Photographie aérienne

- La Terre vue du ciel

Photographie de guerre

- Reporter de guerre : un métier à risques

Actes photographiques

- Cadrage et composition
- Capter l'essentiel
- Photomontage
- Portrait négocié
- Profondeur de champ
- Projection

Contextes

- Agence
- Commande
- Exposition
- Livre de photographie
- Magazine
- Photographie et peinture

Cadrage et composition

- La ville et les couleurs
- Objets-reflets-photographiques
- Le dispositif créateur
- À l'école du graphisme
- Un geste poétique
- Une inspiration surréaliste
- Capter l'essentiel de la vie
- Construire un point de vue
- Moisson d'images
- Ce que racontent les photos

Capter l'essentiel

- Un état des lieux
- Montrer ce que l'on cache
- Reporter de guerre : un métier à risques

Portrait négocié

- Des bêtes et des hommes
- Photographier les gens comme ils sont
- Une écriture en couleur
- Autoportrait négocié

Photomontage

- L'homme-pont

Profondeur de champ

- Faire dialoguer les infinis

Projection

- Autour de Colomba
- Le dispositif créateur

Agence

- Montrer ce que l'on cache
- Reporter de guerre : un métier à risques
- Chez Magnum

Commande

- Portraits de couples
- Autour de Colomba
- Sri Lankais de Paris

Exposition

- La Terre vue du ciel
- Une incitation à la rêverie
- Chaque photo est unique
- Construire un point de vue

Livre de photographie

- Dans la savane
- Montrer ce que l'on cache
- Rencontrer les hommes
- Au festival de Cannes

Magazine

- Portraits de couples
- Sri Lankais de Paris
- De retour de reportage

Photographie et peinture

- Le dispositif créateur
- L'alchimie de la photo
- Décor lumière

Photographes

- Grands genres
- Mots-clés

Grands genres

- Expérimentations plastiques
- Mises en scène
- Paysages
- Photographie aérienne
- Photographie de guerre
- Photographie de mode
- Portraits
- Reportages et documents
- *Street photography*

Mots-clés

- Actes photographiques
- Contextes
- Matériels et techniques
- Sensibilités photographiques

Photographie de mode

- À l'école du graphisme

Portraits

- Des bêtes et des hommes
- Les Français
- Portraits de couples
- Une écriture en couleur
- Visages d'ici et d'ailleurs
- Au festival de Cannes
- Histoires de photos, photos d'histoires
- Autoportrait négocié
- Un voyage introspectif

Reportages et documents

- Dans la savane
- Photographier les gens comme ils sont
- Montrer ce que l'on cache
- La ville et les couleurs
- Sri Lankais de Paris
- Une fête de quartier
- Moisson d'images
- Photographier contre l'anonymat
- Les coulisses de la mode
- Des mots et des images

Street photography

- Dans la rue
- Moisson d'images

Matériels et techniques

- Éclairage artificiel
- Format des appareils
- Noir et blanc
- Studio
- Développement argentique
- Incrustation numérique
- Colourisation, grattage
- Tirage numérique

Sensibilités photographiques

- Authenticité, devoir de vérité
- Humanisme
- Expérience intérieure
- Expérimentation
- Poésie photographique

Éclairage artificiel

- Autour de Colomba
- Autoportrait négocié
- Décor lumière

Studio

- Des bêtes et des hommes
- Portraits de couples
- Tout en muscles

Colourisation, grattage

- À l'école du graphisme
- L'alchimie de la photo

Format des appareils

- Dans la rue
- La photo est un matériau
- Sri Lankais de Paris
- Au festival de Cannes
- La chambre et son rituel
- L'enterrement de Charles Trenet

Développement argentique

- Rendre sa copie
- Contacts et tirages
- Tirages grand public
- L'alchimie de la photo
- Faire dialoguer les infinis

Tirage numérique

- Autoportrait négocié

Noir et blanc

- Contacts et tirages
- La ville et les couleurs
- Au festival de Cannes
- L'alchimie de la photo
- Faire dialoguer les infinis
- Lire les signes du monde
- La photo est un espéranto
- L'enterrement de Charles Trenet

Incrustation numérique

- L'homme-pont
- Autoportrait négocié

Authenticité, devoir de vérité

- Le fond et la forme
- Histoires de photos, photos d'histoires
- Reporter de guerre : un métier à risques
- Photographier contre l'anonymat

Expérience intérieure

- Capter l'essentiel de la vie
- Le photographe ajoute au réel
- Un voyage introspectif

Poésie photographique

- De la photo au multimédia
- Autour de Colomba
- La rêverie du voyage
- Un geste poétique
- Le cercle et l'architecture
- La photo est un espéranto

Humanisme

- Les Français
- Photographier les gens comme ils sont
- Montrer ce que l'on cache
- Le fond et la forme
- La guerre des faibles
- De retour de reportage

Expérimentation

- Des jouets, des gâteaux, la guerre
- Portraits négatifs
- Un geste poétique
- Modeler les ruines
- Décor lumière

PRÉSENTATION RAISONNÉE DE L'ARBORESCENCE

Le DVD *Photo/Photographes* est constitué de portraits de photographes dont on suit le cheminement jusqu'à l'étape finale de l'élaboration des images. Ces quatorze portraits sont accompagnés de deux présentations, dans la rubrique « Points de vue » : Jean-Luc Monterosso, directeur de la Maison européenne de la photographie et Quentin Bajac, chef du cabinet de la photographie au Centre Pompidou, mettent en perspective les pratiques et les enjeux de la photographie au troisième millénaire.

Les portraits

Ils nous font découvrir un photographe au travail, dans son studio ou en plein air, en repérage ou en action. Les différentes étapes de la construction d'une image sont restituées avec soin, accompagnées ponctuellement des propos du photographe, qui tantôt explique son travail, tantôt nous fait partager ses doutes, ses hésitations, ses choix. Dans une seconde partie, les photographes sont invités à commenter quelques-unes de leurs œuvres, dont ils précisent parfois les conditions de prise de vue. Il ne s'agit pas forcément de leurs photographies préférées, mais de celles à propos desquelles ils peuvent exprimer leur fierté, leurs regrets ou leurs souvenirs.

Il est aussi possible d'accéder à des extraits spécifiques des vidéos en utilisant une entrée par « Grands genres » ou par « Mots-clés ». Il est alors plus aisé de confronter les propos des photographes sur les sujets déclinés.

Les grands genres

EXPÉRIMENTATIONS PLASTIQUES

Il s'agit tout d'abord du travail de plasticiens pour lesquels la photographie est un instrument privilégié, et non pas une fin en soi. Dans ce cas, l'articulation avec d'autres techniques – dessin, vidéo... – vient parasiter, chahuter et compléter l'image.

MISES EN SCÈNE

La construction d'une image passe d'abord par un juste choix des ustensiles et de leur agencement dans un espace cohérent ou étrange.

PAYSAGES

Le paysage est un sujet singulier ; ni immobile ni en mouvement, il pose tout d'abord la question de l'espace et du rapport entre les éléments, forcément éloignés, qui le constituent.

PHOTOGRAPHIE AÉRIENNE

Ou comment un point de vue aérien, habituellement analysé par les militaires et les scientifiques, peut devenir chaleureux et esthétique.

PHOTOGRAPHIE DE GUERRE

L'engagement des photographes de guerre tend autant à révéler une vérité cachée qu'à vivre des moments où la réalité est comme accrue, dépouillée de tout artifice.

PHOTOGRAPHIE DE MODE

La mode est un genre, c'est aussi un style : en casser l'image glamour est devenu une exigence autant qu'un jeu.

PORTRAITS

Le portrait, c'est la parole donnée au visage du modèle. Célèbres ou inconnus, seuls ou en groupe, les sujets photographiés s'expriment aussi sur le portraitiste qui leur fait face.

REPORTAGES ET DOCUMENTS

En s'aventurant dans un milieu dont il devra rapporter des images, le photographe est plus que jamais confronté au hasard, heureux ou malheureux. Il doit chercher à révéler l'intimité d'une situation qu'il ne connaît que superficiellement.

STREET PHOTOGRAPHY

La rue est le lieu des rencontres fortuites, de ces instants où se jouent des rapports humains plus secrets et plus profonds que ne le laisse croire leur apparition éphémère. La *street photography* les saisit et les rend visibles, palpables, essentiels.

Les mots-clés

ACTES PHOTOGRAPHIQUES

Le cadrage et la composition, le rapport aux modèles, les choix techniques sont autant d'actes photographiques qui modèlent le regard du photographe afin qu'il puisse capter l'essentiel.

CONTEXTES

Dans quel cadre la photographie, une fois réalisée, sera-t-elle vue ? S'agit-il d'une commande, d'une collaboration ponctuelle ou régulière, d'une recherche personnelle ? Les questions du format, du support, de la sélection sont ici posées à travers le prisme de la monstration.

MATÉRIELS ET TECHNIQUES

Le photographe, tel un artisan, se munit d'outils qu'il choisit en fonction de sa sensibilité. L'éclairage, qui orientera la lumière mais aussi les ombres, le boîtier, fixé ou mobile, qu'il manipule des deux mains, le studio mais aussi le laboratoire requièrent un sérieux savoir-faire technique qui mêle désormais inextricablement la chimie à l'électronique.

SENSIBILITÉS PHOTOGRAPHIQUES

Le regard du photographe sur son sujet évolue de concert avec la prise de vue. L'idée prend vie, et cette vie restituée par l'objectif servira de manifeste à un instant de vérité. Le délicat va-et-vient entre le fond et la forme autorise les raccourcis, mais interdit les clichés et évite les quiproquos. Savoir rester ambigu, afin de rendre la complexité de chaque situation, permet l'émergence d'une poésie où la réalité se prolonge au service de l'imaginaire.

LES PHOTOGRAPHES

Yann Arthus-Bertrand

S'il est un photographe contemporain dont le nom est connu du grand public, c'est bien Yann Arthus-Bertrand. Le travail qui l'a rendu célèbre, «La Terre vue du ciel», a été commencé à l'occasion du passage au deuxième millénaire. C'est une sorte d'état des lieux du monde, qui l'a envoyé aux quatre coins de la planète et dont une sélection a largement été diffusée auprès du public, que ce soit sous la forme d'expositions en plein air, d'affiches pédagogiques ou de livres.

Quelle est la raison d'un tel succès ? Les vues aériennes réalisées par Yann Arthus-Bertrand permettent d'accéder à des lieux reculés, d'une très grande beauté, et de découvrir les richesses de notre planète alors même que la mise en danger de son équilibre suscite de plus en plus d'indignation de la part des citoyens.

L'AMOUR DE LA NATURE

D'abord photographe animalier, Arthus-Bertrand a pu ainsi combiner son amour de la nature avec la possibilité de l'exprimer. Après un long séjour au Kenya, où il suit avec sa femme une famille de lions, il réalise un ouvrage qui le conforte pleinement dans le métier de photographe.

Travaillant toujours sur des séries, il prend soin de créer une cohérence entre les clichés. En studio, il utilise à cet effet des fonds neutres mais chaleureux, tandis que dans ses projets de photographie aérienne, c'est le point de vue qui sert de référence. Ces séries ont pu être commanditées par des magazines, pour lesquels il a beaucoup travaillé, mais, dit-il, «la presse se jette, un livre est un objet qui reste». La célébrité, dont les revers sont indéniables, lui permet désormais de pouvoir choisir les projets qui l'intéressent.

TÉMOIN ACTIF PLUS QUE PHOTOGRAPHE

«Je reproduis [chimiquement] ce que j'ai vu.» Indéniablement, la photographie, pour lui, est comme un état des lieux. On ne peut rien mettre en scène dans la photographie de paysages ou animalière, dit-il, et l'esthétisation est inutile tant les sujets sont captivants. C'est pourquoi il ne se considère pas comme un grand photographe, mais plutôt comme un témoin utile, dont l'esthétique un peu «carte postale» est pleinement assumée.

L'ampleur de ces projets fait de lui une sorte d'entrepreneur. Il y a donc une grande part de travail logistique et l'entente avec ses collaborateurs est primordiale. Du pilote avec lequel il survole le monde à ses assistants plateau, tous participent à la concrétisation des projets du photographe en se mettant à son service.

Mais le photographe lui-même se met au service d'une cause : sensibiliser le public aux merveilles naturelles menacées à plus ou moins long terme. Couplée

à son désir de peindre des citoyens du monde, elle le conduit à proposer une vision humaniste avec l'espoir que ses images pourront changer les mentalités. Cette profession de foi dépasse de beaucoup son travail de photographe puisqu'elle l'a incité à créer une fondation (GoodPlanet.org), une association d'aide aux projets photographiques (3P) et à passer à la vidéo, en particulier avec une grande exposition (deux ans de tournage, plus de 5 000 interviews dans plus de 75 pays) intitulée « 6 milliards d'Autres » (2009). Il est en outre fondateur de l'agence de photographie aérienne Altitude, première au monde avec plus de 350 000 images posposées.

QUESTIONNEMENT

- Décrire le fond devant lequel sont prises les photographies au Salon de l'agriculture. Est-il vraiment neutre ? Comparer avec le fond utilisé pour la série sur les Français commanditée par *L'Express* et pour l'ouvrage *Visages de l'usine*.
- Quels sont les événements qui ont incité Yann Arthus-Bertrand à faire de la photographie aérienne ?
- « Je reproduis [chimiquement] ce que j'ai vu. » Commenter cette phrase, la développer.
- Pourquoi Yann Arthus-Bertrand considère-t-il que si ses clichés pour l'exposition « La Terre vue du ciel » avaient été au nombre de 200 au lieu de 150, l'exposition aurait été « moins intéressante » ?
- En quoi peut-on rapprocher Yann Arthus-Bertrand des photographes humanistes ? En quoi s'en éloigne-t-il ?

