

Bernard Millot

Bloc-notes
photographique

3
tome

Que faire des photographies introspectives ?

On peut faire des photographies introspectives, des photos de son paysage intérieur. À priori, elles n'intéressent que leur auteur. Mais que faire de ces photos ? On peut se demander si ce n'est pas une curiosité un peu déplacée qui va motiver le spectateur, spectateur-voyeur, à regarder les photos ? La curiosité du spectateur est légitime et nécessaire. Qui serait attiré par les photos sans elle ?

Il y a un paradoxe avec la photo créative, subjective, la photo d'auteur. Il faut parler de soi et intéresser le spectateur avec ses fatasmes intérieurs personnels. Si on veut partager ces photos, il faut accepter ce dévoilement.

Pour faire une « bonne » photo il faut être sincère et original. La photo doit refléter un peu de ce que l'on est. Il ne faut pas chercher à faire ce que le spectateur attend et est censé apprécier. On ne répond pas à une commande comme le photographe *professionnel*. Mais il faut que le spectateur puisse s'investir dans l'image. Il faut qu'elle rencontre son attention, son intérêt, au-delà de sa curiosité initiale. Au minimum il faut qu'il puisse trouver une porte d'entrée dans la photo.

Montrer ses photos est toujours difficile, au delà de la vaine satisfaction de voir que l'on s'intéresse à vous. Il faut oser franchir le pas. Tout photographe en a fait l'expérience.

Série, collection ou variation

Série

Définition : Ensemble composé d'éléments de même nature ou ayant entre eux une unité

Suite, succession de choses de même nature- Ensemble d'objets de même nature, généralement rangés dans un certain ordre ou réunis par rapport à un certain critère : Une série de casseroles.

Arts : Ensemble composé d'œuvres qui possèdent entre elles une unité et forment un tout cohérent.

Qui est construit en série, sur le même modèle.

- unité de thème
- unité d'intention
- unité de protocole
- idée de reproduction du « même »
- cf August Sander

Variation

Définition : Changement d'aspect, de degré ou de valeur.

Musique : Procédé d'improvisation ou de composition qui entraîne la transformation d'un élément musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable.

- idée de changement

Collection

Définition : Action de réunir, recueillir, rassembler. Ce qui a été réuni, recueilli.

Ce qui est réuni est constitué d'éléments juxtaposés, conservant leur individualité.

Ensemble d'éléments groupés en raison de certains points communs.

La collection résulte de choix successifs faits systématiquement par un individu ou un groupe d'individus dans une intention particulière.

Ensemble non fini (le plus souvent classé) d'objets réunis par un amateur, en raison de leur valeur scientifique, artistique, esthétique, documentaire, affective ou vénale...

- unité de thème
- idée de recueil, de cueillette, de hasard

Glitch art

« À la télé ce soir : une faiblesse passagère de la fibre. Au lieu de subir, il m'a semblé que je redevais actif en capturant à la volée l'image aléatoire et colorée de l'écran. L'idée n'est pas neuve. Où cela mène ? Je ne sais pas.

Sur le moment j'ai ressenti un moment créatif et actif très plaisant. Pas si aléatoire que ça. L'écran variait très vite. Il fallait choisir le bon moment pour la capture. Retour de l'instant décisif. Il n'y a rien de plus intentionnel que l'abstrait. C'est bien connu. »

Définition

Le glitch art est l'esthétisation d'erreurs analogiques ou numériques, comme des artéfacts ou des bugs, par corruption de code ou de données ou manipulations d'appareils électroniques (comme le circuit bending). Un glitch est le résultat inattendu d'un mauvais fonctionnement. On suppose que le terme dérive de l'allemand *glitschig*, signifiant « glissant ». En anglais, d'où le terme est importé en français, il est enregistré pour la première fois en 1962 pendant le programme spatial américain, lorsque John Glenn décrit des problèmes que son équipe rencontre ; selon ses termes, « littéralement, un glitch est un pic ou un changement dans la tension d'un courant électrique ».

Le terme décrit les anomalies qui peuvent se produire dans les logiciels, jeux vidéo, images, vidéos, audio et toute autre forme de données. Il est associé à la musique depuis le milieu des années 1990 pour décrire un genre de musique électronique (le glitch). Peu de temps après, alors que des artistes visuels comme Serge Uro (dès 2004 sur le site *fotolog*) ou Tony "Ant" Scott commencent à adopter le glitch comme une esthétique de l'ère numérique, le glitch art en vient à faire référence à la totalité des arts visuels.

En janvier 2002, le collectif Motherboard tient une conférence sur le glitch à Oslo en Norvège, afin de rassembler des artistes, universitaires et autres praticiens du glitch pendant un bref laps de temps et rassembler leurs travaux et idées avec le public et entre eux »

Du 29 septembre au 3 octobre 2010 a lieu la première GLI.TC/H, une conférence de cinq jours à Chicago, organisée par Nick Briz, Evan Meaney, Rosa Menkman et Jon Satrom ; elle comporte des ateliers, des conférences, des performances, des installations et des projections. En novembre 2011, la deuxième édition de GLI.TC/H se produit à Chicago, Amsterdam et Birmingham.

Interprétations

Le glitch peut être perçu comme une manière de revisiter une œuvre préexistante en modifiant sa forme initiale, amenant ainsi une réflexion sur l'aspect modulable de toute information numérique.

Dans la culture populaire : Dans les Bijoux de la Castafiore se trouve une case (la 7^e de la p. 50) dans laquelle le lecteur est plongé en vision subjective, se retrouvant avec les yeux larmoyant comme les héros, à la suite de l'observation d'une image floue (le professeur Tournesol essaie de mettre au point un téléviseur couleur à une époque où ne régnaient encore en Europe que les tubes cathodiques en noir et blanc).

WIKIPEDIA



Le bon objectif

La question initiale : Quelle est votre focale favorite pour du portrait ?

« Toutes choses égales par ailleurs, les "portraitistes" abordent souvent le sujet des objectifs d'une façon particulière. Il n'est question que de déformation du sujet. Ils ont une approche fonctionnelle. Les photographes reporter, les amateurs de "street photographie" ont un rapport plus personnel et plus large me semble-t-il. Ils parlent de rapport physique à l'espace. L'objectif est le prolongement de leur regard, une partie d'eux-même. Il fait partie de leur style, de leur manière de photographier. Ils l'intègrent dans leur projet. Ils ont un vrai fétichisme photographique. De même avec le format, alors que les portraitistes recadrent volontier. » BM

« En fait il n'y a pas de vraie focale pour le portrait. Tu pourras dire que cette focale n'est pas faite pour le portrait et tout d'un coup tu trouveras un photographe de renom qui l'utilise. Le plus important à mon avis, en dehors de toute technique, c'est d'avoir un regard acéré et sans pitié pour son travail afin de savoir si ça photo est bonne ou pas. Ça prends du temps bien-sûr... » GG

« Tout ce fétichisme à propos des objectifs me laisse rêveur. Pour moi, un portrait, c'est d'abord une ambiance et une expression » JLV

« Question rhétorique pour argument fallacieux : tout le monde sait qu'il n'existe pas de rapport entre le matériel et le talent. Pour autant, on ne peut pas jeter la question du matériel aux orties, car la photographie est un art de la technologie. Et si pour certains ces questions basiquement techniques sont un mal nécessaire, pour d'autres elles font partie de l'intérêt et du plaisir de la pratique photographique. » Tanguy29

« On est bien d'accord. Je dirai que la photo est un art technique plutôt qu'un art de la technologie. L'Art n'est pas dans la technique, au mieux la virtuosité. Ce n'est pas tout à fait la même chose. C'est une vieille question apparue dès l'invention de la photographie et qui nous poursuit toujours. » BM

« On n'est bien d'accord ce ne sont que des outils au service d'une intention. » ttlao

La représentation

L'homme se représente le monde. C'est quelque chose qui nous caractérise. Chaque être vivant a son humvelt propre. Mais l'homme est capable de se représenter le monde. Il est aussi capable de se représenter dans une certaine mesure l'humvelt des autres espèces.

Initialement il y a la perception. Pour aller plus loin que la boucle réflexe, il faut interpréter cette perception. C'est la représentation. L'homme échappe ainsi à la perception directe et obligée des choses, commune aux animaux.

On peut penser que la représentation est à l'origine du langage. Le langage est une représentation.

L'histoire de la photographie a débutée par l'idée que la photographie était la reproduction mécanique du réel, documentaire et objective. Mais la photographie est un moyen de représentation du monde, autant qu'un moyen de reproduction du monde. L'intervention du photographe, ses choix et son intention sont mis en avant dans toute lecture de sa production photographique. On retient finalement sa représentation du monde.

Que reste-t-il de la réalité ? Peut-être que réel est ce qui persiste lorsqu'on a épuisé toutes les représentations possibles que l'on peut avoir du monde ?

La photographie est-elle une exploration ?

J'ai longtemps pensé que la photographie servait à explorer le réel. L'appareil photo était un outil fait pour permettre au photographe d'explorer le monde.

Les photos sont alors le résultat d'une expérience mise en œuvre par le photographe, comme un scientifique fait une expérience. Même si cette expérience est faite sans hypothèse de départ. Ainsi Garry Winogrand, photographe compulsif, qui disait : « Je fais des photos pour savoir « à quoi ressemblent les choses quand elles sont photographiées ». Pour Gilles Mora, son propos c'est « l'esthétique du surgissement photographique ». Le monde surgit de la photographie. C'est une façon de l'explorer.

Comme la science qui a commencé par l'observation, la photographie documente ce qui nous entoure.

Dans cette manière de voir, l'appareil photographique devient un outil perceptif, comme un microscope ou un télescope.

La photographie, par sa faculté d'arrêter le temps et de capter l'instant, est aussi le moyen d'analyser le monde par essence fuyant et mouvant. Le « ça a été » est incontournable. C'est l'outil de l'explorateur. Il faut ramener des preuves.

Ensuite plusieurs questions sont venues bousculer mes certitudes.