Pour en savoir plus

- Quelques deux mille photographies de Yann Arthus-Bertrand sont téléchargeables sur www.yannarthusbertrand2.org.
- Des informations détaillées sur les méthodes de travail du photographe sont en outre disponibles sur www.yannarthusbertrand.org.

Luc Choquer

Le photographe Luc Choquer travaille en couleur, et ça se voit !

VOYAGES EN IMAGES

Après des études en psychologie, puis une courte carrière d'éducateur, Luc Choquer commence à travailler dans les années 1980 pour la presse, notamment pour *Actuel* et *Libération*, et intègre l'agence Vu. L'usage de la couleur pour ses prises de vue professionnelles finit par le convaincre d'abandonner le noir et blanc dans sa pratique personnelle. En 1989, il est l'un des membres fondateurs de l'agence Métis, une agence indépendante qui veut métisser les visions d'auteurs à tous les contextes de publication. La même année, il publie son premier

ouvrage, avec un texte de Didier Daeninckx : *Planète France* est un voyage halluciné au travers de toutes les couches de la société française, sorte d'instantané hyperréaliste capturé au flash. Il effectue de nombreux voyages à l'étranger, conservant ce regard à la fois très proche et très intense, presque violent, où les couleurs un peu criardes semblent parler à la place des passants et des rencontres.

LIEUX ET MOMENTS DE TRANSITION

1990 : en ce moment charnière de la *perestroïka*, il est lauréat du prix de la Villa Médicis hors les murs pour son projet sur les femmes russes. Un ouvrage, *Ruskaïa*, sortira deux ans plus tard, qui obtiendra le Prix Niépce. Luc Choquer est indubitablement attiré par les moments de transition, par les tensions qui peuvent faire basculer d'une situation à une autre. Ainsi, il suit de près les mouvements sociaux de 1995 et réalise des portraits de lycéens l'année suivante. En 1998, c'est encore en Seine-Saint-Denis qu'il entame un travail sur les collègues difficiles. Ce projet, qui présente une société française multiethnique, se conclura en 2007 avec la publication de l'ouvrage *Portraits de Français*. Une exposition itinérante de 120 photographies est complétée d'interviews ou de portraits vidéo réalisés par le psychologue Bernard Pelosse. Si ces images décalées rappellent un certain Martin Paar, par la recherche d'un instant improbable, elles s'en différencient par leur frontalité plus immédiate et leur point de vue moins ironique.

LES POINTS-FRONTIÈRES

« Ce qui donne la force d'un portrait, c'est quand on arrive à un point-frontière. » Luc Choquer semble en effet chercher le moment où chacun, en étant entièrement soi-même, se trouve dans un *no man's land* mental qui lui échappe. Ainsi ces portraits dont la saisissante véracité est comme figée par un éclairage latéral cru et dont les sujets semblent offrir leur part de mystère, presque avec volupté.

Et puis il y a ces gens qui posent dans des intérieurs très présents, parce qu'ils font partie de l'univers dans lequel ils évoluent et en disent long sur leur singularité. Les éclairages ne sont plus systématiquement latéraux, mais les images qui en résultent sont construites sur une frontalité tout aussi crue. Une proposition sans fard qui n'exclut pas les clins d'œil symboliques, et pourquoi pas métaphysiques.

Ces points-frontières, le photographe les cherche tout autant sur le plateau du studio que dans la rue. En studio, il traque les à-côtés de la photographie, ces moments où il se passe autre chose, comme en coulisse de la prise de vue. Dans la rue, malgré la méfiance toujours plus grande des passants, il n'hésite pas à se glisser sur leur trajectoire : « Le bon photographe sait choper le hasard exactement au bon moment. »

QUESTIONNEMENT

- Comparer les deux styles, en studio pour le magazine *Marie-Claire*, et dans la rue, en particulier en ce qui concerne la lumière.
- Que voit-on au tout début dans le studio, quels accessoires composent finalement le set?
- Dans la première image analysée dans la « mise au point », quels éléments de l'image semblent contrôlés, lesquels ne le sont manifestement pas? En quoi peut-on considérer que le chat fait le lien entre différentes parties de l'image?
- La description que fait Luc Choquer de la photographie des mariés évoque-t-elle des pensées ou des détails qui échappent à une première lecture?
- Quel type d'appareil est utilisé lors de la prise de vue dans la rue? Quels en sont les avantages, expliqués ou pas?

Pour en savoir plus

- DAENINCKX Didier (texte), *Planète France*, Contrejour, 1989.
- FRÉDÉRIK Bernard (texte), *Ruskaïa : jeunes femmes russes*, Marval, 1992.
- PELOSSE Bernard, ROMÉO Philippe (entretiens), *Portraits de Français*, La Martinière, 2007.

Jean-Louis Courtinat

UN PHOTOGRAPHE SOCIAL

Jean-Louis Courtinat fait assurément de la photographe sociale. Mais ce terme ne s'applique pas seulement aux sujets qu'il a choisi d'aborder. Ses méthodes de travail, ses choix éditoriaux relèvent d'une même logique, qui est d'abord citoyenne. C'est pourquoi il insiste d'emblée sur l'aspect utilitaire de sa pratique, comme pour clarifier avec une simplicité très matérielle ses buts et ses résultats. Son propos est simple et modeste : il est important de dénoncer les inégalités, les injustices, car c'est la toute première étape vers le rétablissement d'un équilibre social moins disproportionné, sinon plus juste. C'est sans doute pourquoi Jean-Louis Courtinat s'attache particulièrement aux inégalités les plus cruelles et les plus fatales telles que la maladie et la déchéance sociale.

LE FOND ET LA FORME

Les Damnés de Nanterre, ouvrage publié en 1995, révèle par les images les faiblesses d'un système d'aide aux sans-abris plus que défaillant. On y voit non seulement des ribleurs aux visages pasoliniens mais aussi les maltraitements dont ils sont l'objet. Car ce qui intéresse Jean-Louis Courtinat, c'est tout autant les exclus que les réponses, bonnes ou mauvaises, que la société apporte pour leur prêter secours. Un grand nombre de ses photographies associent d'ailleurs, pour le meilleur ou pour le pire, malades et soignants, pensionnaires et matons, handicapés et bénévoles.

Pour rendre compte de ces recoins obscurs, dissimulés, d'une société honteuse de ses manquements, Jean-Louis Courtinat use d'un noir et blanc dont la beauté peut troubler. C'est, explique-t-il, que le photographe doit manier au mieux le fond et la forme et qu'il est en quelque sorte contraint, autant pour faciliter la narration que pour assurer l'impact de son image, d'être « le meilleur artiste possible ». Les qualités plastiques des clichés sont alors entièrement consacrées à une lecture plus attentive des faits.

L'ÉMOTION DU NOIR ET BLANC

Si le noir et blanc reste un langage inhérent à la photographie sociale, c'est qu'il reste inégalable pour restituer, voire susciter, une certaine véracité émotive. Il évite, selon Courtinat, que le lecteur de l'image ne soit distrait par un élément annexe inclus dans le champ de l'image mais extérieur au propos. C'est le regard qui est privilégié : celui de la personne qui découvre la photographie, mais aussi celui des photographiés. Étrange matériau que le noir et blanc, et les nuances de gris qui l'accompagnent : à la fois dur et raffiné, direct et esthétisant. Son maniement requiert une grande adresse. Depuis son premier ouvrage, recueil d'images collectées en 1980 au service des urgences d'Aix-en-Provence, Jean-Louis Courtinat y est resté fidèle.

UNE POÉSIE DU REGARD

Ses travaux, qui nécessitent parfois plusieurs années de travail, ne sont ni des reportages ni des enquêtes. Il semble bien que les images qu'il en dégage aient plus à voir, malgré leur crudité, avec la poésie qu'avec le photojournalisme. C'est sa propre vision du monde, un monde de peines et de souffrances mais aussi d'amour et de réconfort, qu'il tire des situations qui lui sont offertes dans le partage du quotidien des victimes du sort.

QUESTIONNEMENT

- « Lecteur de l'image » : pourquoi Jean-Louis Courtinat préfère-t-il employer cette expression plutôt que le mot « spectateur », « public » ou « regardeur » ?
- S'interroger sur la réaction de la mère de Philippe face au livre. Pourquoi Courtinat choisit-il de photographier l'enfant dans la piscine ?
- Comparer, afin d'en dégager les différences et les similitudes, *La Raison du plus faible*, l'ouvrage de Jean-Louis Courtinat sur un lieu de vie pour handicapés mentaux, avec les photographies et le remarquable film de Raymond Depardon sur l'asile San Clemente (1980).
- Même chose avec *Les Damnés de Nanterre* et *Les Amants du Pont-Neuf* de Leos Carax (1991), œuvre de fiction dont les dix premières minutes relatent une arrivée dans un SAMU social.

- Relever les propos sous forme de plaisanteries, petites phrases et boutades, que Jean-Louis Courtinat égraine durant ses entretiens. Comment les articuler avec son propos photographique, à la fois noir et humaniste ?

Pour en savoir plus

- www.jeanlouiscourtinat.fr.
- *Hôpital, hôpital*, Glaxo, 1988.
- ROSENBLATT Françoise (texte), *Vivre encore : dans le service de pédiatrie de l'Institut Curie*, Contrejour, 1990.
- BOUDARD Alphonse (texte), *Paris au petit bonheur*, éditions du Perron, 1992.
- *Fait et Cause*, Delpire, 1995.
- HASSIN Jacques (texte), *Les Damnés de Nanterre*, CNP, coll. « Photo notes », 1995.
- RICHARD M. S. (texte), *La vie jusqu'au bout*, Delpire, Idéodis Création, 1996.
- *Du temps pour les autres*, Delpire, Idéodis Création, 2000.
- THÉDREL Arielle, *Les Enfants du diable*, Nathan, coll. « Photo poche », 2001.
- *Solidaires*, éditions Caisse d'Épargne, 2002.
- BOST-HOURTICQ Hélène, HIRSCH Emmanuel (texte), *La Raison du plus faible*, Delpire, 2006.

Tom Drahos

LES ESTHÉTIQUES DE DRAHOS

Lorsque le photographe tchèque Tom Drahos arrive à Paris, dans les années 1960, la photographie est encore très compartimentée. Les émules de Cartier-Bresson ne jurent alors que par le noir et blanc et les quartiers populaires. Lui se tourne vers les quartiers chics et adopte vite la couleur, d'abord pour l'expérimenter, puis par conviction. Les taches chromatiques deviennent rapidement le sujet même de ses images où les personnages n'existent que pour les contrastes ou les liaisons qu'ils apportent. Mais les liens de Drahos avec la culture néo-objectiviste sont encore forts. Ce travail de plasticien utilisant la photographie comme un matériau est au cœur de ce que l'on pourrait appeler sa seconde carrière, qui débute dans les années 1980 avec *Métamorphoses*, un ouvrage où il met en scène des jouets et d'autres objets anodins pour créer un univers aux frontières du surréalisme.

LA PHOTOGRAPHIE COMME MATÉRIAU

Tom Drahos explore la photographie sous tous ses états. Les images sont de moins en moins considérées comme des captations d'une réalité exceptionnelle, et de plus en plus comme des surfaces colorées. Il dit être tout d'abord attentif au sens du toucher, préoccupation surprenante lorsque l'on parle de photographie. Mais

parle-t-on encore de l'image photographique ? Sélectionnés, retravaillés, colorisés, froissés, parfois broyés, éventuellement redigérés par un autre médium, les clichés de Tom Drahos se dotent d'une texture qui supplante le reste. L'utilisation du stock d'images qu'il accumule, en lui permettant de différer le moment du choix de « l'image juste », est très loin du rapport à la planche-contact. Avec la planche, il s'agit de trouver l'image qui, plus que les autres, illustrera le propos de la session dont elle est issue. Avec les millions d'images « aspirées » par la caméra vidéo, il s'agit plutôt de se constituer une réserve disponible à tout moment. À la fois outil et matériau, ces images archivées seront un jour employées dans une composition.

UN TRAVAIL DE PLASTICIEN

Ce n'est donc plus tant ce qui est représenté, mais les qualités graphiques et chromatiques qui comptent dans l'image. Leurs possibilités, aussi, d'être associées à d'autres images, issues de séances éventuellement très distantes dans le temps et l'espace. Tom Drahos dissimule ou il magnifie l'aspect visuel inhérent au support, qu'il soit film photographique ou cinématographique, vidéo, projection ou écran multimédia. Bien souvent, c'est dans la recherche, à tâtons mais avec assurance, que ses images s'élaborent. D'autres fois, il s'inspire de thèmes littéraires ou d'actualité, quitte à s'en éloigner. Ainsi la série « Les Horreurs de la guerre » (1972), réponse énigmatique à la guerre du Vietnam, ou les nombreux CD-Rom qu'il a consacrés à des écrivains ou à des œuvres littéraires.

LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

Rares sont les artistes qui ont osé négocier le passage aux nouvelles technologies. Si elles ont inévitablement pénétré leurs pratiques, la complexité à la fois fascinante et déroutante des langages dont l'art numérique peut s'emparer a rebuté un grand nombre d'entre eux. Comme il a pu passer du noir et blanc à la couleur, de la photographie à la vidéo, Tom Drahos s'engouffre dans le médium numérique. L'abondance, la démultiplication, l'hybridation, propres à Internet ou aux supports multimédia ne semblent-ils pas destinés à être saisis par des artistes tels que Tom Drahos ?