- L'importance de l'intention dans l'acte photographique. La photographie est plus révélatrice du photographe que de ce qu'il photographie. C'est l'inconscient et/ou la détermination culturelle qui appuient sur le déclencheur.
- Qu'est ce que la représentation. L'importance de la représentation dans la pensée humaine. L'homme est capable de se faire une (des) représentation du monde, à la différence de l'animal. Il dépasse ainsi l'expérience sensible de la perception. L'appareil photo est un outil pour nous faire une représentation du monde.
- Qu'est ce que le réel ? Il y a notamment la question du double de la réalité posée par Clément Rosset. Nous recherchons un monde qui serait tel qu'on le souhaite et non tel qu'il est. La photographie nous sert pour confirmer cet arrière-monde. La photographie est une preuve. De cela vient notre désir d'enchanter le monde, d'en faire de belles photos.

Arrivé à ce point, l'exploration du monde est une illusion.

Mais subsiste l'envie de faire des photos. La curiosité est toujours là. Existe-t-il une pulsion photographique ? C'est un retour à l'exploration, à l'expérimentation. Mais je photographie en étant moins dupe, sans certitude. La thématique introspective est devenue un sujet majeur, nouveau territoire d'exploration que je n'évite plus.



Groslay rue Chéron

Une démarche

« Photographiez ce que cela fait ressentir, pas ce que cela montre. »

« Je voulais faire des photos qui parlent de quelque chose. Des photos avec un peu plus d'histoire. Pas juste des photos du sujet. Mais un peu plus que ça.

Le secret c'est de considérer chaque photographie comme un récit. Chaque série de photos comme une histoire.

La leçon c'est que montrer pour montrer n'a que peu d'intérêt. Par contre montrer pour faire réagir, susciter une émotion, provoquer une réaction a plus d'intérêt.

Alors bien sûr, vous n'avez pas toujours envie de faire réagir. Souvent, vous voulez juste créer vos propres souvenirs avec vos photos. Mais si vous envisagez de les partager, de les montrer, si vous voulez qu'elles touchent ceux qui les voient, ne vous contentez pas de montrer de quoi il s'agit. Montrez ce que vous avez ressenti au moment de déclencher, votre état d'esprit, l'idée qui vous a poussé(e) à faire cette photo. »

Jean-Christophe Dichant

Les photographes compulsifs

On peut citer quelques photographes célèbres : Vivian Maier, Saul Leiter, Garry Winogrand, Eugène Atget

Quelques caractéristiques des pratiques compulsives :

- prises de vues compulsives : à tout moment, en permanence, de tout sujet ;
- pas de nécessité de montrer ses photos : Les photos peuvent rester non développées, non tirées, non archivées, ni publiées ni exposées...
- mode actuelle des selfies : Parfois c'est une photographie compulsive de sa vie publique et privée. Pression des réseaux sociaux? On montre parfois trop cette fois ;
- en voyages : Certains touristes oublient de regarder, d'écouter... Il n'y a plus qu'une chose qui compte : faire la photo ;
- la recherche permanente du double du réel ;
- les accumulateurs compulsifs, les collectionneurs, l'Art brut ;
- le numérique facilite les prises de vues. Elles ne coûtent rien. On n'est plus limité par le nombre de vues sur la bobine comme en argentique ;
- tout le monde a un appareil photo sur son smartphone, en permanence avec lui.



Le reflet et l'ombre

" La photographie s'apparente en effet au reflet, comme la reproduction sonore à l'écho et la peinture à l'ombre. "

Clément Rosset

On dit souvent que ce qui fait la photo c'est la lumière. Mais ne serait-ce pas l'ombre également. Le reflet auquel Clément Rosset associe la photographie a besoin de l'ombre pour exister.

L'ombre c'est la part mystérieuse du monde que la photographie cherche à explorer.

En pratique

Les ombres structurent l'image. L'ombre met en valeur les zones lumineuses. C'est comme le noir en peinture.

Il faut respecter les ombres.

On a trop souvent peur de « boucher les ombres » maintenant dans nos développements. La technique de la photo numérique a des outils très puissant pour cela. La méthode de « l'exposition à droite » - très utile par ailleurs - y encourage quand elle est mal comprise.

Un échange à ce sujet sur un forum de photographes :

« Je n'ai jamais dit ni écrit que le noir n'existait pas en photo. J'ai toujours dit qu'il ne devait pas être trop dense pour ne pas boucher les détails qu'il pourrait recouvrir. »

« Il me semble que c'est une mauvaise piste bien souvent. Le noir structure la photo. C'est un peu son squelette. Les hautes lumières sortent de l'ombre. La peur de "boucher les noirs" conduit à affaiblir la photo. Je n'ai pratiquement jamais entendu dire que le blanc structurerait une photo - sauf pour la peinture chinoise. Mais c'est d'autres paradigmes. La lumière peut structurer la photo, notamment dans le clair-obscur. Mais elle n'est que le négatif de l'ombre qui l'entoure. Les images de nos écrans, qui sont physiquement (hyper) lumineuses, échappent à cela. C'est sans doute une autre esthétique. (La première chose que nous faisons nous autres photographes est de baisser drastiquement la luminosité de nos écrans.) »

Le photogramme est évidemment l'exemple de base pour un noir qui peut être " sans détail ".

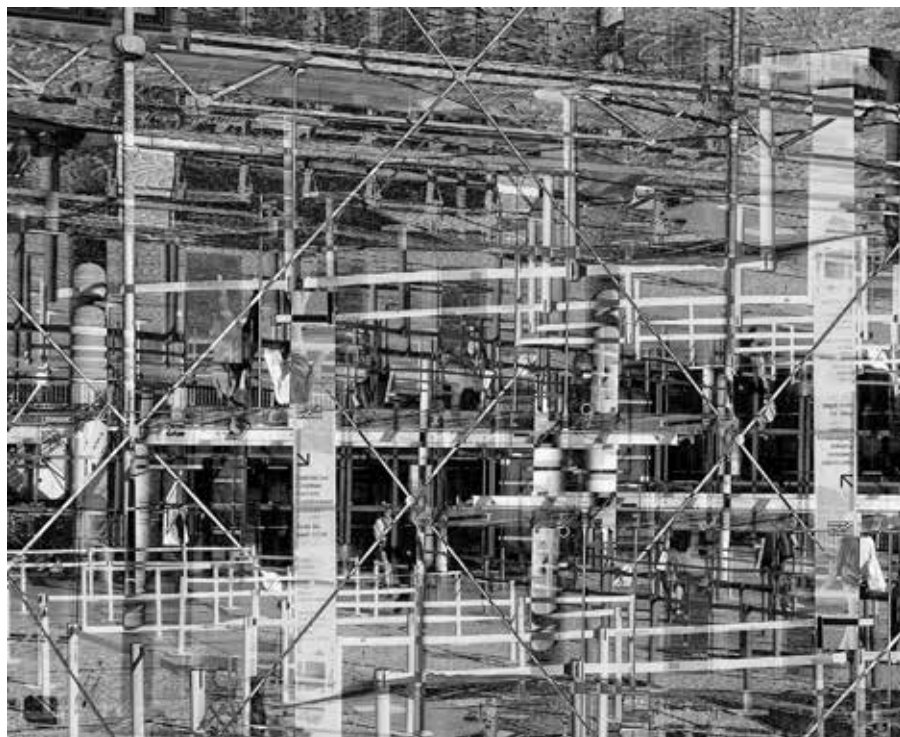
Le paradoxe du spectateur

À propos d'une photo urbaine, photo de rue prise sur le vif, je fais la remarque suivante : La photo est très réussie mais certains spectateurs bloquent sur des petits détails, qui me semblent tout à fait accessoires et qu'il faut vraiment rechercher.

On est dans de la street photography. Ces petits détails ce sont les petits grains de sels de ce genre d'image. On n'est pas dans de la photo sur pied, à la chambre, où tout est contrôlé. Ce n'est pas la même pratique. Je pense qu'il ne faut pas l'aborder avec le même regard. Il faut adapter son regard à ce que l'on regarde. C'est un peu contradictoire avec la nécessité d'un regard neuf, sans préjugé. C'est le paradoxe du spectateur.

Regarder n'est pas une chose aussi évidente qu'il y paraît. C'est un effort. Le regard s'éduque aussi.

Mais que cela ne gâche pas votre plaisir.



Beaubourg - place G. Pompidou

La carte postale

Quand on écrit le mot « carte postale » sur un forum de photographie grand public cela suscite souvent de la polémique. On vous reproche vite alors de faire de l'élitisme bobo, de mépriser la photo populaire.

En français les mots ont souvent des connotations. À côté du sens objectif il y a la connotation.* Beaucoup de lecteurs ne font pas la distinction et prennent tout au premier degré. Ils en restent à la dénotation. Ils ne voient pas la connotation. Souvent elle peut être péjorative – dévalorisante, ou méliorative – valorisante. Il y a aussi l'ironie, etc.

Aujourd'hui la carte postale est une production assez stéréotypée, dans laquelle on pourra trouver deux ou trois catégories distinctes :

- la photo souvenir de paysage touristique. Très codée : ciel bleu, site connu...
- la photo « artistique bobo », contrepoint de la première. Mais également codée, elle rappelle souvent le pictorialisme.
- la carte postale dessinée, souvent humoristique au goût douteux.

Ces stéréotypes ont finis par créer la connotation péjorative du mot « carte postale ».

La carte postale a eu son heure de gloire. Au début du 20^e siècle elle a été une source documentaire très importante, tant du paysage que des gens, des métiers, des événements. Elle a eu un rôle social et culturel majeur à l'époque, traversant toutes les couches de la société. Elle a documenté tout le territoire, bien au-delà des zones touristiques. Chaque village a eu sa carte postale. Elle a eu un rôle important pendant la guerre de 1914. La carte postale est devenue alors quasiment un média. Ce rôle a disparu.

La carte postale a encore une fonction bien précise de nos jours. Souvenir de vacances essentiellement, cet usage est aujourd'hui obsolète. Il est remplacé par les selfies qui accompagnent les mails. Mais ce sont de pâles remplaçants égocentrés de la carte postale.

* Définition Larousse : Ensemble de significations secondes provoquées par l'utilisation d'un matériau linguistique particulier et qui viennent s'ajouter au sens conceptuel, fondamental et stable, qui constitue la dénotation. (Ainsi, cheval, destrier, canasson ont la même dénotation, mais ils diffèrent par leurs connotations : destrier a une connotation poétique, canasson une connotation familière.)

Le maniérisme

Le maniérisme est un mouvement artistique qui s'étend entre 1520 (mort du peintre Raphaël) et les premières années du XVII^e siècle. C'est une réaction amorcée par le sac de Rome de 1527 qui ébranla l'idéal humaniste de la Renaissance. Contrairement aux précédents mouvements artistiques, il n'est plus circonscrit à l'Italie. Il se propage en Europe où il perdure jusque dans les années 1620, voire au-delà.

Étymologie

Le terme « maniérisme » vient de l'italien *manierismo* (de l'expression *bella maniera*), dans le sens de la touche caractéristique d'un peintre en opposition avec la règle d'imitation de la nature. En cela, il fait partie des rares dénominations de courants artistiques importants surtout pratiqués sous le règne de François I^{er}.

Contexte

Le maniérisme est une réaction à la perfection atteinte durant la Haute Renaissance dans la représentation du corps humain et dans la maîtrise de l'art de la perspective (théorie d'Alberti). À ce titre, on a souvent qualifié le maniérisme d'« art anti-albertien », notamment Pisanelli. Certains artistes, autour de Jules Romain et des élèves d'Andrea del Sarto, ont ainsi cherché à rompre délibérément avec l'exactitude des proportions, l'harmonie des couleurs ou la réalité de l'espace pour produire un nouvel effet émotionnel et artistique.

Mais, il ne faut pas voir seulement les artistes maniéristes en rupture vis-à-vis de la Renaissance. Ils revendiquent, par des citations et des références, un lien artistique avec les grands peintres de la Renaissance que sont Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, ou même Alberti.

Le style de la peinture maniériste a pour sources d'inspiration ces peintres notamment Michel-Ange (*Le Jugement dernier*), connu par les architectes et les sculpteurs maniéristes pour ses peintures représentant des personnages aux postures semblables à des sculptures.

Le maniérisme se caractérise en outre comme un art de répertoire, où les artistes puisent chez Raphaël ou Michel-Ange des formules pour définir leur vocabulaire spécifique. La *Pietà* du Vatican de Michel-Ange est ainsi retravaillée dans *La Vierge au long cou* de Parmigianino, vers 1535-1540. La figure serpentine (ou *Figura serpentinata*) est aussi une formule fréquemment citée dans les œuvres du Bronzino, notamment le *Noli me tangere* de 15613. Cette figure en forme de S constitue un idéal nouveau pour les maniéristes, irrationnelle, en rupture avec la

rigidité des règles mathématiques.

Le maniérisme est donc un jeu artistique de l'emprunt, mais aussi un jeu de codes et de symboles souvent troubles. Il s'adresse ainsi aux lettrés de l'époque en multipliant les allusions et les citations, au risque de brouiller le sens des œuvres et se répand auprès des cours européennes raffinées. Ainsi, dans *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne et quatre saints* (1527-1529) de Pontormo, œuvre destinée à orner l'autel le couvent des religieuses de Sant'Anna in Verzaia à Florence, l'atmosphère sombre et trouble, les répétitions, notamment dans les figures, mais aussi la position des personnages ainsi que leur immatérialité, remettent en cause la bonne lecture théologique du tableau d'autel pour le croyant. Ce fait entraîne une réaction au sein même des commandes de l'Église, qui reproche au maniérisme cet aspect artificiel et prône un retour au naturalisme et aux bonnes formules albertiennes. Les Carracci illustrent ce retour vers la renaissance classique.

Le maniérisme nécessite alors un savoir sur ce qui a existé avant ce mouvement dans l'histoire de l'art, c'est-à-dire la Haute Renaissance et tout particulièrement en architecture puisqu'un architecte maniériste va à l'encontre des règles d'harmonie définies durant la Haute Renaissance.

Caractéristiques de l'art maniériste

C'est ainsi que l'on voit les œuvres maniéristes présenter :

- un espace désuni, et souvent indéfini ;
- une image trouble et obscure ;
- une déformation et une torsion des corps avec notamment l'utilisation de la « ligne serpentine » (« *Figura serpentinata* ») qui permet un allongement des proportions des figures leur donnant ainsi une douceur langoureuse ;
- des tons acides et crus, hérités de Michel-Ange et la chapelle Sixtine à Rome ;
- une recherche du mouvement ;
- un art de codes, de symboles, de citations d'artistes classiques ;
- un art de cour, qui s'adresse à des gens cultivés et lettrés ;
- une exagération des formes qui caractérise le maniérisme du XVI^e siècle.

Ainsi, parmi les caractéristiques du maniérisme on retrouve dans la peinture beaucoup de représentations de nus, des postures singulières et complexes mais aussi des musculatures excessives. Le sujet représenté peut être volontairement inexplicable ou alors déterminé à être

inintelligible. La scène majeure est disposée dans le fond de la composition ou alors dissimulée au milieu des autres figures qui n'ont pas de liens avec elle. Elle n'a que pour but d'illustrer les talents du peintre. Les perspectives sont amplifiées au maximum, les dimensions et l'échelle sont déformées. Les couleurs sont éclatantes grâce à leurs oppositions. Concernant l'architecture, le maniérisme va à l'encontre des codes de la Haute Renaissance puisqu'il opère une véritable rupture avec l'harmonie, laissant place à une ornementation exubérante et pléthorique. En sculpture, le maniérisme se définit par une transition de la frontalité dans la perception de la sculpture à une recherche de points de vue variés. Les silhouettes des sculptures sont étendues. Le but recherché est d'observer autour d'une sculpture où chaque point de vue est unique.

WIKIPÉDIA

Intention, cadrage, composition, lumière

On dit souvent que la lumière est essentielle en photographie.

La photo c'est la lumière.

C'est certain si on parle du rôle de la lumière dans la production technique d'une photographie. Pas de lumière, pas de photographie.

- sujet
- capteur
- lumière
- opérateur

Mais pour l'image, ce n'est qu'un des quatre éléments importants.

- intention
- cadrage
- composition
- lumière

Ainsi prenons Henri Cartier-Bresson par exemple. Ses photographies ne sont pas particulièrement fondées sur l'utilisation de la lumière et de ses effets. Il utilise la lumière dont il dispose pendant sa prise de vue. Alors que les autres facteurs - cadrage - composition - intention sont essentiels pour lui.

Critères d'editing pour une exposition

Pour sélectionner les photos pour une exposition, il faut prendre en compte trois facteurs :

1. les œuvres
 qualité
 intérêt du thème
2. le contexte de l'exposition
 Lieu, scénographie
 type d'évènement – exposition personnelle, exposition de groupe, festival
 cadre thématique : social, documentaire, artistique...
3. Le public auquel on s'adresse

Chacun de ces trois facteurs influence les autres.

Les critères de la revue Openeye

1. D'abord, regardez ce que nous avons déjà publié pour connaître notre ligne éditoriale. C'est crucial.
2. Ensuite, un point important : il faut que vos images soient irréprouvables, c'est-à-dire qualitativement au top du top.
3. Point suivant : nous publions des séries. Cela veut dire que vous devez avoir un fil rouge dans le travail que vous nous présentez. Une narration n'est pas nécessaire, mais bienvenue si c'est le cas.
4. Et... point ultime et capital : il faut que vos images provoquent l'effet WAOUH, autrement dit, l'effet de surprise. De nombreux photographes produisent de très bonnes photos, mais hélas, c'est souvent du réchauffé, voire du déjà-vu. Notre magazine se veut à la pointe de la photographie et donc nous attendons de vous « des photos autrement ».

Le chaton et la chèvre en haut d'un escalier

Dans une discussion sur un forum, deux conceptions de la photographie s'opposent et semblent pratiquement irréconciliables.

On compare une photo de chaton - charmante, jolie, façon calendrier des postes - et une photo d'auteur de la photographe Graciela Iturbide montrant une chèvre, de profil en silhouette, en haut d'un escalier.

Certains n'y voient pas de différence. C'est deux photos d'animaux. Selon eux les photos se valent. Ils ne perçoivent pas la différence d'intention et d'écriture entre les deux photos.

Tout ne se vaut pas. Ne pas prendre en compte l'intention, le registre, le contexte de production d'une photo conduit à des incompréhensions.



Le grain

Le grain n'est pas le bruit numérique. Le bruit numérique n'est qu'un artefact non maîtrisé créé par la limite du capteur (bruit électronique, bruit de sur-amplification).

Par contre le grain en numérique est une action esthétique faite par le photographe qui prépare son image. Divers logiciels donnent accès à des milliers de choix de grains.

Il n'est aucunement difficile de nos jours de reproduire un grain «argentin» (je ne compte plus les fois où j'ai vu des visiteurs d'expos qui se pâmaient d'admiration sur les tirages argentiques...alors que c'étaient des numériques).

Ce qui est extrêmement compliqué, par contre, c'est de savoir le rendu sur le papier du grain choisi. Aucun écran n'est capable de le représenter exactement parce que la texture du papier et du jet de l'encre non rien à voir avec une dalle. Par exemple les pixels écrans ne «bavent» pas sur leurs voisins ce qui n'est pas le cas des points d'une buse d'une imprimante jet d'encre.

Encore pire sur vos vignettes de forum ...Il faut savoir qu'un grain moyen/fort sur un fichier de 4000 x 4000 part exemple couvre jusqu'à 20*20 pixels de surface ce qui donne une richesse de chaque grain dans sa forme, sa transparence et sa teinte sur chaque pixel ...Sur l' image ramenée à 1000 x 1000 pixel pour le forum ne donnera plus qu'un grain couvrant de 3 à 5 pixels au maximum.Il est modifié et son aspect n'a plus rien à voir !

Voilà pourquoi sur un tirage on met le grain toujours à la fin de la préparation et toujours sur une image dimensionnée pour ce tirage. Il faut le changer si vous faite un tirage plus grand ou plus petit ensuite ...idem pour la netteté d'ailleurs.

De même sur le grain appliqué, on fait toujours un test d'impression. Enfin, on ne «tamponne» jamais sur un grain mais toujours avant d'appliquer le grain parce qu'il y a de grande chance que le coup de tampon

reste visible car le tampon travaille par duplication d'une zone ...et que cette zone ne sera jamais la zone exacte que l'on va remplacer.