QUESTIONNEMENT

- La qualité d'une image vidéo est globalement bien inférieure à celle obtenue avec un appareil photographique. Pourquoi Tom Drahos utilise-t-il une caméra ?
- Quels liens peut-on trouver entre les images réalisées autour de la place Vendôme dans les années 1960 et celles produites pour la série sur la banlieue parisienne en 1984 ?
- Comparer les images qui utilisent des jouets avec celles d'Alain Fleischer, réalisées elles aussi à partir de figurines.

- La biographie de Tom Drahos nous apprend qu'il a été élève, puis enseignant, dans plusieurs écoles de cinéma. Que peut avoir apporté cette expérience à sa conception du statut de l'image fixe ?
- De nombreuses œuvres littéraires sont évoquées sur le site Internet de Tom Drahos. Sont-elles fidèlement restituées ou servent-elles plutôt à explorer l'imaginaire qu'elles suscitent ?

Pour en savoir plus

- <http://t.drahos.cdrom.free.fr>.
- <http://tom.drahos.free.fr>.
- <http://tom.drahos.editions.free.fr>.

En 2003, Tom Drahos a reçu avec « Exit » le Prix Arcimboldo, qui récompense les meilleures créations d'imagerie numérique. Il a publié un grand nombre d'ouvrages, livres et CD-Rom, qu'il distribue depuis son site. Ses œuvres sont présentes dans les collections du musée Rodin, du Centre Pompidou, du musée d'Art moderne de la ville de Paris, de la Fondation nationale de la photographie, de la Bibliothèque nationale et du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône.

Alain Fleischer

PASSIONS EMBOÎTÉES

Le parcours d'Alain Fleischer est tout entier marqué par l'image comme projection de la pensée. Il aime faire dialoguer les champs artistiques qu'il pratique à foison : écrivain, cinéaste, essayiste, enseignant, Alain Fleischer utilise la photographie comme espace privilégié afin de donner corps à ses idées. D'abord tourné vers le cinéma, il en a plutôt exploré les aspects théoriques et plastiques. C'est pourquoi il propose sans cesse une œuvre à mi-chemin entre l'image fixe et l'image animée, sur les traces du temps nécessaire à la création d'une image.

UNE IMAGE STRICTEMENT PHOTOGRAPHIQUE

« La photographie permet de voir ce qui n'est pas visible à l'œil nu », dit-il. Tout comme bon nombre de photographes, il tente donc de révéler ce qui est caché : mais là où certains extraient des images d'une réalité fugace, lui élabore des mises en scène que seule la photographie peut restituer. Ces dispositifs se jouent de toutes les caractéristiques inhérentes à l'image ou qui en sont indissociables. Les aspects techniques (temps de pose, optique, support) mais aussi symboliques (voyeurisme, fantasmagorie) sont pris en compte pour être détournés, manipulés, magnifiés.

JEUX DE MIROIR

Le miroir, qui rassemble ces deux aspects, est un élément important dans l'œuvre de Fleischer. Image éphémère d'une réalité en cours, surface de captation

délimitée, le miroir permet des manipulations où le hors-champ, par exemple, trouve sa place dans le cadre. En contrôlant (ou non) son inclinaison pour renvoyer vers une autre image, Fleischer déjoue l'impossibilité qu'ont les objets à reflets (dont le miroir est le représentant suprême !) à servir de surface de projection. Cette surface est habituellement un mur, du tissu, n'importe quelle étendue sur laquelle il est possible de projeter une image. Et, même quand elle est accidentée, l'intention n'est pas de créer de la texture : « Je ne suis pas un artiste des matériaux », précise-t-il.

UNE SURFACE CONTRÔLÉE

Comme on contrôle une pensée vagabonde en l'inscrivant dans un périmètre mental, Alain Fleischer contrôle cette surface qui devient le réceptacle exact de la projection de son esprit. C'est sans doute pourquoi il est extrêmement attentif à la mise en place des dispositifs et planifie avec soin les conditions de prise de vue. Car « tout est joué, tout est déterminé au moment de la prise de vue » : c'est le moment qui fixe la rencontre entre une image et son écran, qu'elle se déroule sur la scène ou dans le boîtier de l'appareil photographique. Cet instant doit rester crucial, et central, dans le processus qui donnera naissance à une image. Si Fleischer tient à souligner qu'aucune manipulation n'est apportée à l'image après la prise de vue, c'est donc moins pour démontrer sa virtuosité que pour respecter la magie de l'instant photographique.

LA PENSÉE PROJÉTÉE

L'enjeu du travail de Fleischer semble donc bien celui-ci : réussir à projeter hors de soi une image mentale. Celle, plus ou moins avouable, où se rencontrent souvenirs et désirs dans un décor bien réel. Et quoi de plus normal que le déplacement de la pensée vers une surface sensible pour un homme qui doit n'être « en corps à corps qu'avec des idées » ?

QUESTIONNEMENT

- Alain Fleischer propose deux méthodes pour réaliser des photographies de projections. Peut-on imaginer dans quelles conditions l'une ou l'autre sera préférée ?
- « Mes photographies ne font l'objet d'aucune manipulation après la prise de vue » : pourquoi Fleischer ne veut-il pas avoir recours, par exemple, à l'incrustation numérique d'une image dans une autre, pourtant beaucoup plus simple à réaliser ?
- Le thème du miroir est fréquent dans l'œuvre de Fleischer, qu'elle soit littéraire ou photographique. Quel est le rôle du miroir dans un appareil reflex ? Que penser du fait que le moment du déclic est celui où il est escamoté ?
- En écoutant les propos de Fleischer sur le lien entre voyage et rêverie, que peut-on dire de son envie d'évoquer une « destination » dans ses photographies ?

Pour en savoir plus

- Essais et romans
 - *La Pornographie: une idée fixe de la photographie*, La Musardine, coll. « L'at-trape-corps », 2000.
 - *L'Accent: une langue fantôme*, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2005.
 - *Immersion: roman*, Gallimard, coll. « L'infini », 2005.
- Ouvrages sur Alain Fleisher
 - FLEISCHER Alain, SAYAG Alain (préf.), *Alain Fleischer*, CNP, coll. « Photo poche », 1995.
 - ARASSE Daniel, DAMISCH Hubert, DIDI-HUBERMAN Georges *et al.*, *Alain Fleischer: la vitesse d'évasion*, Léo Scheer, MEP, éditions du Centre Pompidou, coll. « Photographie », 2003 (comprend 1 DVD).

Peter Knapp

FAISEUR D'IMAGES

Peter Knapp se définit comme un faiseur d'images, et non pas comme un photographe. Directeur artistique des Galeries Lafayette puis, dans les années 1960, de plusieurs magazines féminins prestigieux, il a aussi été peintre, jusqu'au milieu des années 1960. Il a également eu une carrière de cinéaste. Cette multiplicité d'activités n'est pas étonnante lorsque l'on sait qu'il a été formé à l'école d'art de Zurich, encore très influencée par le Bauhaus, ce fabuleux laboratoire d'images où création et production étaient étroitement liées. Aussi balaie-t-il les questions qui départagent artisans et artistes, techniques et idées, photographes et graphistes : Peter Knapp recherche le signe, quel que soit son moyen d'expression ou le sujet abordé.

LA MODE SOUS TOUTES LES COUTURES

Indéniablement, c'est le domaine de la mode qui marque le long parcours de Peter Knapp. Domaine de création aux contours étanches, la mode permet d'utiliser les corps pour exprimer des idées, retrouver des formes, déplacer des couleurs. Les mannequins qu'il photographie pour *Elle* ou *Vogue* découpent, par leurs silhouettes ou leurs profils, des formes contrastées que le noir et blanc renforce. En minimisant les gris, ces images acquièrent un aspect très graphique qui en accentue l'impact. La photographie reste un outil au service de l'image, qui souligne l'intention du styliste et rappelle ses esquisses. Les fonds sont soignés. Quand ils ne sont pas noirs, ou blancs, ils dialoguent fortement avec les créations endossées par des modèles dont les poses sont elles-mêmes conditionnées par le décor. Le travail personnel de Peter Knapp n'échappe pas totalement à cet univers, même si c'est pour en prendre le contre-pied.

PLUS DE LIBERTÉ POUR PLUS D'EFFICACITÉ

En s'écartant des publications pour réaliser un travail personnel plus artistique, il s'offre le moyen d'intervenir sur le support et de contrôler les conditions de présentation de ses œuvres. Qu'il s'agisse de gratter une diapositive pour y renforcer l'effet graphique ou de considérer la totalité d'une pellicule comme une image unique, c'est la possibilité d'agir en amont que Peter Knapp exploite. De même, en visitant préalablement les lieux d'exposition de ses installations ou en ayant recours, par exemple, aux caissons lumineux, il peut optimiser encore l'impact de ses images. Celles-ci ne diffèrent pas tant de son travail éditorial dans leurs thèmes ou leurs styles, mais plutôt dans leur traitement, qui laisse davantage émerger le médium photographique brut.

ENRICHIR OU APPAUVRIR

Souvent réalisées à partir de croquis d'intention, les images de Peter Knapp sont donc bien des « inventions », terme qu'il utilise pour souligner ce qui l'éloigne de la photographie documentaire. Et même lorsque ses sujets peuvent éveiller des questions sociales, c'est d'abord comme le fruit d'un contraste graphique qu'il faut les lire. Le photographe, dit-il, ne doit pas seulement savoir cadrer : il lui faut aussi enrichir ou appauvrir les images pour leur donner une dimension plastique. Son choix s'est tourné vers un minimalisme élégant et incisif, qui permet de découvrir, par-delà les sujets, la récurrence de formes géométriques qui deviennent les protagonistes de l'image.

QUESTIONNEMENT

- On voit Peter Knapp hésiter devant deux versions de l'« Homme-pont », dont on a précédemment suivi l'élaboration. Quels écarts visuels et sémantiques différencient ces deux options ?
- Peter Knapp ne s'adresse pas à un laboratoire professionnel pour tirer les épreuves de travail de l'« Homme-pont ». Comment peut-on expliquer ce choix ?
- Le travail réalisé pour le musée Léon-Dierx, à la Réunion, fait la part belle aux choix techniques. Quels sens peut-on leur attribuer ?
- Les photographies « totalement verticales vers le haut et vers le bas » rappellent celles prises par Rodtchenko entre 1925 et 1930. Quels autres liens unissent les deux personnages ?

Pour en savoir plus

- *Peter Knapp*, Paris Art Center, 1986.
- *Peter Knapp : images réfléchies*, Ides et Calendes, coll. « Photoarchives », 1997.
- BAURET Gabriel, KOETZLE Hans-Micheal, CHEVAL François *et al.*, *Peter Knapp*, Chêne, 2008. Ouvrage de référence publié à l'occasion de l'exposition Peter Knapp à la Maison européenne de la photographie en janvier 2008.

Xavier Lambours

LE CINÉMA COMME MODÈLE

Chez de nombreux photographes, la passion de l'image n'est pas forcément née avec la découverte de clichés d'autres artistes. Pour Xavier Lambours, c'est incontestablement le cinéma qui est à l'origine de sa carrière de « faiseur d'images ». Et c'est donc dans le roman-photo, étape hybride entre la bande dessinée, le cinéma et la photographie, qu'il fait ses premières armes jusqu'au début des années 1980. Puis, lors du festival de Cannes de 1983, il réalise une série de photographies de stars pour le journal *Libération* : c'est un grand succès. Loin des clichés habituels de la Croisette, ses images, réalisées au 6x6, dressent des instantanés sans fards et comme dégagés de toutes les poses conventionnelles. Cet appareil biobjectif, dont la visée se fait par le dessus, doit être placé au niveau du ventre, et non des yeux : le point de vue se trouve alors en légère contre-plongée, l'expression du modèle s'en trouve renforcée. Le format carré des images intensifie encore la présence des sujets, des regards, des gestes.

LE CINÉMA COMME FORMAT

La question du format est importante si l'on veut comprendre l'œuvre de Lambours. Étrangement, c'est aux prémices du cinéma qu'il se réfère lorsqu'il évoque son format de prédilection, le 6x6. Car les premières pellicules projetées présentaient un format rectangulaire plus étroit que celui qui lui succéda dans les années 1920. Après adjonction de la piste sonore, l'espace réservé à l'image est encore amenuisé et devient effectivement presque carré. Le format panoramique, lui aussi très prisé par Xavier Lambours, rappelle plus naturellement les salles obscures. Cinémascope, Panavision et autres VistaVision fonctionnent sur des rapports d'environ 2,4 : 1. En photographie, ce format étiré est plus narratif, quand il n'est pas utilisé pour déployer un paysage. Xavier Lambours l'utilise par exemple pour réaliser en 2004 *Vélolavie*, ouvrage illustrant le lien étroit qui unit la petite reine et le Nord de la France. Le recours au noir et blanc est lui aussi empreint de références cinématographiques... Fritz Lang, Orson Wells ou Alfred Hitchcock ne sont-ils des maîtres en la matière ?

LE CINÉMA COMME PASSION

La force des portraits de stars accomplis par Xavier Lambours réside en premier lieu dans leur capacité à rendre compte d'une rencontre fugace entre une célébrité et un admirateur. Car c'est d'abord en spectateur que se place le photographe, amoureux de l'univers du grand écran, attentif aux écarts qui peuvent surgir entre la personne et son mythe. Avec lui, nous sommes mis en présence de monuments vivants surgis un instant hors de l'écran pour venir se frotter au réel. Conscient de vivre un moment d'exception et de devoir restituer la

sensualité qui émane d'un acteur ou l'aura que dégage un réalisateur, conscient aussi d'influencer le regard qui sera désormais porté sur ces stars, Xavier Lambours se fait ses propres films, des films magnifiques faits d'une seule image.