Quelques astuces encore

- le grain «artistique» permet de cacher un bruit numérique disgracieux ...en repassant une couche de grain judicieusement choisi en taille et en densité. C'est aussi une astuce qu'on utilise pour rendre «potable» un scan d'une photo, négatif ou dia ayant «souffert» par le temps ...le grain ayant tendance à masquer les affres du temps (tâches et décolorations)

- On n'est pas «obligé» de mettre un grain uniforme sur une image ...on peut jouer «par zone» et on obtiens des résultats intéressants

- Le grain fin en dessous ou égal à un A4 ...vous pouvez oublier... car votre œil ne verra rien ...idem sur les papiers mats, attention, car plus la trame du papier sera forte...plus elle «mangera le grain» (il faut rester au moins sur du grain «moyen»)

-Privilégier des papiers brillants pour vos grains «fins» ou des mats non texturés et à la surface très «dure» (ultra duo par exemple chez hahnemhule)

- Le grain permet aussi d'habiller une zone d'image ...par exemple vous avez un ciel «blanc» ...vous ajoutez un «grain» moyen/fort dans ce ciel et ensuite vous «claquez» un point lumineux dans ce ciel ...cela va rendre un ciel avec une densité variable (genre soleil cherchant à traverser un brouillard) ...bien sûr tout ceci doit être réalisé en «bonne intelligence» (attention aux massacres !)

- En fait, si on l'observe bien, il n'est pas naturellement uniforme, on le voit beaucoup mieux dans les gris que dans les noirs (qui sont les transparences du négatifs donc moins chargés en sels d'argent).

Donc l'appliquer par zones peut aller dans le sens d'un rapprochement avec l'argentique mais on peut concevoir que ça puisse être casse-gueule.

Domdom49 forum chasseur d'images

« Il faut toujours un intrus dans une série pour intriguer le spectateur et dynamiser la lecture. »

Christian Caujolle



Le regard du photographe

« Pour tenter de clarifier les termes "style" et "regard" je dirais qu'on peut avoir un regard avant de s'être forgé un style.

Le regard renvoie pour moi à des critères éventuellement externes au domaine artistique considéré, et aussi éventuellement préalables, comme des préoccupations sociologiques ou écologiques par exemple. Tandis que le style renvoie à une maturation de critères internes. Attention la distinction n'a rien de strict.

Lorsque HCB qualifie Adams de "photographe de cailloux" alors que le monde part en morceaux, cela prouve surtout l'incompréhension de la démarche. L'engagement politique d'HCB ne lui a pas permis de saisir la dimension écologique chez Adams. Dimension écologique dont il y aurait aujourd'hui beaucoup à redire, car Adams et d'autres fantasmaient une Terre dépourvue d'hommes, et notamment dépourvue des indiens autochtones, qui pourtant ne pillaient pas les ressources naturelles contrairement aux blancs. Dans le regard et le style d'Adams il y a quelque chose d'à la fois novateur et rétrograde, vu de l'Europe. »

Seb Cst 12 mai 2022

« Le regard d'un photographe, c'est, pour moi, son point de vue sur le monde, la façon qu'il a de découper la réalité qu'il a devant lui pour en faire un rectangle sans épaisseur où la lumière vient dessiner un motif reproduisant physiquement ce point de vue, avec plus ou moins de proximité avec ce que sa propre vision a capté, combiné à ce que son cerveau ressent, imagine, traduit le regard du photographe est donc, à mon sens, plutôt une traduction de la réalité visuelle par le photographe, une espèce de découpage/retranscription du réel, un marché de dupe aussi, puisque, tout autant que la peinture, c'est une représentation qui dépend des choix de l'auteur. La technique n'est que le moyen qui lui permet de retranscrire ce monde, le style, le protocole, des codes de langages visuels pour être compris par le spectateur. En ce sens, le pseudo-réalisme d'Adams ou les portraits oniriques de Steichen procèdent de deux techniques différentes pour aboutir au même résultat : une photographie qui va transmettre au spectateur un point de vue sur le monde. La différence avec la peinture est que le procédé est mécanique, quasi instantané, et donc susceptible, par l'instantanéité de sa technique, de saisir (ou d'imaginer saisir) quelque chose de la réalité impalpable, que Walter Benjamin va appeler "l'aura". Mais ce n'est peut-être qu'un marché de dupe : cette aura n'est peut-être qu'un leurre mis

en place dans l'esprit du spectateur par le photographe la photographie est un art tout aussi trompeur et manipulateur que les autres (cf "le baiser de judas" de Fontcuberta) au bout du compte, le regard est bien cette part personnelle, intime, propre au photographe, qui va se transmettre au spectateur au travers de la photographie aussi bien avec un cliché de montagne d'Adams qu'avec un groupe de personnes dans une ruelle espagnole de Cartier-Bresson, une cohérence entre l'image et l'idée (Cartier-Bresson disait "de la géométrie et du cœur"), une sorte de fil secret entre l'intérieur et l'extérieur de la caverne de Platon.

La technique n'est ici qu'un outil, quelque chose de maîtrisé que le spectateur ne doit pas remarquer d'emblée, sinon on passe de la transmission à la démonstration et donc, d'une certaine manière, à la maladresse. Un prof de photographie disait qu'un défaut technique repérable au premier coup d'œil était une maladresse, mais qu'une technique maîtrisée repérée au premier coup d'œil était également une maladresse. La photographie devait d'abord être un fil invisible qui relie le photographe au spectateur, un échange de regards, et non une démonstration de savoir-faire.

Il est évident alors que la photographie est également un pari, car le regard du photographe ne peut se passer du regard du spectateur. »

JLV 12 mai 2022

Je préfère *regard* à *style*.

Style est très connoté. Dans les arts décoratifs on parle de style louis XV, Louis XVI... *style* dans cette acception renvoie à la mode, à un art copiable, reproductible. La notion de goût n'est pas loin. Avoir du *style* c'est être de bon goût. On est très éloigné de ce dont on parle en parlant de *style* à propos d'un photographe.

Il y a aussi la *manière*, proche du *style*, plus pratique, connotée tour de main, savoir-faire.

Regard a une connotation très personnelle. Chacun a son regard. Cela correspond mieux au regard d'un photographe. La photographie consiste bien à regarder le monde, au travers d'un appareil photo. Et ce qui change tout c'est le regard que porte le photographe à travers son appareil.

BM

La tyrannie des curateurs

Je viens de voir « Love songs photographie de l'intime » à la MEP. C'est l'occasion de voir ou revoir quelques séries anciennes sur ce thème, très connues, confrontées aux travaux récents de jeunes photographes, notamment japonais ou chinois.

Après avoir vu les jeunes je me suis demandé s'il n'y avait pas un style "photo de l'intime". On retrouve un peu le même genre de photo malgré la diversité des projets. J'avance une explication : La "tyrannie des curateurs". Ce genre d'expos est monté par un commissaire ou curateur. C'est lui qui choisit les images, en particulier pour les jeunes photographes. Cela pourrait expliquer cette impression de voir un peu la même chose. On voit ce qu'aime le curateur, ses choix, donc toujours un peu les mêmes choses. C'est assez logique.

Les "historiques" ne subissent pas cet effet. Le curateur ne peut pas se le permettre.

Il ne faut pas oublier en visitant une exposition que celle-ci est préparée, choisie par des gens spécialistes mais qui ont leurs idées, leurs angles personnels et pour qui il y a un enjeu personnel d'être reconnu. En galerie c'est souvent plus clair. On connaît les choix du galeriste. On vient souvent pour ça. Et le photographe a choisi sa galerie pour cela.

Les indéfinissables

Il y a des mots, des concepts que je trouve indéfinissables, au sens propre dont on ne peut pas donner une définition. Une définition apparaît automatiquement comme réductrice. Quant on cherche leur définition dans Wikipédia ou d'autres dictionnaires, on reste sur sa faim. Même s'il y a plusieurs pages de définition – c'est déjà un signe - il me semble que finalement on ne sait toujours pas clairement de quoi il s'agit.

En fait il faut admettre qu'il existe des concepts flous. Cela existe déjà dans la réalité la plus concrète. Ainsi en physique quantique si on veut une « définition » de l'électron on trouvera plusieurs approches tout à fait exactes mais différentes. On est loin de la petite balle qui tourne autour du noyau de l'atome. C'est le triomphe de « l'en même temps ».

Comment « définir » ces concepts qui n'ont pas de définition simple tout en existant bel et bien ? On peut reprendre une notion courante en physique : la notion de champs. Certains concepts relèvent de plusieurs champs sémantiques. C'est pour cela qu'ils semblent flous. Pour les comprendre le plus clairement possible il faudra explorer chacun de ces champs.

Dans les arts graphiques, cette approche vaut pour l'Art, le Beau, le style, une bonne image, l'art abstrait, etc.

À la sauvette

Quand on parle nature morte, on pense généralement à un travail prémédité et construit. C'est typiquement un travail de studio pour lequel le photographe intervient à tout les stades de la réalisation de l'image :

- composition et mise en place de la scène ;
- réglage de la lumière ;
- cadrage minutieux sur pied.

Dans sa définition de la nature morte, C. Sterling insiste en premier lieu sur l'intention et l'intervention de l'artiste dans une nature morte.

« Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage.»

Charles Sterling - 1952

Cependant il y a une autre façon de faire une nature morte que l'on oublie souvent. Parfois notre regard est accroché par un objet, une lumière, un environnement, une ambiance. Un clic et hop, on vient de faire une nature morte à la sauvette.

On est ici dans la deuxième partie de la définition de Sterling, l'émotion poétique, la beauté entrevue. Dans ce cas la rencontre est inopinée, spontanée, sans intervention préalable. Ce n'est pas aussi facile ni aussi fréquent qu'il y paraît. Cela relève un peu du hasard. Ainsi je m'étais dit que j'allais faire les brocantes pour y trouver une mine d'occasions de faire des portraits d'objets à la sauvette. Ce ne fut pas très concluant. On peut certes y photographier plein d'objets. Mais c'est plutôt documentaire. Le charme qui constitue la nature morte, la lumière, l'assemblage, est rarement là. C'est un peu comme la photographie de rue. Le sujet - la rue et les passants - est là. Mais il faut rencontrer le moment où les choses s'assemblent, comme dans une nature morte.

Un genre difficile

La nature morte est un genre difficile.

Pour beaucoup de photographe la nature morte est un genre de photographie qui leur semble plutôt facile. Le photographe est tranquille dans son studio. Rien ne le presse. Il est le maître de la scène. Il règle l'éclairage comme il le souhaite, etc.

Pourtant je trouve que c'est très difficile bien au contraire. En ayant tout, on s'aperçoit vite que l'on a rien. Tout est à faire. On se retrouve face à soit-même. Pour d'autres genres, la photographie c'est découper un rectangle dans la réalité que l'on a devant soit. Rien à mettre en scène. Pas besoin de beaucoup d'imagination apparemment. Savoir ce que l'on veut, ce qui vous intéresse suffit. Si on ne trouve rien à photographier on peut se dire qu'il n'y avait rien à photographier. C'est la faute du sujet.

La nature morte réclame de l'imagination. Sans idée on ne fait rien. Il faut une grande maîtrise technique pour adapter le résultat de sa prise de vue à ce que l'on veut obtenir. Réglage créatif des éclairage, mise en scène au millimètre, composition, etc. Et au final il faut une sorte de grâce particulière qui rend la photo intéressante. C'est le plus difficile. Il faut faire passer du sentiment, du ressenti à travers la nature morte. C'est une alchimie mystérieuse.

Pixels, définition, résolution

Les pixels

Les pixels n'ont pas d'existence matérielle. C'est du code dans les entrailles de nos fichiers informatiques. À l'origine dans nos APN il y a les photo-sites qui sont les plus petites unités élémentaires qui vont servir à former l'image. Ces photo-sites sont le plus souvent filtrés par une matrice de filtres colorés RVB pour enregistrer les couleurs. C'est la combinaison de ces différents points élémentaire qui va permettre de créer les pixels.

Pour les visualiser on a besoin d'en faire une représentation matérielle. Cette représentation va varier selon le système employé, écran - impressions.

La définition

C'est le nombre total de pixels de l'image. C'est une valeur absolue. Plus la définition est grande / plus le nombre de pixels est grand – plus il y a de détails fins dans l'image. C'est une caractéristique fondamentale de l'image numérique.

On peut modifier le nombre de pixels d'une image. C'est le ré-échantillonnage. Si on diminue le nombre de pixels on diminue la définition de l'image c-a-d le nombre de détails fins. L'augmentation du nombre de pixels est une opération artificielle, qui ne peut recréer des détails inexistant à la prise de vue. Elle va créer du flou. Elle peut être cependant nécessaire pour l'impression des images numériques.

La résolution

Nombre de pixels par unité de longueur, pouce ou cm (1 pouce = 2,54 cm).

Cette notion est relative. Elle sert surtout pour l'impression d'une photo. Elle permet de déterminer la taille imprimable en fonction de la résolution nécessaire à l'impression. Elle permet de ré-échantillonner l'image si nécessaire.

L'écran

Le pixel élémentaire est formé par trois luminophores R V B. Le « pitch » définit la distance physique, mesurable à la loupe ou au compte fils entre le centre de 2 pixels voisins de l'écran. Le « pitch » définit la résolution maximum de l'écran et donc la finesse d'affichage.

L'impression jet d'encre

La « résolution gouttes » : On parle de « dot per inch - dpi ». Cela correspond au nombre de gouttelettes d'encre par pouce que l'imprimante peut imprimer.

La densité de pixels, relative à la « résolution de sortie » du fichier, résolution du fichier prêt à être imprimé - ne doit pas être confondue avec la densité de gouttes d'encre.

Une photo se juge en tons continus. — 5 760 x 1 440 dpi de résolution «gouttes», ça veut dire que l'imprimante va juxtaposer des gouttes des différentes cartouches de couleurs «primaires» pour obtenir les tons «continus». Ces chiffres étant des multiples de 360, on peut estimer (pour faire court) que la machine imprime des matrices de 16 x 4 gouttes pour obtenir les tons « continu ». Ainsi pour obtenir du gris avec uniquement de l'encre noire la machine imprime une matrice, une grille, de points noirs et de blanc.

2880 dpi pour une imprimante correspond à la densité des gouttes d'encre. 2880dpi pour 8 couleurs cela fait bien une résolution «pratique» de 360 dpi.

Par contre, les imprimantes à sublimation thermique impriment directement en tons continus. Il n'y a pas cette particularité de résolution «gouttes» qu'on retrouve sur les imprimantes à jet d'encre et qui jette bien le trouble dans les esprits...

La capacité de l'imprimante est fixe et totalement indépendante de la densité de pixels. — Si on choisit 2880 dpi dans le pilote, Epson imprime à 2880 dpi (gouttes d'encres), que le fichier soit tiré à 250 pixels/pouce ou à 175 pixels/pouce.

Si la résolution de sortie fichier et la résolution imprimante n'ont pas le même dénominateur commun (résolution goutte multiple de la résolution gouttes) cela peut créer dans certains cas défavorables et assez rares (mais néanmoins ennuyeux) des phénomènes d'interférence spatiale (le fameux moiré).

Et pour compléter les explications, les fabricants de papiers indiquent la résolution «gouttes» à entrer dans le pilote d'impression. Par exemple, pour une imprimante montant jusqu'à 2 880 dpi «gouttes», il ne sera généralement pas la peine de dépasser 1 440 dpi «gouttes» pour du papier mat.

Et pour la résolution «gouttes» (1 440 dpi, 2 880 dpi, etc), voir les préconisations du fabricant de papier. La densité/résolution «gouttes» est souvent cachée dans «Qualité» (brouillon, normal, supérieure) dans l'onglet du pilote d'impression.

Les 300 dpi

L'usage courant de photo à la résolution de 300dpi vient de l'impression offset des imprimeurs professionnels. Pour ce procédé on « tramait » les photos avec une trame de 175 lpi (lignes par pouce) pour la qualité standard. En raison des lois d'échantillonnage, la photo initiale doit avoir une résolution double de celle de la trame. Ainsi Trame 175 → photo 300 pixels par pouce. L'usage est resté avec les technologies d'impression jet d'encre.

En fait on a toujours intérêt à amener la résolution de l'image à la résolution « native » de l'imprimante (à savoir 360 dpi pour les Epson, 300 dpi pour les Canon). Donc, pour une Epson, si on a une image à 290 dpi, la sur-échantillonner à 360 dpi. À l'inverse, si on a une image à 390 dpi, la sous-échantillonner à 360 dpi.

Avec la contribution de Verso92 et Seb Cst - **forum Chassimages**.

Une « règle » de base

Une remarque à propos d'une suite de portraits où le modèle fait des grimaces :

« ...parce que le modèle fait n'importe quoi. Du coup, c'est une suite de clichés tellement convenus qu'on en arrive à oublier qu'il y a quelqu'un qui est photographié. »

Remarque pertinente. *La convention tue le sujet et la photo.*

C'est valable pour nous tous et quel que soit le genre photographique que l'on pratique. On ne devrait jamais l'oublier. C'est aussi important que de faire une exposition correcte ou que de soigner sa composition. Il ne s'agit pas d'être original à tout prix. Il faut simplement avoir un regard un peu personnel. Chasser le conventionnel et mettre un grain d'originalité quelque part dans sa photo. C'est ce qui en fera le sel. Autrement dit il faut être un minimum créatif.

« Une photo qui balaie l'ennui ! »

Bozart Forum chassimage - juin 2022

À rajouter à la recette de la bonne photo.

Donner un tirage

Donner une photo à quelqu'un. Voilà une expérience assez rare aujourd'hui.

C'est une chose qu'on ne peut pas faire en numérique. On peut couramment partager une photo numérique sur le net, avec le monde entier, immédiatement, avec un nombre élevé de personnes. Mais cela n'a rien de commun avec le fait de donner un tirage d'une photo que l'on a choisie spécialement pour quelqu'un. Il ne s'agit pas de donner un grand tirage d'art encadré. Non un simple petit tirage, de qualité bien entendu. Il faut le donner à quelqu'un qui ne vous l'a pas particulièrement demandé, qui ne s'attend pas à ce genre cadeau.

Effet garanti !

« Cette photo à l'air presque banale, mais elle ne l'est pas. »

Encore une bonne recette !

C'est plus facile à dire qu'à faire. C'est le signe qu'il y a eu un vrai regard de la part du photographe.

Couleur ou Noir & Blanc ?

« Lorsque la maison Dior a décidé d'utiliser cette photo pour « Eau sauvage », c'est Alain qui l'a choisie entre mille autres, je lui en serai toujours reconnaissant. Et ils ont eu la bonne idée de la passer en noir et blanc. Si une majorité de mes photos sont en couleur c'est parce qu'elles étaient destinées à un public de jeunes gens. Elles ornaient les murs des adolescents qui, vivant un peu partout en France, ne pouvaient pas « monter » à Paris. Ils rêvaient de spectacle pour décorer leurs chambres, je n'allais pas leur infliger du noir et blanc. J'ai toujours pensé que la photographie en couleur était plus difficile, plus risquée, il faut beaucoup de chance pour qu'elle ne se démode pas. Le noir et blanc fait tout de suite plus classique.

Un conseil : si vous voulez vite passer pour un « grand photographe », faites du noir et blanc, à tous les coups vous serez considéré par la crème du milieu... »

Jean-Marie Périer

Ne pas faire comme les autres

Je regarde beaucoup de production de photographes sur Internet, notamment sur le site « L'œil de la photographie ». Ce site présente chaque jours le travail de quatre photographes. Cela représente un nombre très important de photos à voir. Il se crée une sorte d'entraînement à regarder et à se faire très rapidement une idée des travaux présentés. On repère très vite les poncifs du moments, les sujets qui reviennent souvent.

Exemple des thèmes traités par un photographe :

- mannequins
- vieilles devantures de magasins fermés
- gravures sur écorces
- médailles photo sur tombe – abîmées pour que l'on comprenne bien le passage du temps
- cabanes d'enfants en forêt
- spectateurs au musée, gardiens au musée
- personnes qui se reposent dans la rue
- portraits à la volée de passants qui marchent dans la rue
- photos de manifestations

On a tous fait des photos sur ces thèmes. Mais sans en faire des séries et sans les présenter comme faisant partie des œuvres qui nous sont les plus personnelles.