QUESTIONNEMENT

- On voit à deux reprises Xavier Lambours en reportage dans Paris : quelles différences et quelles similitudes peut-on distinguer entre ces deux moments ? Les conditions de travail (commande d'un côté, travail personnel de l'autre) jouent-elles un rôle majeur ?
- Peut-on rapprocher les propos de Xavier Lambours sur l'usage du noir et blanc avec ceux de Jean-Louis Courtinat ?
- Les premiers souvenirs photographiques de Xavier Lambours sont déjà associés à des célébrités. En quoi ces images diffèrent-elles de son travail actuel ?
- Le portrait de Jean Daniel a été altéré par un problème technique. Que s'est-il passé, et en quoi cette image est-elle tout de même satisfaisante ?

Pour en savoir plus

- www.xavierlambours.com.
- *Ciné-monde* précédé de *Qu'est-ce qu'ils ont de plus que nous ?* par Michel Cressole, Cahiers du cinéma, coll. « Écrit sur l'image », 1983.
- *Le Portrait*, Contrejour, coll. « L'Atelier des photographes », 1994.
- BROOK Peter (postace), *Gaijin Story*, Marval, 1995.
- *L'Énigme du fétiche noir, roman-photo*, Télérama, hors-série, 1997.
- BONNAFFÉ Jacques (texte), *Vélolavie*, Filipacchi, 2004.
- *Cinéma*, Intervalles, 2007.

Marc Le Mené

UN GESTE POÉTIQUE

« Pour moi la photographie [est] avant tout un geste poétique. » Le travail de Marc Le Mené s'annonce d'emblée loin, très loin, de la captation documentaire. Aucune connotation sociale, politique ou économique n'en émerge. Pourtant, très jeune reporter pour *Ouest-France*, photographe aérien durant son service militaire, photographe de studio pour des agences publicitaires, Marc Le Mené s'est frotté à cette « réalité » et a expérimenté nombre de techniques, de styles, d'approches. C'est donc par choix que, après sept années consacrées à la peinture, il se tourne vers la photographie plasticienne, où il met en scène ses visions oniriques. Déjà à la fin du XIX^e siècle, les pictorialistes partaient d'ébauches pour construire des photographies à la manière de tableaux. On retrouve chez Marc Le Mené ce même rejet de la réalité pour un monde très personnel, poétique, dont il recrée la magie par un savant bricolage. Souvent qualifiée de surréaliste, son œuvre

évoque aussi une longue tradition de bidouilleurs inquiétants et humoristiques aujourd'hui dignement représentée par le vidéaste Pierrick Sorin.

DE LA CHAMBRE À LA BOÎTE

On pense également à des cinéastes : de Georges Méliès à David Lynch en passant par les effets spéciaux que Ray Harryhausen réalisa dans les années 1950 et 1960, jusqu'aux rêveries parfois cauchemardesques de Patrick Bokanowski. Autant d'univers où la réalité est ténue, fragile, prête à être envahie et dominée par un imaginaire tantôt burlesque, tantôt menaçant. Monde clos où se croisent les fantasmagories les plus étranges, le boîtier de l'appareil photographique devient une métaphore qui guide la série intitulée « Chambre mentale » (1995-2000). À la fois cage et refuge, scène et décor, la chambre est une boîte à surprise, un accessoire de magie. De même que le boîtier photographique, elle sera un espace réutilisé, toujours semblable mais théâtre de nouvelles scènes. Logement de tous les fantasmes, elle recrée au niveau domestique un univers inépuisable.

ÉCHELLE D'ÉQUILIBRISTE

Cet espace clos, Marc Le Mené réussit à le retrouver à l'échelle d'une ville, lorsque le ciel nocturne fait comme un plafond aux statues qui peuplent Rome (série « Rome de Nuit », 1990). En accentuant les perspectives, en utilisant des accessoires aux dimensions ambiguës, il joue avec adresse sur la notion de taille sans que jamais les éléments associés ne cessent de dialoguer. Bien au contraire : en renversant les proportions, il propose de nouveaux rapports de force qui ne sont pas sans rappeler des scènes de *L'Homme qui rétrécit* (Jack Arnold, 1957). Objets démesurés, ombres portées et situations fantasques composent une théâtralité microscopique vue comme à la loupe.

UN PROCESSUS MAGIQUE

Cette « invitation au voyage, à la rêverie, au romantisme » est rédigée en noir et blanc. Plus graphiques, permettant d'homogénéiser davantage la composition et de la suspendre hors du temps, les images de Marc Le Mené sont tout de même légèrement colorisées. Mais il ne s'agit pas d'introduire de la couleur : la retouche est tout d'abord un prolongement artistique du processus de tirage en laboratoire. Cette intervention finale permet d'ajouter une profondeur et une matière chaleureuse en faisant ressortir le grain du papier. Elle enjoint à considérer chaque tirage comme une œuvre unique, un objet mystérieux issu du rêve d'un artiste.

QUESTIONNEMENT

- Au vu des manipulations de photographies découpées que Marc Le Mené met en scène, peut-on parler de collages, de photomontages, de photocollages ou s'agit-il d'autre chose encore ?

- Marc Le Mené n'explique pas pourquoi il utilise exclusivement le noir et blanc. Quelles hypothèses peut-on faire sur les raisons qui le motivent ?
- Quel format de pellicule est utilisé pour la série « Chambre mentale » et pourquoi ?
- Quels indices permettent de comprendre combien l'appartement du photographe est lié à son travail ?
- Quelle technique est utilisée pour coloriser les photographies ?
- Cette colorisation change-t-elle quelque chose au statut du tirage ? En est-il, par exemple, plus « unique » ?

Pour en savoir plus

– <http://marc.lemene.free.fr/>.

Olivier Mériel

UNE EXPÉRIENCE INTÉRIEURE

Loin du tumulte de la capitale, Olivier Mériel pratique la photographie depuis près de trente ans. Équipé d'une chambre portable, il parcourt côtes et campagnes afin d'en saisir les moments de clair-obscur. Il se défend cependant d'être un paysagiste, bien que ses images représentent avec une remarquable constance les rivages – mais aussi l'arrière-pays – de la Normandie et de nombreuses îles anglo-normandes. Aucune présence humaine n'est visible, ni perceptible, sur la plupart de ses photographies. Il nous fait part de cette « expérience intérieure », qui est l'objet réel de sa démarche, au moyen des plus vastes « extérieurs » (le ciel, la mer). Étrange choix ? Pas tout à fait, si l'on considère la nature comme le miroir de tous les états d'âme, changeante comme nos humeurs et support de méditations contemplatives.

LE CADRAGE, MORALITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE

Comment ne pas penser aux peintres impressionnistes plantant leur chevalet au grand air en regardant Olivier Mériel, face à la mer, derrière sa superbe chambre 20x25 en bois ? Comme eux, ce n'est pas tant le paysage qu'il désire capturer que le souffle propre à ces lieux aux recoins mystérieux. Comme pour eux avant lui, le matériel transporté impose un choix judicieux de l'heure, du point de vue : monter et déplacer une chambre grand format n'est pas chose facile ! Dans le dépoli de son appareil, le photographe doit voir l'image juste, car elle ne subira aucun recadrage, aucune retouche. En considérant le « cadrage comme la moralité de la photographie », il s'impose une contrainte visuelle stricte et sans appel. Usant systématiquement de la bascule et du décentrement, il fait en quelque sorte bouger l'image à l'intérieur du cadre pour agencer au mieux les rapports, équilibrer les masses visuelles.

LA PART DE L'OMBRE

Olivier Mériel obtient ainsi des plans-films de grande qualité, qu'il peut tirer par contact sur des papiers chlorobromure virés au platine. Les tirages qui résultent de ce savant travail d'alchimiste sont d'une incroyable précision car il n'y a aucune déperdition de qualité par l'agrandissement. Tout son travail sur les ombres, comme le rendu de leur densité, est désormais tangible. Le choix du clair-obscur apparaît alors comme une évidence avec sa multitude de nuances de gris et, surtout, sa capacité à nous extraire du temps en situant la scène hors du jour et hors de la nuit.

Ces ombres denses, toutes respectées dans leur intensité (« l'ombre la plus basse doit avoir autant de prestige que la haute lumière »), modèlent une photographie aux innombrables détails. Et si l'envie nous prend de nous arrêter sur chaque galet, sur chaque nuage ou dans les reflets marins, c'est toujours un monde clos, secret, profond que notre œil parcourt. Les territoires celés, tels que les îles Lofoten ou le Bessin, où « le fantastique est naturel », permettent à Olivier Mériel de mettre en scène « un » monde, « pas le monde, mais un monde, qui est le mien ». Comme les marines de Gustave Le Gray, ses paysages offrent plus qu'un point de vue géographique. Elles rendent compte d'une relation privilégiée à la solitude et au silence, deux éléments fondamentaux du rapport à la nature, à soi-même, et à la photographie.

QUESTIONNEMENT

- Qu'entend Olivier Mériel lorsqu'il dit « on peut faire une photographie, déclencher, et avoir 20 ans dans les doigts » ?
- Les étapes de développement du plan-film, tel qu'Olivier Mériel le pratique, sont-elles semblables à celles en usage pour une pellicule 24x36 ?
- À l'écoute des propos d'Olivier Mériel, au début et à la fin du film, peut-on dire qu'il se considère comme un artiste ?

Pour en savoir plus

- www.photomeriel.com.
- *Un archipel, les îles Lofoten*, Images en manœuvres, 1999.
- *Le Bessin : demeures, paysages et légendes*, Images en manœuvres, 2002.
- *Les Petits Mystères*, Images en manœuvres, 2004.
- MAS Dominique, *Le pont tournant de Dieppe*, Cahiers du temps, 2005.
- LEMÉNOREL Alain (texte), *Le Havre : entre réel et imaginaire*, Cahiers du temps, 2006.
- SIMONNET Nicolas (texte), *Mont-Saint-Michel : vastitudes*, 5 continents éditions, coll. « Imago mundi. Photographie », 2006.

Georges Rousse

À LA RECHERCHE DE L'ESPACE

Depuis le début des années 1980, George Rousse s'empare de lieux désaffectés. Après une phase de repérage, il intervient sur la structure architecturale en abandon et réalise une photographie. Une seule, car l'espace qu'il a construit à l'intérieur des bâtiments est fait pour être vu d'un point de vue bien précis, unique, et capté non par l'œil de visiteurs mais par l'optique d'un appareil. L'objet final est donc bien strictement photographique. Ce rapport entre espace, art et photographie n'est pas inédit et a une histoire déjà complexe. L'une des sources d'inspiration de George Rousse, le *Land Art*, posait déjà la question de la documentation comme œuvre en soi. Loin des musées et inaccessibles au public, souvent éphémères, les créations de Robert Smithson, Richard Long ou Christo ne sont visibles que par les photographies qu'ils en ont fait, et qui parfois endossent le statut d'œuvres.

PEINTRE EN BÂTIMENT ?

C'est bien l'intervention sur un lieu qui est la démarche première de Georges Rousse : « En construisant et déconstruisant j'essaie de créer de nouveaux points de vue en fonction de la lumière. » Mais n'est-ce pas là aussi un propos de peintre ? En considérant l'architecture en ruine comme une matière libre, un matériau malléable, ne pense-t-il pas en sculpteur ? En hachurant à la craie blanche les murs noirs de ses espaces, à la manière d'une *wall drawing* de Sol LeWitt, ne rend-il pas hommage au dessin comme premier geste conceptuel ? Toutes ces approches sont vraies et, combinées, elles modèlent une proposition architecturale ayant pour seul objet d'être photographiée. George Rousse, pourtant, insiste : il ne s'agit pas d'un décor.

ANAMORPHOSE STATIQUE

La peinture est omniprésente dans cette œuvre énigmatique. Une sorte de peinture tridimensionnelle, rendue à sa planéité par l'image photographique. Il ne faut pas pour autant considérer cette mise en scène comme un décor : elle est le sujet même de la photographie. Si Georges Rousse se réfère au suprématisme de Malevitch pour l'usage des formes pures (et du cercle en particulier), sa filiation avec les peintres flamands est indéniable. Les mêmes intérieurs chargés de mystère, la même impression d'énigme à percer saisissent le spectateur. Comme eux, il cherche moins l'illusion que la complexité d'un mécanisme dont il laisse volontairement les rouages apparents. « Quand on regarde mes photos, dit-il, il n'y a aucun effet anamorphotique¹. » Ce qui est vrai pour l'espace photographié

¹ In « Entretien entre Philippe Pigué et Georges Rousse », catalogue de l'exposition Georges Rousse au musée de Châteaoux (déc. 2003-fév. 2004).

Pour lire l'intégralité de l'article : www.georgesrousse.com/informations/textes.html.

ne l'est plus pour l'image fixe et bidimensionnelle qui en résulte : c'est l'une des leçons prodiguées par Georges Rousse.

Ne nous y trompons pas : si le propos n'est pas illusionniste, il déstabilise en instaurant d'emblée un doute que seul le regardeur attentif saura dissiper. Est-ce le réel qui est photographié ? Sans aucun doute, un réel savamment agencé afin de donner l'illusion... de l'illusion !