Tout à été fait. C'est entendu. Mais il convient de rajouter : pas par moi. Cela dit ce n'est pas une raison pour faire une fois de plus comme les autres et de rajouter une mille et unième photo à ce qui existe déjà. Il faut que ce soit une occasion d'apporter un regard personnel, de dire quelque chose d'un peu original sur le sujet.

Dans le même ordre d'idée autant il est légitime de s'inspirer, autant il ne faut pas tomber dans la copie et le plagiat.

Ces photographes me semblent être des gens qui n'ont pas grand chose à dire. Ils adoptent les idées des autres pour tenter d'exister. Mais c'est vain. Cela ne marche que pour les réseaux sociaux.

La photo dissonante

On peut faire des photos *dissonantes*.

La dissonance, rencontre peu harmonieuse de sons, concerne initialement la musique. Pas forcément désagréable, elle peut être utilisée pour ses qualités expressives particulières. Par extension elle s'applique aussi couramment aux accords de couleurs dans les arts graphiques.

J'ai ainsi fait une photo sur les quais parisiens. Photo très graphique jouant sur la composition. Mais les lignes ne s'accordaient pas. La composition produit un effet de malaise. Elle heurte le regard. Rien n'y fait. Impossible de réorganiser la composition. L'image est dissonante. Aurai je créé une sous-catégorie de la photo ratée ?



Les raisons de l'art

Selon **Michel Onfray**

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. L'élan vital | La préhistoire |
| 2. La grâce | Les Grecs |
| 3. Le vérisme | Les Romains |
| 4. L'édification | Le Moyen Âge |
| 5. L'allégorie | La Renaissance, le Classicisme |
| 6. L'immanence | Chardin |
| 7. Le ressemblance | La peinture hollandaise, la photographie puis l'impressionisme |
| 8. Le dionysiaque | L'Art africain, le cubisme, |
| 9. La réaction | L'art nazi, le réalisme socialiste |
| 10. L'abstraction | Kandinsky, l'abstraction lyrique, Mondrian, Le geste Hartung, Pollock, Soulage |
| 11. La conceptualisation | Marcel Duchamps |
| 12. L'iconique | Le surréalisme, Picasso (Les Demoiselles d'Avignon, Guernica) |
| 13. Le spectaculaire | Art contemporain médiatique, Jeff Koons |
| 14. L'engagement, la mémoire | Roman Opalka, Christian Boltanski |

On notera que le Beau n'est pas une raison de l'art. Même s'il est donné par surcroît très souvent, le beau n'est pas dans l'intention initiale d'une démarche artistique.

Photographier des cadavres

À propos de photos d'une exposition présentant des « écorchés » (cadavres grossièrement disséqués et plastifiés mis en scène. BODY WORLDS Amsterdam)

Je ne suis pas entièrement d'accord avec LLMF quand il dit : Comme les mannequins, les cadavres perdent toute humanité.

Peut être avez vous déjà vu un cadavre ? Derrière l'impassibilité du mort et sa différence frappante avec le vivant, je trouve qu'il reste la présence mystérieuse du "ça a été". On ne peut éviter cette pensée. J'ai vu également des cadavres anonymes en salle de dissection. Cette question demeure inévitable et cela devant des cadavre qui ne sont pas mis en scène bien sûr. Les parties disséquées n'ont rien avoir avec ce qui est présenté ici. On perçoit la minutie du travail de l'anatomiste.

Ces corps "écorchés" sont effectivement de la caricature par rapport à de vrais morts. C'est du grand-guignol. La mise en scène est "too much". C'est artificiel. Tout reste d'humanité a disparu depuis longtemps. On est devant des mannequins. En plus il n'y a pas de second degré. On veut épater le bourgeois.

Que peut faire le photographe devant un tel ratage ? Éventuellement y mettre une partie de lui même. (La photo parle toujours un peu du photographe aussi.), une appropriation pour en faire autre chose.

Le ressenti

On parle souvent de ressenti quand on commente une photo. On désigne ainsi l'ensemble de ce que l'on ressent devant une image, et qui forme l'opinion que l'on a des photographies. Ce terme est forcément subjectif et personnel. Il est diversement interprété.

- Le ressenti est subjectif.

« Il est aussi possible que l'auteur de la photo pense qu'elle montre certaines choses alors qu'il n'en est rien ! »

- Le choc des ressentis

« Il faut toujours partir du ressenti lors de l'analyse de la photo, ce qui est toujours difficile pour l'auteur qui a toujours un rapport plus ou moins affectif avec sa production. »

- L'influence du moment

« Le célèbre photographe américain Henry Wessel expliquait qu'il développait ses rouleaux de pellicule parfois cinq ans après la prise de vue. Il les découvrait comme s'il s'agissait de photos prises par quelqu'un d'autre. »

- Le mythe de la critique objective

« Le fameux «ressenti» n'a aucune fonction d'analyse objective, c'est même totalement l'inverse. On se trompe pas mal quand on analyse une photo de cette manière. »

- L'effet pervers du ressenti

« J'entends tellement ce terme de «ressenti» pour tout rediscuter de façon autocentrée. »

- Le poids de la culture

« Il existe un ressenti collectif façonné par des décennies de digestion d'images plus ou moins variées ! »

- Une conception manipulatrice

« C'est d'ailleurs le boulot du photographe de guider le ressenti du spectateur dans le sens de ce qu'il a voulu. »

Le photographie dedans / dehors

Georges Rodger, membre fondateur de l'agence Magnum, disait :
« Vous devez ressentir une affinité avec ce que vous photographiez. Vous devez en faire partie, tout en restant suffisamment détaché pour voir le sujet en toute objectivité. Comme si vous regardiez une pièce que vous connaissez par cœur depuis la salle, avec le public. »

Cela concerne ici en premier lieu le photojournalisme. Mais c'est aussi une caractéristique de l'acte photographique en général. C'est le paradoxe et l'ambiguïté du photographe. Il faut être en dedans et en dehors de son sujet.

Il en est sans doute de même pour le peintre, l'écrivain, le cinéaste.



Paris rue du Pont neuf - BM

La porosité des registres

« Donc, photo de vacances et album de famille ? »

Voici une réflexion recueillie sur un forum à propos d'un portrait présenté sans explication de l'intention du photographe. La photo était difficile à catégoriser, malgré que certains connaissent le côté photo artistique du photographe. Beaucoup étaient déstabilisés et le reprochaient vivement à l'auteur.

La catégorisation stricte des genres en photographie n'existe pas. Il y a une porosité entre tous les registres. Beaucoup de photographes aiment bien en jouer. Cela peut être déstabilisant.

Ainsi

- Jeff Wall et ses vrai fausses mises en scène
- Nan Goldin où mettre la photo de l'intime ?
- Walker Evans, les Becher le style documentaire

Souvent les spectateurs sans grande culture photographique et avec des idées toutes faites sur l'art ne comprennent pas qu'une photo puisse être à la fois une photo de famille et une photo d'expression artistique.

Ne pas mettre d'indice clair de registre ou bien mélanger les codes d'autres registres crée souvent une ambiance particulière. Le spectateur se retrouve devant la photo un peu seul à chercher le registre de l'image. Le regard du photographe doit rencontrer le regard du spectateur. Le spectateur n'a pas toujours les clés pour s'y retrouver. Le rejet peut être violent.

À propos d'August Sander

L'exposition (Beaubourg 2022) s'articule autour de la façon dont August Sander a organisé son œuvre personnelle. On a donc une expo - le photographe Sander - dans l'expo - le mouvement artistique de la Nouvelle Objectivité dans l'Allemagne des années 20. Cela permet d'échapper au caractère répétitif de la production du photographe. On est réveillé par les peintres en particulier. Formidable Otto Dix. Toute la production de Sander est représentée par des tirages vintages très regardables. Sander était aussi un grand praticien.

Derrière son projet un peu encyclopédique, il y a l'humaniste engagé qui a photographié toute la société de son temps, sans exception. Je reste un peu surpris par l'a priori physiognomonique de son projet. Chaque classe sociale aurait ses types. Les paysans ressemblent à des paysans, les nazis ressemblent à des nazis. Mais cela a fonctionné. Quelle est la part due au choix de Sander et la part due à de réels caractères physiognomoniques et aux a priori du spectateurs ?

Les apparences

À quoi bon jouer à cache-cache avec le réel ? C'est le sentiment d'être trompé par les apparences qui est un leurre.

Les apparences sont trompeuses, il paraît. Donc, elles ne le sont pas. Comment sait-on qu'un mari volage ment, sinon à son regard ou à ses hésitations ? Comment sait-on qu'un joueur de poker bluffe, sinon à la goutte de sueur qu'il n'a pas su retenir ? Comment sait-on qu'un homme politique manie la langue de bois, si ce n'est au sourire figé dont il accommode sa mauvaise foi ? À quoi doit-on de (sa)voir, de manière générale, que l'apparence n'est pas la « réalité », sinon à l'apparence elle-même ? Tel un comédien dont les spectateurs savent qu'il récite un texte, l'apparence n'induit en erreur qu'en renseignant immédiatement celui qui l'observe sur l'erreur qu'elle propose. « Sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose », écrit Roland Barthes dans ses Fragments d'un discours amoureux. Les apparences nous trompent ? Pas de panique. Nous sommes prévenus. Rien n'est plus visible, rien n'est plus apparent que la comédie des gens qui se donnent l'air de ne pas « être » ce dont ils ont l'air. Tel le présentateur télé dont les caméras montrent le maquillage ou le sourire de fonction, telle la victime pudique dont les soupirs en disent juste assez pour qu'on sache qu'elle souffre et qu'elle s'en cache, telle la star dont les vitres teintées montrent au grand jour le souci de rester discrète ou l'endeuillé dont les lunettes noires exhibent le chagrin qu'elles dissimulent, les apparences montrent leur masque du doigt. Dès qu'elles se cachent, elles vont se faire voir. Contrairement aux apparences, les apparences sont moins trompeuses que le sentiment d'être trompé par elles.

Mais pourquoi se priver d'un tel jeu de cache-cache ? Se méfier de sa première impression, c'est donner à ce qui est évident l'aspect d'une surprise, d'une conquête ou d'une révélation. Dire que les apparences sont trompeuses (et prétendre à la saisie d'une vérité qui les surmonte), c'est scinder les apparences, en distinguant indûment le spectacle mensonger, des signes immanents qui le démasquent. Peu importe que tout le monde sache, depuis le début, que les États-Unis avaient d'autres

raisons – moins avouables – pour envahir l’Irak que la détention imaginaire d’armes de destruction massives, peu importe à Alceste l’évidence que Célimène est une cocotte, peu importe à Swann la certitude originelle qu’Odette n’est « pas son genre », peu importe le fait que ce soit pour vendre du papier que les chasseurs de scoop mettent en couverture les amours d’un Président ou les fesses d’une philosophe... L’essentiel est de découvrir ce qu’on sait déjà, de donner à ce qu’on voit la saveur de ce qu’on découvre, de remplacer l’apparence par la transparence ; le but n’est pas la vérité cachée, soi-disant recouverte par des apparences mensongères, mais bien la découverte ultime, héroïque... de ce qui, pourtant, saute aux yeux. Celui qui dit qu’il n’est pas dupe de la diplomatie américaine, de la naïveté d’Alceste ou de la stratégie d’un patron de presse énonce et dénonce ce qu’on ne lui cache qu’en apparence. La société du spectacle est aussi le spectacle de la société qui s’admire et se félicite de n’être pas dupe du spectacle qu’on lui propose. Il est banal de fuir l’apparence au profit du « monde vrai » dont elle serait le paravent, de tenir le réel visible pour le marchepied d’une autre réalité qui lui donne son sens et sa raison d’être, d’espérer la dissipation des apparences comme celle des brumes matinales qui voilent le soleil. Tout le monde veut sortir de la caverne, quitte à s’en construire une. Mais l’envers du décor n’est qu’un décor de plus, et s’il suffisait de se méfier des apparences pour n’être dupe de rien, tout le monde serait lucide. S’il suffisait, pour être détrompé, de dire « moi, monsieur, on ne me la fait pas ! Je refuse de croire tout ce qu’on me dit ! », le sens critique serait la chose du monde la mieux partagée, le soupçon serait preuve de sagesse, les dindons seraient des aigles. Nous avons tout sous les yeux, mais il est plus difficile d’admettre ce qu’on sait, que de découvrir ce qu’on ignore.

Philosophie magazine 28 septembre 2012

Lâcher prise

Henri Cartier-Bresson disait qu'il fallait lâcher prise au moment de la prise de vue. On réfléchissait avant de faire des photos. Cependant il ne s'agit pas de faire n'importe-quoi, sans en être conscient.

« Nous devons cesser de prendre des photos rapidement sans réfléchir qui nous surchargent d'images inutiles, qui encombrent notre mémoire et diminuent la clarté de l'ensemble. »

Mais au moment de déclencher :

« La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. »

« La photographie n'est pas un documentaire, mais une intuition, une expérience poétique. C'est se noyer, se dissoudre, puis renifler, renifler, renifler – être sensible à la coïncidence. Vous ne pouvez pas aller le chercher : vous ne pouvez pas le vouloir ou vous vous ne l'obtiendrez pas. Vous devez d'abord vous perdre. Ensuite, ça arrive. »

Pour le spectateur, c'est un peu la même attitude qu'il faut avoir quand on regarde des photos. Il faut lâcher prise. Le spectateur doit accepter de *se laisser berner* par les images.

L'artiste comme prescripteur

... À l'ère de l'Homo photographicus nous sommes tous à la fois producteurs et consommateurs d'images. Où réside donc la valeur d'une photographie ? Nous cadrans, réglons la lumière avec l'obturateur, initiant ainsi une série d'automatismes invisibles qui nous permettent d'obtenir une image réussie. Les appareils "intelligents" ont été conçus pour toutes sortes d'utilisateurs "stupides". Des routines électroniques intégrées à leur firmware effectuent des réglages par défaut et garantissent un résultat décent, même si les utilisateurs ne sont pas des experts. Nous pouvons, et c'est logique, aspirer à divers degrés d'excellence, mais l'aspect technique de la fabrication d'images est désormais largement facilité et ne semble exiger aucun effort. Tout cela décrédibilise le concept orthodoxe de qualité photographique. Sur quoi repose donc le mérite de la création ? La réponse paraît simple : sur notre capacité à doter une photographie d'intention et de sens, à la rendre significative. Le mérite réside en somme dans notre capacité à exprimer un concept, dans le fait d'avoir quelque chose à dire et de savoir le véhiculer à travers une photographie. La première chose dont nous devons donc prendre conscience est que notre barème de qualité ne peut plus reposer sur les simples catégories de photos "bonnes" ou "mauvaises". Il n'existe pas de bonnes ou de mauvaises photos, il existe de bons ou de mauvais usages de celles-ci. La qualité ne dépend pas de valeurs autonomes de l'image elle-même, mais de l'adéquation de leurs caractéristiques formelles à des usages spécifiques. La même image peut tout à fait être inadaptée à un certain contexte et au contraire fonctionner efficacement dans un autre.

Par conséquent, et la rhétorique dramatique de cette conclusion est voulue, il n'importe pas de savoir qui a fait la photo ni d'où elle vient. Que les photos proviennent d'animaux, d'enfants, d'aveugles ou de machines, de caméras de surveillance ou de brochures touristiques, d'archives ou d'Instagram, ou que nous les ayons prises nous-même, cela n'a pas d'importance. Ce qui compte est l'assignation (ou "prescription") du sens à l'image. La valeur de la création ne réside pas dans notre ca-

pacité à fabriquer de nouvelles images mais à savoir leur attribuer une fonction, que ces images soient anciennes ou non. La paternité de l'œuvre — l'artisticité — ne réside plus dans l'acte physique de production — l'artisanat —, mais dans l'acte intellectuel de prescription des valeurs auxquelles une image peut renvoyer, que ces valeurs aient été là à la création de l'image ou qu'elles lui aient été injectées. Cet acte de prescription, qui institutionnalise la pirouette à la Duchamp, offre un nouveau modèle créatif qui valorise l'esprit et l'intelligence, au détriment de l'artisanat et de la compétence technique, et qui, comme toute proposition novatrice, comporte des risques et engendre des conflits. Les conflits surviennent lorsque les images ne sont pas orphelines et que leurs fabricants réclament un droit de propriété et de contrôle, une question éthique et juridique sur laquelle je reviendrai plus loin. J'insiste sur ma définition de la création post-photographique en tant qu'acte soit d'assignation de sens lorsque les images sont créées, soit de déplacement du sens lorsqu'on donne à ces images une nouvelle vie. Lorsque Kodak a popularisé le slogan "Vous appuyez sur le bouton, on s'occupe du reste", cela signifiait que les utilisateurs pouvaient se focaliser sur le choix d'une scène, d'un moment précis à capturer, sans se préoccuper du laborieux processus de matérialisation qui suivrait. Aujourd'hui, les utilisateurs appuient toujours sur le bouton, mais qui s'occupe du reste ? C'est désormais ce "reste", c'est-à-dire la conceptualisation de la photo, qui compte vraiment. Même s'il existe une intention à l'origine de toute image, il est toujours possible d'y projeter un deuxième regard, critique, qui la resémantise et modifie son statut initial. C'est ce second regard qui attribue une valeur prescriptive, en découvrant et révélant des significations qui, autrement, seraient passées inaperçues. C'est ce second regard qui produit du discours où il n'y en a pas, et qui transforme ainsi l'image : il la recrée en la plaçant dans un nouveau contexte, à la manière de l'objet-trouvé des surréalistes. Encore une fois, ce geste n'est pas nouveau dans l'histoire ; la nouveauté réside dans la proportion qu'il prend aujourd'hui dans l'univers des images. Ce n'est pas l'originalité mais l'intensité qui nous intéresse ici.

Manifeste pour une post-photographie p 53 - 56

Joan Fontcuberta

Les bonnes intentions...

Un amateur doit être capable d'imaginer un projet photo qui lui plaît pour se mobiliser. Vous allez me dire "oui mais moi je ne sais pas quel projet mener, je ne sais pas comment faire, je ne sais même pas vraiment ce que signifie gérer un projet photo !".

Pour faire simple, un projet photo n'est rien d'autre que le fait de faire une série de photos après avoir trouvé une idée, un thème, une raison, un besoin ...

Pour cela, je vous invite à vous poser les questions suivantes :

- 1- Qu'est-ce qui compte vraiment dans ma vie et que j'ai envie de montrer en photo ?
- 2- Qu'est-ce qui me plaît dans l'idée de montrer cela en photo ?
- 3- Qu'est-ce que je reporte toujours au lendemain et que je pourrais faire si je me mobilisais vraiment ?
- 4- Quel est le principal frein que j'identifie et qui me bloque sans véritable raison ?
- 5- Qu'est-ce que je dois arrêter de faire dès demain pour cesser de perdre mon temps ? »

Jean-Christophe Dichant news letter

J'y crois à moitié. C'est un peu la méthode Coué. Mais il peut être utile de se poser ces questions de temps en temps. Quant à moi, je dirai :

- 1- Qu'est-ce que j'ai envie de montrer, de dire. Sans aller jusqu'aux motifs essentiels de ma vie. Ce que je trouve un peu excessif.
- 2- L'idée de montrer ses photos c'est l'idée de s'exprimer tout simplement. Il vaut mieux être sûr que la photographie est bien son moyen d'expression. Mais en principe c'est le cas. Montrer ses photos n'est pas toujours simple concrètement. Mais il faut y aller sans hésiter.
- 3- C'est une situation fréquente. On se crée de faux alibi pour procrastiner.
- 4- Ces freins ne sont pas toujours facile à identifier. On ne va pas aller jusqu'à la psychanalyse pour cela. Plus simplement, je dirai qu'il faut se donner les moyens, raisonnablement, de faire ce que l'on a envie de faire.
- 5- C'est un peu le corollaire du point 3. On peut se dire que faire ce que l'on a vraiment envie de faire est un bon moyen pour se débarrasser de tout ce qui nous encombre.