QUESTIONNEMENT

- Comme tous les photographes, George Rousse est épaulé par des assistants. En quoi leur travail diffère-t-il de celui des autres ?
- Pourquoi la pièce aux « chaussettes » ne lui convient-elle pas ? Quels éléments déjà présents peuvent être rapprochés de son travail ?
- Au cours de son intervention sur les bâtiments, Georges Rousse réalise des polaroïds. Dans quel but ?
- Quelles différences et quelles similitudes émergent de la confrontation entre les deux projets, celui dans le moulin désaffecté de Bernay et celui de la galerie parisienne ?
- Outre l'appareil photographique, quels ustensiles le voit-on manipuler ?
- Qu'est-ce qui différencie Georges Rousse d'un artiste du *Land Art* ?

Pour en savoir plus

- www.georgesrousse.com.
- FLOHIC Catherine, STRASSER Catherine (texte), « Georges Rousse, Louis Cane », in « Les Peintres en France dans les années 1980 », *Eighty*, éditions Eighty Magazine, 1984.
- *Georges Rousse, dessins (projets inédits)*, musée de la Cour d'or (Metz), 1994.
- *Georges Rousse*, Bärtschi-Salomon, 2000.
- DIEUZAIDE Michel (texte), *Georges Rousse*, galerie municipale du Château d'Eau (Toulouse), 2001.
- LUPIEN Jocelyne, ORTEL Philippe, PIGUET Philippe (texte), *Georges Rousse : tour d'un monde (1981-2008)*, Actes Sud, 2008.

Michel Séméniako

UN PEINTRE DE LA PHOTOGRAPHIE NOCTURNE

Quand Michel Séméniako sort, bardé de matériel, pour photographier en extérieur, c'est à la tombée de la nuit. Et s'il doit attendre que la lumière naturelle ait disparu, c'est pour lui substituer la sienne : une lumière choisie, aux couleurs maîtrisées, qu'il utilise à la manière d'un peintre plus que d'un photographe. Exploitant un temps de pause devenu très long – entre un quart d'heure et une heure – il balaie à l'aide d'un projecteur la surface des éléments qui

composeront l'image. Il a expérimenté cette technique dès 1980, d'abord pour accentuer les « signes de la terre » – érosion, cassures géologiques, crêtes rocheuses. Il s'agit de paysages en noir et blanc, où les traces accidentées du relief sont interprétées comme des indices à déchiffrer, permettant de « lire le territoire ».

RÉVÉLER PAR LA LUMIÈRE

Quoi de plus naturel, pour un photographe, que de révéler par la lumière ? Le protocole établi par Michel Séméniako n'est pourtant pas commun. Son déplacement dans l'espace qu'il capture lui permet autant d'illuminer le lieu et d'en souligner les saillies que de s'en imprégner. Cette « magie du lieu », il la retrouvera aux quatre coins du monde, des arbres sacrés de Casamance aux temples indiens. Sa technique d'éclairage est animée d'une gestuelle qui n'a rien à envier aux rites les plus anciens. Elle consistera, à partir de 1994 (date à laquelle il réalise sa dernière série en noir et blanc, à Auschwitz), à « matérialiser » cette aura en lui attribuant des couleurs, tantôt naturelles, tantôt artificielles. À l'instar des images obtenues par ondes infrarouges, les silhouettes fantomatiques qu'il capte pour son ouvrage *Exil* restituent aux clandestins l'identité qu'on leur a niée.

COULEURS SUR NATUREL

La confrontation entre nature et civilisation incite Michel Séméniako à explorer plus particulièrement les frontières qui séparent, mais aussi qui unissent, l'une et l'autre. Les zones suburbaines, tout autant que les formes mathématiques, expriment le lien singulier qui se tisse entre la nature et les aménagements de l'homme. Pour en rendre compte, le photographe utilise une gamme chromatique appropriée qui va jusqu'aux couleurs saturées, dont l'intérêt majeur réside justement dans le fait qu'« elles n'existent pas dans la nature ». Célébration de la vie, exaltation des formes, la colorisation d'environnements souvent austères leur confère une dimension théâtrale qui se veut support de rêverie.

LES PORTRAITS NÉGOCIÉS

Lorsqu'il s'agit d'être vivants, Michel Séméniako reste un médiateur entre le sujet et l'image. Là encore, l'éclairage est fondamental et les volumes qu'il accentue sur les visages font écho aux reliefs géologiques. Ses « portraits négociés » – pratique qu'il inaugure dans le cadre d'un travail aux hôpitaux psychiatriques de Poissy et de Saint-Dizier en 1984-1985 – visent à offrir aux modèles une image très proche de ce qu'ils perçoivent d'eux-mêmes. Entre portrait et autoportrait, ces clichés où l'apport du photographe se veut très technique, très pédagogique, sont aussi une réponse originale à l'épineux problème du « droit à l'image ».

QUESTIONNEMENT

- Michel Séméniako réalise certains de ses clichés à la tombée de la nuit. C'est aussi le cas d'Olivier Mériel. Les deux photographes ont-ils les mêmes motivations ? Qu'est-ce qui les rapproche ?
- Que peut-on partager des commentaires, de l'étonnement et de la satisfaction de Michel Séméniako à la découverte de l'épreuve numérique du travail en extérieur dont nous avons suivi le déroulement ?
- L'usage des couleurs saturées est-il réservé aux objets mathématiques ? Quel autre « instrument » a-t-il utilisé pour les coloriser ? Comparer les tonalités de cette série avec celle des paysages.

Pour en savoir plus

- www.michel-semeniako.com.
- CAUQUELIN Anne (texte), *Dieux de la nuit*, Marval, 1992.
- CARRIÈRE Jean-Claude (texte), *Le Sens de la visite*, Carré, 1997.
- VALLET Christophe, BUISSON Georges, ARDENNE Paul (texte), *Les Demoiselles de Bourges : portraits négociés*, MONUM, éditions du Patrimoine, 2002.
- LAMBRICHS Louise L. (texte), *Exil*, Trans photographic press, 2004.
- LE TOUZE Guillaume (texte), *Derrière le rideau de pluie*, Thierry Magnier, coll. « Photoroman », 2007.
- AUBERT Marie C. (texte), *Human Landscapes*, galerie Le Feuvre, 2008.

Klavdij Sluban

UN TERRITOIRE EN MOUVEMENT

La zone des Balkans a toujours été un territoire chargé de tensions et de mystère. Réalité historique et légendes ancestrales ont alimenté conjointement un imaginaire sombre et énigmatique que Klavdij Sluban, à travers sa vision très personnelle, met en image.

Originaire de Slovénie, il a subi le choc de la guerre, une guerre incompréhensible et fratricide. Comme bon nombre de ses compatriotes il a dû, à sa manière, trouver le moyen de survivre à cette absurdité : c'est pourquoi son travail sur les pays bordant la mer Noire est davantage celui d'un poète que d'un reporter. Klavdij Sluban accomplit lentement la redécouverte « candide » d'une identité qui est un peu la sienne, choisissant le train comme guide de prédilection. Le rythme, les balancements et la continuité changeante des points de vue qu'il déroule font de ce moyen de locomotion une extraordinaire mise en condition mentale. Grand voyageur, Sluban sait toute l'importance de la conjonction entre le déplacement physique et le mouvement de l'esprit, d'autant qu'il a travaillé – et travaille encore – avec de jeunes détenus.

ENTRER EN PHASE AVEC CE QUI SE DÉROULE

Les images que Klavdij Sluban réalise gardent la trace de ce lent mouvement de travelling, qui atteste de son «entré[e] en phase avec ce qui se déroule». Les bus, les tramways, les voitures qu'il emprunte s'invitent fréquemment dans le champ de l'objectif, surcadrant le sujet mais l'isolant aussi. Ce double jeu de caméra subjective atteste aussi que le cheminement vers une hypothétique rencontre est hasardeux, furtif, souvent inopiné. S'engouffrant dans la vie quotidienne des villes et de leurs périphéries, le photographe est toujours en mouvement. Il est équipé d'une cellule et d'un discret 24x36 dans ses déplacements qui l'entraînent vers des «viviers de photographie» où il s'arrêtera quelques minutes avant de repartir en quête de nouvelles images.

UN RÉCIT VISUEL

Cette jouissance de la prise de vue est tangible, mais l'image qui en résulte n'est pas toujours en phase avec l'«événement» – aussi anodin soit-il – qui l'a déclenchée. La scène inédite ne fait pas la bonne image, un événement «plat» peut donner une «image foisonnante». C'est pourquoi Klavdij Sluban considère que la photographie «est plus proche de la traduction que de la photocopie». Les images se doivent d'avoir toujours une dimension symbolique qui peut aller jusqu'à se substituer au sujet.

Le noir et blanc cru de ses photographies est accentué par la présence d'un grain qui ajoute autant de texture que de profondeur. Fréquemment, l'image est composée autour d'un personnage très centré et comme épinglé dans un décor à l'apparence décharné mais riche, lui aussi, en mystères. Évoluant dans un environnement à la fois sombre et attirant, les hommes et les femmes portraiturés par Klavdij Sluban semblent «comme sortis d'un rêve». L'appareil photographique, entre ses mains, a ce pouvoir de produire des images à l'aspect gauche, qui retiennent les moments de grâce d'une réalité crue.

QUESTIONNEMENT

- Comparer les propos de Klavdij Sluban sur son rapport avec les personnes qu'il photographie dans la rue avec leurs réactions devant l'objectif.
- Peut-on parler de «photographie sociale» pour les clichés de Klavdij Sluban ?
- «Le photographe ne prend rien, il ajoute»: commenter cette phrase.
- Comparer les réflexions de Klavdij Sluban devant ses planches-contacts avec celles de Jean-Louis Courtinat (5^e min) et Luc Choquer (6^e min).

Pour en savoir plus

– www.sluban.com.

– MASPERO François (texte), *Balkans-transit*, Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1997.

- PICAUDÉ Valérie, ARBAÏZAR Philippe (dir.), *La Confusion des genres en photographie*, Bibliothèque nationale de France, 2001.
- *Transverses, parcours sur dix années de photographie (1992-2002)*, Maison européenne de la photographie, 2002.
- SLUBAN Klavdij, *10 ans de photographie en prison*, L'Œil électrique, 2005 (1 DVD, 1 livret d'entretiens de 32 p.).

Laurent Van der Stockt

LA GUERRE PAR HASARD

Parmi les métiers de l'image, c'est sans doute celui de photographe de guerre qui évoque le plus un imaginaire héroïque, un monde d'aventure et de risque. Depuis la célèbre photo de Robert Capa montrant un soldat terrassé pendant la guerre d'Espagne (1936), le photographe de guerre doit se confronter à l'Histoire en marche, à ses vérités et à ses mensonges, tout en endossant parfois le rôle d'humanitaire de l'image. Pourtant, Laurent Van der Stockt n'a pas choisi le reportage de guerre : photographe d'actualité, il s'est trouvé fortuitement confronté au conflit moyen-oriental. En 1991, un an après avoir rejoint l'agence Gamma, il couvre la première guerre du Golfe et fait partie de la poignée de journalistes qui a contourné le point de presse de l'armée américaine lors de l'opération « Tempête du désert » en Irak. L'année suivante, il se trouve à Mostar, au cœur de la guerre de Bosnie-Herzégovine. Puis les conflits s'enchaînent : Afghanistan, Tchétchénie, Moyen-Orient à nouveau... Gravement blessé en 2001 à Jérusalem, puis en Irak quatre ans plus tard, il repart toujours dans les poudrières qui, hélas, ne manquent pas. Désormais, il photographie des soldats qui ont vécu moins de guerres que lui... Pourquoi ?

VOIR « L'HISTOIRE DANS L'HISTOIRE »

Par-delà les situations militaro-politiques très variées qu'il a pu rencontrer, Laurent Van der Stockt est à chaque fois confronté à des hommes et à une société fortement commotionnés. Le conflit, explique-t-il, est un contexte particulièrement révélateur de la nature humaine, pour le meilleur et pour le pire. « La guerre, ce ne sont pas des obus qui partent ; c'est les conséquences qu'ils ont sur les gens. » C'est pourquoi il se place naturellement du côté de la population et partage l'intensité du moment. Le présent est exacerbé, c'est ce qui rend ces expériences irremplaçables dans la confrontation aux autres. Et c'est par cette humanité-là, aussi abjecte que sublime, que Laurent Van der Stockt est fasciné. La guerre est le sombre révélateur qui permet son émergence.

DES PHOTOS « JUSTES »

Le temps où les photographes de guerre étaient des témoins privilégiés d'un conflit et où leurs images constituaient une toute première source d'informations

est révolu. Aujourd'hui, il s'agit « de donner un point de vue, un nouvel éclairage ». La subjectivité est assumée, puisqu'elle parle d'humains plongés dans des situations extraordinaires. Mais les propos relayés par l'image peuvent être si complexes qu'ils risquent souvent d'être incompris, voire détournés par une lecture brute. Légèrer une photographie, c'est pour le photoreporter une manière de replacer l'instant précis du cliché dans son contexte. L'accompagnement textuel, s'il trahit une faiblesse du langage iconique, valorise aussi les images en donnant les clés qui permettront de les lire correctement.

Malgré tout, Laurent Van der Stockt semble un peu désabusé : modeste et lucide, il sait combien les photographies restent ambiguës, combien il est difficile de ne pas employer un langage trop esthétisant pour « vendre » une image, au sens propre et figuré. Il dit ne faire que son travail de journaliste, et rien de plus : dans un contexte où les médias sont extrêmement dépendants des pouvoirs en lutte, c'est déjà une prouesse qui lui vaut d'être l'un des photoreporters les plus estimés.

QUESTIONNEMENT

- Pourquoi le rédacteur en chef de l'agence Gamma dit-il de Laurent Van der Stockt qu'il est « relativement indépendant ».
- Quel matériel photographique Laurent Van der Stockt utilise-t-il et pourquoi ?
- Laurent Van der Stockt parle de reportage « sur le fond » de deux mois. Cette période vous paraît-elle courte ou longue ? Qui peut décider de la durée d'un reportage ?
- Comparer les propos du photographe sur le côté « racoleur » de certaines de ses images avec ceux de Jean-Louis Courtinat (9^e min).

Pour en savoir plus

- GUERRIN Michel, « Laurent Van der Stockt : un photoreporter hors clichés », in *Le Monde*, 2 Septembre 2006.
- VAN DER STOCKT Laurent, *L'Enclave*, publié à l'occasion des 20 ans de « Visa pour l'image », CDP, 2008.

Patrick Zachmann

PHOTO D'IDENTITÉS, PHOTOS DE GROUPES

Patrick Zachmann est photographe depuis le milieu des années 1970. Entré chez Magnum en 1985, il en devient membre en 1990. La plupart de ses reportages se situent en marge d'un événement plus ou moins médiatisé : ainsi, la guerre des gangs de la mafia napolitaine en 1982 ou les obsèques de Charles Trenet à la Madeleine en 2001. Mais ce ne sont pas tant les faits divers ou les commémorations qui l'attirent que leurs effets sur leur environnement, et en particulier sur

les hommes. Conservant toujours un point de vue sociologique, il s'est intéressé aux diasporas, davantage fasciné par les interactions au sein d'un groupe que par les individus qui le composent. Ses images en attestent : les liens complexes tissés entre les membres d'une même communauté dépendent autant des histoires individuelles que de l'histoire collective.

LA PHOTOGRAPHIE COMME MÉMOIRE

Issu d'une communauté juive qu'il a longtemps reniée et dont il ne connaît que peu de choses, Patrick Zachmann décide en 1983 de la photographier. Parce qu'il considère qu'il faut « se trouver et se comprendre soi-même pour comprendre le monde », cette plongée dans ses racines le conduit à portraiturer sa propre famille, où les images sont rares. Il ne s'agit pas de combler une absence, mais bien de mettre fin à une carence personnelle. La photographie revêt d'ailleurs chez lui un rôle ambigu : extension de la mémoire, elle la déleste, « comme si la mémoire photographique prenait le relais ». Il lui arrive ainsi de redécouvrir à l'*editing* des images qu'il a évacuées au fur et à mesure de la prise de vue. Ces images elles-mêmes laissent volontiers une place de choix à l'absence. Les grandes surfaces blanches, les surcadres vides ou opaques, les ciels découpés ménagent des trouées qui participent à une construction volontairement hétérogène.

L'IMAGE, RÉCIT INCOMPLET

Outre les publications dans la presse et son travail au sein de l'agence Magnum, Patrick Zachmann réalise des reportages de très longue haleine : huit ans pour la diaspora chinoise, une dizaine d'années pour l'univers de la nuit... Publiées sous forme d'ouvrages, toujours accompagnées de textes, ces enquêtes très subjectives s'articulent autour d'une moisson de photographies qui fonctionnent comme un récit. Récit à l'intérieur de l'image : chacune d'entre elles propose une lecture, un parcours où l'œil révèle peu à peu des détails cachés. Récit entre les images : comme autant de pièces d'un puzzle dépareillé, elles dialoguent à distance en laissant le lecteur associer librement les points qui les relient. Récit autour des images : pour Zachmann, la photographie isolée est insuffisante et, en plus d'autres images, l'appart d'un texte semble indispensable.

LES PHOTOESSAIS

Qu'ils soient rédigés sous la forme d'un journal, comme dans *W ou L'Œil d'un long nez*, ou qu'ils aient des intonations poétiques (*Chili, les routes de la mémoire*), les textes qu'écrit Patrick Zachmann pour accompagner ses séries d'images ont pour but d'en prolonger le sens. En précisant les conditions de la prise de vue, en évoquant les pensées qui le traversent, il réalise des photoessais où son envie de partager une expérience intime est manifeste. Les rapports

psychologiques qui naissent entre les personnes à travers la photographie au moment de la prise de vue l'émeuvent : tenterait-il de les reproduire avec ses lecteurs ?

QUESTIONNEMENT

- En quoi l'appareil utilisé par Patrick Zachmann rend-il primordial le choix de « la bonne distance » ?
- Quelles autres interprétations que celles de Patrick Zachmann pourrait-on donner aux regards de M. Friedman et de l'enfant napolitain ?
- Comment interpréter cette phrase : « Je suis devenu photographe parce que je n'ai pas de mémoire » ?
- Quelles sont les questions éthiques posées par le photographe à la fin du reportage ? Quelles réponses possibles peut-on y apporter ?
- La plupart des images sont en noir et blanc. La série sur le prisonnier de guerre échappe-t-elle réellement à cette règle ?

Pour en savoir plus

- KLOTZ Claude (avec), *Madonna!*, Cahiers du cinéma, coll. « Écrit sur l'image », 1983.
- DYAN Brigitte (avec la collaboration de), *Enquête d'identité : un juif à la recherche de sa mémoire*, Contrejour, 1987.
- *W ou L'Œil d'un long nez*, Marval, 1995.
- *Chili, les routes de la mémoire*, Marval, 2002.
- *Un jour, la nuit*, Adam Biro, 2008.

PISTES PÉDAGOGIQUES THÉMATIQUES

Expérimentations plastiques

Dès le début du xx^e siècle, la photographie est venue s'ajouter aux autres techniques employées par les artistes plasticiens. Proche de la gravure dans son rapport au temps, dans son recours à la chimie et dans la possibilité de variations à partir d'une même matrice, la photographie permet aussi de nombreuses expérimentations et se prête à l'hybridation. C'est peut-être pourquoi il est plus difficile de trouver dans le travail des plasticiens photographes un moment décisif, un « instant précis » où l'image prend forme et se fait. La mixité des techniques, des thèmes et des matériaux vient tour à tour renforcer, effacer, troubler et révéler le sens qui se dégage du cliché, assignant à l'instant du déclenchement un rôle important mais pas fondamental. Parfois précédée d'un croquis d'intention, la photographie peut être la matérialisation d'une idée, d'un mécanisme ou d'une vision issue directement de l'imaginaire de son auteur. Elle nécessite alors un travail précis de mise en scène ou de retouche.

D'autres photographes plasticiens se constituent une vaste palette d'images dans laquelle ils piochent au gré de leurs besoins. Devenu matériau, la photographie vaut surtout pour ses qualités plastiques, chromatiques ou graphiques. Elle sera ainsi plus volontiers recadrée, retournée, colorisée, associée à d'autres éléments, perpétuant une insolente tradition issue du photocollage.

Les expérimentations plastiques posent des questions auxquelles il est difficile de donner une réponse tranchée. La photographie comme aboutissement d'une ébauche se substitue-elle à la peinture ? L'image finale est-elle plus « unique » que n'importe quel tirage ? La photographie est-elle un moyen parmi d'autres ou le sujet même de la démarche de l'artiste ? Comment et pourquoi, enfin, la pratique photographique est-elle venue supplanter, chez certains artistes, d'autres moyens d'expression ?

Plusieurs photographes (Alain Fleischer, Michel Sémiénako, Marc Le Mené) utilisent chacun à leur manière un projecteur dans le processus d'élaboration de leur image. Quels sont leurs buts respectifs ? Peut-on imaginer d'autres usages de la projection de couleurs ou de diapositives ?

Quel rapport ces photographes entretiennent-ils avec la couleur ? De quelle manière est-elle amenée sur l'image ?

Quelles différences fondamentales peut-on discerner entre les montages photographiques de Tom Drahos (8^e min) ou de Marc Le Mené (4^e min) et les photomontages surréalistes comme « Une semaine de bonté » de Max Ernst ou les collages de Jacques Prévert ?

Mises en scène

En photographie, la mise en scène n'est pas forcément destinée à l'obtention d'une image rigoureusement ressemblante à une intention première. Dans le domaine publicitaire, elle est ordinairement plus figée – parce que plus élaborée – tant elle est soigneusement préparée sur le set du studio ou dans des décors souvent choisis par un directeur artistique. Certains plasticiens y sont aussi très attentifs, y compris pour des raisons « illusionnistes » liées, par exemple, à l'échelle ou à de subtils jeux de miroirs. La mise en scène a pour but d'harmoniser tous les éléments visibles du cadre. Cette harmonisation n'évacue pas pour autant les notions d'accumulation, d'hétérogénéité, de mouvement ou de déséquilibre; simplement, elle les maîtrise.

Mais ce désir de contrôle est-il limité aux studios? En observant quelques-uns des photographes lors de leurs prises de vue en extérieur (Jean-Louis Courtinat, Luc Choquer, Xavier Lambours...), y compris lors de reportages « sur le vif », on perçoit le même désir d'adapter la réalité pour en obtenir une image éloquente. En quoi la mise en scène influe-t-elle sur le choix du format et de la focale, et vice-versa? Donner quelques exemples à partir des choix de Marc Le Mené et de Georges Rousse.

Les séries « Métamorphoses » et « Les Horreurs de la guerre » de Tom Drahos jouent sur le rapport d'échelle des éléments mis en scène. Le choix et l'emplacement des objets dépendent-ils aussi de leur couleur?

Dans la série des « Happy Days », Alain Fleischer incorpore des personnages issus de tableaux dans sa composition. La mise en scène de ces tableaux est-elle encore perceptible?

Paysages

Le paysage n'est pas une réalité naturelle mais une invention: où commence-t-il, où finit-il, si ce n'est aux bords du cadre de la photographie? Le paysage est une image qui se déroule. Il semble imposer des choix techniques ou esthétiques – la vue panoramique, l'horizontalité, la distance – qui ne demandent peut-être qu'à être bouleversés... Que veut-on, au juste, représenter? Un espace bien délimité? Un décor qui serait devenu son propre sujet? La nature? L'émerveillement devant cette nature? Le doute, l'étonnement devant sa disparition? On le voit, le paysage n'est pas neutre et peut révéler des préoccupations sociologiques, géographiques, politiques, esthétiques ou métaphysiques!

Il ne faut pas se méprendre sur l'absence de personnages ou leur réduction à un rôle décoratif. Car le plus souvent, malgré tout, l'humain est omniprésent: par besoin ou par goût de la démesure, il a façonné le paysage à sa guise. Même désertées, villes, banlieues, friches industrielles et forêts communales, pistes de haute montagne et parcelles cultivées témoignent de sa présence invisible. Seuls le ciel et la mer échappent à peu près totalement à cette mainmise de

l'homme sur son environnement. Les frontières y sont inexistantes, impossibles, superficielles et perméables. Pourtant, en perpétuel mouvement et toujours semblables, l'un et l'autre rappellent à leur manière les errances de la pensée. Le paysage serait-il une métaphore ?

Alain Fleischer a parcouru la Corse pour trouver les lieux où réaliser sa série « Colomba ». Pourquoi ses photographies ne sont-elles pas pour autant des paysages ?

Peut-on imaginer un paysage réalisé dans un espace très restreint, une pièce par exemple ?

Olivier Mériel ne se considère pas comme un paysagiste : le lieu en soi n'a, dit-il, pas d'importance. En quoi l'usage du noir et blanc, qui gomme un aspect important de la nature, explique-t-il son propos ?

Photographie aérienne

La photographie aérienne n'a *a priori* pas grand-chose à voir avec le paysage. Longtemps réservée à des usages topographiques ou militaires, sa lecture est malaisée et *a priori* réservée à un public averti. Depuis les premières tentatives, antérieures à 1890, en ballon ou en cerf-volant, la photographie aérienne s'est surtout confrontée à des points de vue inédits, déroutants, qui ont pourtant emporté l'adhésion du grand public. C'est Léon Gimpel qui, dans les pages du magazine *L'Illustration*, contribue au début du ^{xx}e siècle à cette reconnaissance et sait tirer partie des points de vue en plongée ou en oblique, en les érigeant en style. Les progrès de l'aviation, les avant-gardes artistiques – en particulier soviétiques – concourent à étoffer et à diversifier un corpus photographique aérien doté de quelques caractéristiques fédératrices. La planéité d'abord : perpendiculaire à la surface du sol, l'appareil fait face à un espace sans profondeur, au relief écrasé, surtout s'il est fait usage d'une focale longue. Un rendu très graphique ensuite : routes, avenues, champs, fleuves, îles, foules et toitures dessinent des formes aux contours bien délimités d'où surgissent, comme des textures, les accidents du paysage autant que les aménagements de l'homme.

Aujourd'hui, la photographie aérienne déniche des lieux sauvages sans en entacher la virginité. Les propos sont esthétiques mais aussi ethnographiques, voire politiques quand ils contribuent à une prise de conscience du danger qui menace la biodiversité de notre planète.

Les photographies aériennes sont-elles nécessairement des paysages ? Trouver des exemples ou des contre-exemples dans les images réalisées par Yann Arthus-Bertrand pour « La Terre vue du ciel ».

Certaines images de Rodchenko, de Moholy-Nagy (« Funkturm », Berlin, 1926) ou de Man Ray (« Élevage de poussière », 1920, une photographie du *Grand Verre* de Marcel Duchamp) exploitent des aspects de la photographie aérienne. Quels éléments permettent d'affirmer qu'il ne s'agit pas de vues d'avion ?

Photographie de guerre

Pas plus que la paix, la vie ou la mort, la guerre ne se photographie. Les images montrent des impacts sur une façade, des civils en pleurs, des soldats tués ou des blessés éloignés à la va-vite. Plus rarement, des photographes accompagnent les combattants dans leur course aveugle et bravent avec eux l'ennemi, le seul qui existe toujours : la peur de perdre la vie. La guerre ne se photographie pas, mais la moindre image de ce monde en décomposition est en soi un petit miracle. Entre la censure d'État, aussi rigide que difficile à faire appliquer en ces périodes troubles, les innombrables problèmes matériels, les dangers et le mouvement chaotique du front, le métier de photojournaliste dans les contrées en guerre requiert patience, débrouillardise, courage et réactivité. Et puis, encore une fois, que photographier ? La vie qui continue, coûte que coûte, malgré l'absurdité du quotidien. Car les « grands moments de la guerre » n'existent pas, et les rares poignées de main entre généraux sont réservées aux accrédités. Il faut donc se mêler à la population, aux affrontements, être au cœur du conflit sans y prendre part, vivre la guerre pour en restituer l'atmosphère, la densité. C'est, semble-t-il, ce qui motive le plus les photographes qui ont choisi ce métier à risques : vivre dans l'instant avec intensité, participer à l'exceptionnel, quitte à risquer le pire pour approcher le meilleur.

Laurent Van der Stockt souligne l'importance de la légende pour rendre compte des conditions de prise de vue. Quelles conséquences néfastes peut-on imaginer si une photographie est mal interprétée ? Tenter d'interpréter de manières contradictoires l'une de ses images (3^e min). Quelles conclusions peut-on tirer sur l'importance et la fiabilité d'une photographie ?

Le photographe Don McCullin, figure incontournable du photojournalisme de guerre, a toujours travaillé en noir et blanc et tiré lui-même ses photographies pour obtenir des noirs très denses. Quels effets sur la perception de l'image l'élimination des couleurs peut-elle avoir dans ce type de photojournalisme ?

Photographie de mode

Le monde de la mode est l'un des moteurs de la photographie professionnelle. Alimentée économiquement par une industrie de luxe pour laquelle la dépense est un signe de bonne santé, la photographie de mode jouit depuis un demi-siècle d'une vitrine sans pareille : les revues et magazines spécialisés. Prisés par un très grand nombre de lecteurs – qui sont majoritairement des lectrices –, des périodiques tels que *Harper's Bazaar* ou *Vogue* perpétuent une tradition de reportages ou de direction artistique confiés à de grands photographes ou à de jeunes talents. Cette photographie de mode est d'ailleurs, en soi, beaucoup moins rentable qu'on pourrait le croire. Mais elle ouvre la voie à des contrats publicitaires particulièrement rémunérateurs permettant à beaucoup de ces photographes de mener, en parallèle, des projets personnels financièrement risqués.

Il serait pourtant caricatural de considérer la mode comme un labeur ingrat, peu créatif et exclusivement destiné à subventionner une création artistique absolument personnelle. Ces deux activités du photographe sont perméables et s'alimentent, parfois à l'insu de leurs auteurs, pour le plus grand bien de l'une et de l'autre.

Comparer les images de mode de Peter Knapp avec celles qu'il réalise à titre personnel (4 min 08 s). Sont-elles en totale opposition, complémentaires ou très semblables ?

Certains photographes de mode mènent simultanément une carrière plus personnelle. De quelle manière ces deux aspects interagissent-ils ? S'enrichissent-ils l'un l'autre, permettent-ils au contraire d'explorer de front deux aspects radicalement différents de la photographie ?

Portraits

L'art du portrait est, en photographie, confronté avec une culture picturale séculaire dont elle a longtemps peiné à se détacher. Dès ses origines ou presque, la photographie s'est emparée du portrait malgré des contraintes techniques rendant malaisée la captation des êtres animés. Dès ses origines aussi, le portrait photographique fut soupçonné de voler une part de l'âme de son modèle. On dit que Balzac se résigna à renoncer à l'une de ses réincarnations futures pour passer à la postérité !

Car il s'agit bien de cela : laisser une trace durable d'un individu, qui lui survivra sans doute. Trouver, malgré les changements dus à la multiplicité des expressions ou au vieillissement du corps, l'image qui restitue au mieux la globalité d'une personne semble *a priori* voué à l'échec. C'est pourquoi, avec ou sans sa complicité, le photographe doit porter sur le modèle un regard singulier qui, loin de s'ériger en icône absolue, donnera l'impression d'en révéler au mieux l'un des aspects les plus saillants ou les plus secrets. Il faut donc considérer le portrait non pas comme l'expression d'une personnalité mais comme le partage d'un instant, plus ou moins mis en scène, impliquant un ou plusieurs sujets et un photographe. Si cet instant est juste, et justement restitué, l'image possédera ce pouvoir évocateur de la vie qui caractérise la photographie.

Xavier Lambours a réalisé par trois fois des portraits d'Hanna Schygulla à près de dix ans d'intervalle (8^e min). Quelles récurrences peut-on déceler dans les attitudes de l'actrice ? Quelle évolution est perceptible dans la technique du photographe ?

Comparer les méthodes et les résultats de Xavier Lambours (8^e min) et de Michel Séméniako (8^e min). Que penser de la réaction de François Truffaut aux contraintes du protocole de Xavier Lambours ?

En regardant les prises de vues de Klavdij Sluban et de Georges Rouse, peut-on parler de « portraits de lieux » ?

Reportages et documents

La prétendue objectivité de la photographie fait de celle-ci un instrument documentaire incontestable dès le milieu du XIX^e siècle. Pensons par exemple à la Mission héliographique constituée en 1851 pour recenser les monuments du territoire national et confiée aux illustres Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq et Mestral. La constante amélioration du matériel, qui devient portable, puis l'évolution des techniques d'impression consacreront ce statut documentaire : l'image photographique n'est plus mise en doute et envahit les magazines. Prenant le pas sur la partie textuelle qu'elle est censée illustrer, elle domine par son impact direct et la crédulité quasi instinctive qu'elle suscite. C'est le revers de cette médaille. Cela soulève des questions éthiques, qui portent autant sur l'esthétisation de ces images que sur la nécessité d'une légende pour balayer toute ambiguïté.

À la fois documents et prises de position, les reportages photographiques ne se contentent plus de montrer ce qui a eu lieu ailleurs, à un autre moment : ils révèlent volontiers un aspect caché d'événements qui se déroulent ici et maintenant. En quoi les séries de portraits très réalistes de Luc Choquer (« Planète France », « Ruskaïa ») sont-ils des reportages ? La série réalisée à Cannes en 1983 par Xavier Lambours vise-t-elle les mêmes objectifs ?

La photographie plasticienne évacue-t-elle totalement cette dimension documentaire ? S'appuyer sur l'exemple du travail de Tom Drahos (7^e min).

Comparer les images que Laurent Van der Stockt a réalisées à Ramallah (1^{re} min) et son portrait de John Galliano (12^e min). Indépendamment du sujet, les méthodes de prises de vues sont-elles différentes ?

Street photography

La rue est un vivier d'où peut surgir, à tout moment, l'image inattendue, inespérée et éclatante. Robert Franck, Weegee, William Klein y ont puisé leurs clichés les plus percutants. Dans la foule où s'entrechoquent les passants pressés, les regards sont éphémères, les rencontres furtives. Chaque micro-rencontre peut devenir un micro-scoop. Dans ces conditions, l'appareil photographique doit être léger, maniable et discret : jadis biojectif porté à hauteur de poitrine, il s'agit désormais bien souvent d'un reflex petit format 35 mm. Les contre-plongées ont donc laissé place à un point de vue plus frontal mais tout aussi avide de proximité et de regards effarés. Toujours plus convaincantes lorsqu'elles se font sans la complicité des sujets, ces photographies s'inscrivent dans un cadrage fugace, jamais maîtrisé, qui laisserait presque imaginer que l'image se fait d'elle-même. Décentrée, la mise au point peut associer dans la netteté deux passants un instant en symbiose, un enfant et son reflet... Tout naît dans l'instant et l'attente peut être parfois frustrante. Mais cette attente est mobile, le photographe va toujours à la recherche de l'image qui, quelque part, l'attend.

Les passants sont les éléments fondamentaux de la *street photography*. Quels autres sujets peuvent l'alimenter ?

L'usage du téléphone portable équipé d'un appareil photographique permet un certain type de *street photography*. Quelles différences fondamentales différencient pourtant les deux pratiques ?

La législation encadre très précisément le droit à l'image et rend obligatoire l'accord du sujet. Que penser de cette contrainte, de son intérêt et de ses excès ? Peut-elle ne pas concerner les auteurs de *street photography* ?

Contextes

Au moment de la prise de vue, le photographe ne sait pas toujours dans quel contexte ses images seront vues. Quand il travaille pour une agence, ses clichés rejoignent des stocks dans lesquels viennent puiser journalistes ou publicitaires. Lorsqu'il s'agit de commandes, ce contexte est plus précis mais n'est jamais totalement maîtrisé. Dans la presse par exemple, le photographe n'est pas nécessairement associé à l'étape ultime du processus de monstration qu'est *l'editing* (taille et emplacement de la photographie sur la page, relation avec le texte), qui aura pourtant une importance dans la lecture de l'image. La question de l'accompagnement textuel se pose d'ailleurs dans tous les cas de présentation et peut prendre les formes les plus variées ; légende, description, article, titre... Selon le type de photographie – documentaire, illustrative, plasticienne – les mots seront des précisions ou des digressions. Quand il s'agit de livres, la collaboration avec un écrivain n'est pas rare.

Les expositions rencontrent la même multiplicité d'approches. En galerie ou au musée, la mise en valeur de la qualité des tirages est primordiale. Le rapport entre l'espace et les œuvres (leur taille, leur nombre) font de l'accrochage un jeu complexe d'équilibre et de ruptures, auquel prennent part l'artiste et le galeriste ou le commissaire d'exposition.

Comparer les besoins d'accompagnement textuel exprimés par Laurent Van der Stock (6^e min) et par Patrick Zachmann (5^e min). Quelles en sont les motivations ? Observer Olivier Mériel (8^e min) et Marc Le Mené (10^e min) lors de l'accrochage. Leurs rapports avec les galeristes sont-ils similaires ?

Yann Arthus-Bertrand a choisi un type d'accrochage original pour présenter « La Terre vue du ciel ». Comparé à une exposition dans un musée ou en galerie, quels sont les avantages et les inconvénients de ce mode de présentation ?

Matériels et techniques

L'aspect technique de la photographie est difficilement dissociable des choix esthétiques du photographe. L'étendue et la complexité des compétences requises dans l'élaboration d'une image sont telles que son auteur est amené à déléguer en toute confiance certaines tâches à plusieurs collaborateurs. Choix des films, des

boîtiers, de l'éclairage, développement, retouche manuelle ou numérique, choix du papier, tirage... chaque étape fait appel à un savoir-faire que le photographe doit être capable de diriger en fonction de ses attentes, sinon de maîtriser.

Ces choix déterminent en premier lieu le type d'appareil utilisé. Globalement adapté aux conditions de prise de vue (petits formats pour le reportage, chambres pour le studio) et aux sujets, les boîtiers sont choisis par des photographes, qui y restent fidèles. Chacun, avec le temps, apprend à exploiter leurs qualités et à maîtriser leurs défauts pour en faire des atouts.

Puis viennent les éclairages, la mise en scène, la lecture de la planche et des épreuves, et de nombreuses autres étapes qui toutes requièrent une grande maîtrise des outils et des processus. La connaissance approfondie d'une technique mène volontiers à l'expérimentation: employée à rebours ou en association avec un matériel inattendu, la technique participe à l'émergence d'un style personnel.

La plupart des photographes présentés utilisent le noir et blanc. Ce choix est-il esthétique ou pratique? Quels en sont les avantages, les inconvénients?

Pourquoi et comment Xavier Lambours (11^e min) fait-il usage de l'appareil panoramique?

Qu'est-ce que la courte conversation entre Jean-Louis Courtinat et son tireur (6^e min) révèle des compétences de l'un et de l'autre?

GLOSSAIRE

16 MM

Format de pellicule destiné au cinéma : il s'agit de la largeur, en millimètres, de la bande perforée. Taille intermédiaire entre le format professionnel (32 mm) et le format amateur (8 mm).

24 X 36 (MILLIMÈTRES)

Taille, en millimètres, du négatif le plus courant. Il s'agit d'un petit format, qui peut cependant être utilisé par des photographes professionnels. Les petits appareils sont en effet légers, discrets et maniables, et peuvent dans certains cas être préférables aux moyens et aux grands formats.

ACCRÉDITATION

Permis accordé à certains photographes pour assister à des événements au public restreint.

AGENCE

Entreprise, parfois constituée par un collectif de photographes, servant d'intermédiaire entre les photographes et les clients (agences publicitaires, organes de presse...). Elle gère un grand stock d'images soigneusement répertoriées.

ARGENTIQUE

Procédé photographique où intervient le bromure d'argent, choisi pour ses qualités photosensibles. Par extension, toutes les techniques non numériques.

BASCULE ET DÉCENTREMENT

Possibilité offerte par les chambres photographiques de modifier la position de l'optique par rapport au boîtier (grâce au soufflet flexible qui les relie). On peut alors corriger des perspectives ou obtenir des zones de netteté indépendantes de la distance, ce qui est impossible avec un appareil sans soufflet.

BIOBJECTIF

Appareil photographique possédant deux objectifs, le premier pour viser, l'autre pour réaliser la photographie. Un avantage, un inconvénient : il n'y a pas de dispersion de la lumière, mais il y a un léger décalage entre ce qui est vu et ce qui est pris.

CHAMBRE

Appareil photographique de grande dimension, capable de recevoir des négatifs (ou plans-films) de grande taille pouvant restituer de nombreux détails. La

flexibilité particulière des optiques montées sur les chambres permet en outre d'obtenir des résultats impossibles avec un appareil photographique usuel. Ces appareils sont lourds et utilisés généralement en studio, mais il existe aussi des chambres portatives.

CELLULE

Voir luxmètre.

COLORISATION

Ajout de couleur à une image, qui peut s'effectuer à la prise de vue (par l'usage de filtres ou de lumières teintées) mais aussi lors du développement (par l'usage de bains colorants) ou après tirage (par retouche à l'encre ou au crayon).

DÉPOLI

Viseur de grande taille en verre dépoli dont sont équipés, par exemple, les chambres et les biobjectifs. L'image y est doublement inversée (haut-bas, gauche-droite).

DIAPHRAGME

Mécanisme qui permet de modifier la taille de l'orifice par lequel la lumière entre dans le boîtier photographique. Plus il est fermé, plus la profondeur de champ sera importante. Plus il est ouvert, moins le temps de pause devra être élevé puisque la quantité de lumière est conséquente.

EKTACHROME OU ECHTACHROME

Type de film photographique très courant depuis les années 1940.

EDITING

Mise en forme d'un article où la photographie mais aussi sa légende, le titre et le texte journalistique sont associés de manière à susciter ou faciliter la lecture.

FORMATS

Les appareils photo sont classés selon trois grandes familles, déterminées par la taille du négatif qu'ils peuvent recevoir : pour les grands formats, des négatifs allant jusqu'à 20 cm sur 25 cm ; pour les moyens formats, des négatifs de 6 cm sur 9 ou 4,5 cm ; le petit format enfin, le plus courant, est le 24x36 (mm).

GÉLATINE

Filtre coloré placé devant l'objectif ou sur les lumières. Il permet de teinter l'image mais aussi d'assombrir toutes les autres couleurs lors des prises de vue en noir et blanc.

GRANDS FORMATS

Les appareils acceptant les négatifs ou plans-films grands formats sont généralement des chambres photographiques. Ce format, coûteux et demandant un matériel spécifique, est employé par les professionnels qui désirent une qualité d'image parfaite.

GRAIN

Aspect d'un tirage photographique où sont visibles les agglomérats de particules de bromure d'argent, et qui est souvent dû à l'usage d'une pellicule ultrasensible. Plus ou moins apprécié selon le sujet, sa quantité et sa qualité, le grain est le signe le plus reconnaissable de la photographie argentique.

GRATTAGE

Technique où la couche superficielle d'une surface est grattée à l'aide d'une pointe (*vaccinostyle* ou *simple cutter*). En photographie, le grattage sur diapositive ou négatif élimine l'émulsion et laisse donc passer la lumière.

INCRUSTATION NUMÉRIQUE

Technique permettant de combiner plusieurs images numériques en une seule. Le masquage ou la modification du mode de fusion après détournage permettent d'obtenir un résultat précis et de réaliser des photomontages numériques.

LUXMÈTRE

Appareil permettant de mesurer avec précision la lumière, afin de régler au mieux l'ouverture du diaphragme et le temps de pause. Intégré aux appareils autofocus standard, c'est, dans sa version professionnelle, un petit boîtier autonome communément appelé « cellule ».

MONTAGE

Voir photomontage.

MOYENS FORMATS

Les films moyens formats ont un côté de 6 cm et un autre allant de 4,5 à 9 cm. Ils proposent ainsi des rectangles aux rapports très différents, y compris le carré. Parmi les appareils moyen format, on compte tous les biobjectifs, mais aussi bien d'autres appareils professionnels et semi-professionnels.

PETITS FORMATS

Les négatifs de petites tailles et les appareils qui les utilisent. Aujourd'hui, le petit format le plus usité est le 24x36.

PHOTOCOLLAGE

Collage effectué à partir de photographies. C'est une œuvre unique, qui n'est pas forcément destinée à la reproduction.

PHOTOESSAI

Récit photographique composé d'une série d'images indissociables, éventuellement accompagné d'un texte.

PHOTOMONTAGE

Image composite créée à partir de plusieurs photographies. Généralement réalisé pour gommer les éléments indésirables ou au contraire combler des absences, le montage photographique est destiné à la reproduction.

PLANCHE-CONTACT

Grande feuille de papier photographique sur laquelle ont été placés directement les négatifs. Elle permet d'avoir en positif et simultanément toutes les photographies d'un rouleau ou d'une session.

PLAN-FILM

Surface sensible chargée dans les chambres. Il ne s'agit pas d'une pellicule, mais d'un film souple rectangulaire, généralement de 20x25 cm, utilisable pour une seule prise de vue de très haute définition.

PLATEAU OU SET

Espace du studio où les photographes installent leurs sujets, mais aussi les accessoires et le décor.

POLAROÏD

Photographie instantanée. En couleur ou en noir et blanc, le polaroid n'est pas reproductible (car sans négatif), mais il permet d'obtenir rapidement une image, parfois lors d'une phase de test après la mise en place du plateau.

POST-TRAITEMENT

Manipulations qui modifient l'image obtenue sur le négatif : les modifications chromatiques, le détourage sont des étapes courantes du post-traitement.

PROFONDEUR DE CHAMPS

Zone à l'intérieur de laquelle l'image est nette. Elle peut être perpendiculaire à l'appareil (par exemple, entre 2 et 3 m) ou, grâce aux chambres, se placer sur un axe plus libre.

PROJECTION

Image immatérielle projetée sur une surface temporaire et obtenue à partir d'une source lumineuse et d'une optique. L'agrandisseur, qui permet de projeter l'image du négatif sur le papier sensible, est aussi un projecteur.

RECADRAGE

Élimination d'une partie indésirable de l'image.

REFLEX

Type d'appareil photographique, généralement en 24x36 et doté d'un viseur associé aux mécanismes de l'objectif. Le miroir qui renvoie l'image au viseur s'escamote lors du déclenchement.

SESSION

Durée complète d'une séance photographique en studio.

SET OU PLATEAU

Espace du studio où les photographes installent leurs sujets, mais aussi les accessoires et le décor.

SHOOTING

Séance durant laquelle le photographe appuie sur le déclencheur (on dit aussi «shoot» ou «tire»), c'est-à-dire prend ses photos, en studio ou en extérieur.

STÉNOPE

Appareil photographique rudimentaire, sans objectif, qui consiste uniquement en une boîte hermétique percée d'un très petit trou laissant pénétrer la lumière.

TÉLÉMÈTRE

Voir luxmètre.

TEMPS DE PAUSE

Moment durant lequel la surface sensible de l'appareil (pellicule, plan-film, capteurs numériques...) reçoit la lumière au travers de l'objectif. Selon les cas (la sensibilité de cette surface sensible, la luminosité, l'ouverture du diaphragme), il peut aller d'un millième de seconde à quelques minutes, voire plus d'une heure.

TIRAGE

Transfert sur papier photographique de l'image obtenue à partir d'un fichier numérique ou d'un négatif. Dans ce cas, le transfert rétablit, en les inversant,

les noirs, les blancs et les couleurs. Il permet en outre de modifier la taille de l'image obtenue, ainsi que d'en produire un grand nombre de copies.

TIREUR

Technicien à qui certains photographes confient le tirage de leurs photographies sur papier à partir de leurs négatifs. Il doit avoir un grand savoir-faire et comprendre parfaitement les intentions du photographe.

RESSOURCES

À lire

Les ouvrages écrits par ou à propos des photographes qui font l'objet d'un portrait dans le DVD figurent dans leurs fiches individuelles.

- « Images, savoirs, numérique », CNDP, *Les Dossiers de l'ingénierie éducative*, hors série, septembre 2007.
- « L'art photographique, le regard en héritage », CNDP, *TDC*, n° 838, 15 juin 2002.
- « Les images numériques », CNDP, *Les Dossiers de l'ingénierie éducative*, n° 47-48, juin-octobre 2004.
- *Vous avez dit photographie ? : guide des lieux et activités*, La Documentation française, coll. « Photodoc », 2004.
- ALMASY Paul, DAVID Francis, GARNIER Claude et al., *Le Photojournalisme : informer en écrivant des photos*, CFPJ, coll. « Manuel-CFPJ », 1993.
- BAJAC Quentin, CHÉROUX Clément (dir.), *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, musée national d'Art moderne*, éditions du Centre Pompidou, 2007.
- BAQUÉ Dominique, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Regard, 1998.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 2005.
- BLONDET-BTSCH Thérèse, FRANCK Robert, GERVEREAU Laurent et al., *Voir, ne pas voir la guerre : histoire de la représentation photographique de la guerre*, Somogy, 2001.
- BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1965.
- CARTIER-BRESSON Henri, « L'instant décisif », *Les Cahiers de la photographie*, n° 18, 1986.
- CAUJOLLE Christian (dir.), *Photographier la guerre ? : Bosnie, Croatie, Kosovo*, éditions de l'Imprimeur, 2000.
- DANESI Fabien, *L'Œil nomade : la photographie de voyage avec Ange Leccia*, CNDP, CRDP de Bourgogne, Isthme éditions, avec la participation du musée Nicéphore-Niépce, coll. « Pôle photo », 2005.
- DELANNOY Pierre-Alban, *La Pietà de Bentalha : étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, L'Harmattan, coll. « De visu », 2005.
- DELPIRE Robert, FRIZOT Michel, *Histoire de voir : le médium des temps modernes (1880-1939)*, Nathan, coll. « Photo poche », 2001 (vol. 2.). Vol. 1 : *Histoire de voir : de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- FONTCUBERTA Joan, *Le Baiser de Judas, photographie et vérité*, Acte Sud, 2005.

- FREUND Gisèle, *Photographie et Société*, Seuil, coll. « Histoire », 1974.
- FRIZOT Michel, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Larousse, 2001.
- GERVEREAU Laurent, *Montrer la guerre ? : information ou propagande*, CNDP, Isthme éditions, coll. « Pôle photo », 2006.
- LE FOULER Dominique, *Le Guide 2008-2009 du photographe professionnel*, Puits fleuri, coll. « Gestion & organisation », 2008.
- MISSELBECK Reinhold (dir.), *La Photographie du xx^e siècle*, Taschen, 2008.
- MONTEROSSO Jean-Luc, SCHMIT Sophie (dir.), *Paris à Shanghai : trois générations de photographes français*, Actes Sud, Maison européenne de la photographie, 2005.
- MORRIS John Godfrey, *Des hommes d'images : une vie de photojournalisme*, La Martinière, coll. « Photothème », 1999.
- MORVAN Yan, *Photojournalisme*, Victoires, 2008.
- RIBOUD Marc (dir.), *L'Embarras du choix : catalogue*, Centre national de la photographie, 1988.
- RONIS Willi, *Derrière l'objectif : photos et propos*, Hoëbeke, 2001.
- SALLES Daniel, *Images de presse en 4^e et 3^e*, CRDP de Grenoble, coll. « 1, 2, 3... séquences ! Français collège », 2003.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Bourgois, coll. « Titres », 2008.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005.
- VIRILLO Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989.

À voir

LE DOCUMENTAIRE SOCIAL

- CARAX Leos, *Les Amants du Pont-Neuf*, 1991.
- DEPARDON Raymond, *San Clemente*, 1980.
- FULLER Samuel, *Shock Corridor*, 1963 (film interdit aux moins de 12 ans à sa sortie en France).

LE MÉTIER DE PHOTOREPORTER

- ANTONIONI Michelangelo, *Profession : reporter*, 1975.
- CHAUVEL Patrick, NOVAT Antoine, *Rapporteurs de guerre*, 2008.
- DEPARDON Raymond, *Reporter*, 1981.
- FELLINI Federico, *La Dolce Vita*, 1959.
- LAINÉ Daniel, AKLIL Myriam, HUE Céline, *AFP, profession photographe*, 2007.
Consulter aussi le dossier que le magazine *Télédoc* du CNDP a consacré à ce documentaire : www.cndp.fr/tice/teledoc/mire/teledoc_afp.pdf.
- MEIRELLES Fernando, LUND Katia, *La Cité des Dieux*, 2002.

L'ÉCHELLE

- ARNOLD Jack, *L'homme qui rétrécit*, 1957.
- FLEISCHER Richard, *Le Voyage fantastique*, 1966.

LE MIROIR, LA PHOTOGRAPHIE COMME INTROSPECTION

- ANTONIONI Michelangelo, *Blow Up*, 1967.
- COCTEAU Jean, *Orphée*, 1950.
- KLEIN William (sur une idée de), *Contact*, coffret de 3 DVD, Arte Vidéo, 2000-2004.
- POWELL Michael, *Le Voyeur*, 1960.

À consulter

- <http://jeudepaume.nfrance.com/~k1050> : le site du Jeu de paume et de l'Hôtel Sully, deux lieux dédiés à la photographie.
- www.henricartierbresson.org : le site de la Fondation Henri Cartier-Bresson.
- www.mep-fr.org : le site de la Maison européenne de la photographie.
- www.museeniépce.com : le site du musée Nicéphore-Niépce, musée de la Photographie.
- www.rencontres-arles.com : le site des Rencontres internationales photographiques d'Arles.
- www.sfp.photographie.com : le site de la Société française de photographie.