La photographie est une illusion

J'ai fait une photo de l'œuvre de Guiseppe Penone, « L'arbre aux voyelles », qui est installée au jardin de Tuileries. C'est le moulage en bronze, grandeur nature donc, d'un tronc d'arbre déraciné. La sculpture est présentée au milieu d'un parterre d'herbes folles. C'est très à part dans ce jardin à la française tiré au cordeau. Cela insiste sur l'aspect écologique de l'œuvre et sur son caractère hyper-réaliste, mais efface son côté monumental. Au total on se trouve devant une scène réaliste mais totalement artificielle. Le tronc est faux ; l'herbe folle est soigneusement entretenue ; en arrière plan, les arbres ont l'air d'être dans une vraie forêt. Sur la photo c'est pratiquement indiscernable. La photo est une illusion. C'est bien ce que je voulais capter.

Présentée sur un forum, malgré l'explication de la scène, la photo fut très mal reçue. Beaucoup continuait à y voir la photo d'une sculpture, bien que ce soit indiscernable. Il y avait comme un déni de l'illusion de la photographie, malgré que j'ai expliqué que c'était mon sujet. Cela suscitait des commentaires presque agressifs.

L'idée qu'elle représente le réel reste indissociable de la photographie.



G. Penone - L'arbre aux voyelles

Le matériel des grands photographes

Ansel Adams	chambre 8x10,4x5 puis Hasselblad V à la fin de sa vie
Diane Arbus	Mamiya C 330
Richard Avedon	Hasselblad, Rolleyflex, chambre 4x5, 8x10
David Bailey	olympus Trip
Brassaï	Voigtländer Bergheil 6.5x9
Henri Cartier-Bresson	Leica
Robert Capa	D-Day de 1944, prise avec un Contax II
Alfred Eisenstaedt	V-J Day In Times Square” 1945 Leica IIIA
Lee Friedlander	Hasselblad SWC
Elliott Erwitt	Leica M3
Joseph Koudelka	Fujifilm GX617 / Hasseblad Xpan Invasion 68 Prague de 1968, prise avec un Exacta Varex
Michael Kenna	Hasselblad V
Dorothea Lange	Migrant mother 1936, prise avec un Graflex Super D
Vivian Maier	Robot, Rolleiflex
Steve McCurry	Afghan Girl 1984, prise avec un Nikon FM2
Daido Moriyama :	Ricoh GR
Sarah Moon	Hasselblad
Vincent Munier	Nikon D500/D5/D4 Nikon Z
Lyle Owerko	la photo de l'attentat du 11 septembre par 2001 prise avec un Fuji 645ZI
Irving Penn	rolleiflex, chambre 4x5 et 8x10
Bernard Plossu	Nikkormat et 50mm boitier unique jusqu'à au- jourd'hui
Willy Ronis	au début de sa carrière partenariat avec Foca - Rolleiflex - Pentax ME.
Paolo Roversi	chambre Deardorff
Erich Salomon	petite chambre (à plaques) Ermanox d'Erneman avec une optique ouverte à f2
Jan Saudek	Flexaret 6x6
Nick Ut	The Terror Of War, 1972, prise avec un Leica M3
Jeff Widener	Tank Man 1989, prise avec un Nikon FE2
Lucien Clergue, David Hamilton, Kishin Shinoyama, Tana Kaleya, Uwe Ommer et même Olivier Dassault ont longtemps travaillé avec des ré- flex Minolta	

Une expérience de photographie compulsive

La catégorie des photographes compulsifs est toujours impressionnante. Catégorie tout à fait respectable cf moriyana, winogrand ...

C'est un plaisir particulier de déclencher quasi en rafale, de manière presque automatique.

J'ai fait une série dans cet esprit : Photographier les gens marchant sur un trottoir en laissant la foule venir vers moi. Je voulais faire des portraits. Le résultat fut intéressant, notamment sur la rue de Rivoli avec la foule parisienne prises dans ses soucis un jour d'hivers. Il le fut moins sur les Champs Élysées avec les touristes. Le protocole était assez précis : l'appareil à auteur d'œil, focale normale ou petit télé. Laisser la foule venir devant soi. Peu de gens s'apercevaient que je faisais des photos, encore moins que c'est eux que je photographiais.

J'ai vu une série d'un autre photographe un peu similaire.

Mais il s'intéressait surtout à la relation entre des groupes gens. Protocole différent : objectif grand angle, appareil au niveau de la ceinture. Le photographe allait à la rencontre des gens, qui ne se rendaient pas compte qu'ils étaient photographiés. Protocole différent donc résultat différent : c'est la relation entre les gens qui était ainsi montrée.

Ce genre de photo présentée en photo isolée paraît souvent un peu mince. Il faut voir la série.

J'imagine une expo où ces photos seraient présentées par des grands tirages suspendus comme des kakemonos au dessus des spectateurs, recréant l'ambiance de la foule, dans un lieu assez vaste.

Mais il y aurait sans doute un problème au niveau du droit à l'image. il ne manquerait pas de bons samaritains pour crier au scandale devant ce que l'on voit tous les jours et partout. Il faudrait négocier le droit à l'expression artistique.

Je ne suis pas certain que cela marche.

Test de Rorschach

Toutes les photographies, et plus généralement les œuvres plastiques artistiques, ne sont-elles pas, à leur manière, un test de Rorschach présenté au spectateur ? C'est fort possible.

Malgré la représentation supposée fidèle au réel de la photographie, est-on sûr de ce que le spectateur perçoit ?

Rappelons que la valeur de ce test est très discutée. Passer un test ne veut pas dire que notre personnalité soit pathologique. Avoir une lecture personnelle d'une photographie est donc naturel et normal.

À noter que les planches de ce test sont présentées sans légende, sans description explicative, comme des photos sans légende. On sait le désarroi que provoque chez beaucoup de spectateur l'absence de légende, de commentaire, de présentation des photos.

Le test de Rorschach ou psychodiagnostic de Rorschach est un outil de l'évaluation psychologique de type projectif élaboré par le psychanalyste Hermann Rorschach en 1921. Il consiste en une série de planches graphiques présentant des taches symétriques a priori non figuratives qui sont proposées à la libre interprétation de la personne évaluée.

Le test projectif de Rorschach est généralement associée à la paréidolie et au codage prédictif phénomène psychologique qui se base sur l'interprétation personnelle de considérer des formes indéfinies (nuages, flaques, rocher) comme des formes reconnaissables (le nuage ressemble à une poule, la flaque évoque une carte de France, le rocher a la forme d'un visage humain, etc.)

Le test de Rorschach est censé faire appel à la fois à la sensorialité du sujet et à son inconscient mais surtout à sa capacité projective à partir de son interprétation libre des taches.

En dépit de son utilisation très répandue, aussi bien en psychologie clinique que dans le cadre de l'expertise psychologique médico-légale, le test de Rorschach (tout comme la plupart des autres tests projectifs) fait l'objet de nombreuses critiques et controverses. Ces critiques portent notamment sur le fait que les recherches psychométriques échouent à démontrer la validité du test pour ce pourquoi il est utilisé, les mesures psychométriques

WIKIPÉDIA

L'apport du photographe

Sur un forum, à propos d'une version en noir et blanc assez musclée d'une photo:

« Tu aurais dû présenter cette photo en N&B en premier. Là au moins on a un apport du photographe... »

L'apport du photographe, c'est un vrai sujet.

Mais l'apport du photographe, en dehors du savoir faire technique, n'est pas toujours indispensable. J'aime bien revenir de temps en temps à une photo au caractère plus documentaire. Simplement montrer le sujet, sans en rajouter. *Faire un reset* en quelque sorte. Pas si facile. Les habitudes du *photographe* reviennent très vite.

Faire une photo avec une intention simple, descriptive avant tout, n'est pas si évident

- pour le photographe qui doit de débarrasser de toutes ses intentions sophistiquées pour ne se consacrer qu'à ce qu'il a devant lui.
- pour le spectateur qui doit retrouver lui aussi la fraîcheur de son regard.

Avoir une approche neutre ne veut pas dire insipide. Mais qu'on se rassure : Le naturel revient au galop.

De manière un peu contre-intuitive, une photo neutre, documentaire n'est pas toujours appréciée facilement, comme qu'on pourrait le croire. Les spectateurs recherchent très souvent dans une photo ce fameux apport du photographe en premier lieu. Ils ne s'attardent pas sur le sujet très longtemps. Il leur faut un regard, une interprétation. C'est comme une béquille. Le photographe doit leur montrer ce qu'il faut voir. C'est comme si un écrivain devait souligner les passages importants de son texte.

Cela donne l'esthétique dominante sur les réseaux sociaux, sur les sites comme 500px, 100ASA...

Modern instances

Voici des extraits d'un article publié par **Thomas Hammoudi** sur son blog : <https://thomashammoudi.com>.

Il présente le livre de **Stephen Shore** « Modern instances - The craft of photography – A memoir »

Stephen Shore parle de la notion de structure d'une photographie plutôt que de composition. Nuance subtile mais essentielle.

L'incomplétude de la photographie

Au début du livre, Shore évoque une idée que j'aime bien : la photographie est incomplète. Il dit ça en la comparant au cinéma : le cinéma est plus complet, on a une narration (un film se déroule dans le temps), des dialogues, du son, des voix off, bref, tout ce qu'il faut pour que vous compreniez l'histoire.

En comparaison, une photographie est incomplète. Mais ce n'est pas un défaut, c'est une fonctionnalité, un de ses aspects caractéristiques concernant le sens des images est bien là, dans son incomplétude. Shore fait le parallèle avec le théâtre et Shakespeare (qui dans un texte, invite le spectateur à compléter un peu ce qu'il manque avec son imagination). C'est d'ailleurs un des contrats de base du théâtre : vous complétez ce qu'il manque. Si des acteurs jouent une scène « à la campagne », mais qu'ils sont dans un théâtre, bah, vous les imaginez à la campagne.

Pour la photographie, c'est pareil. Il y a une place pour l'imagination, plus ou moins grande (c'est à vous de gérer), mais elle fait partie du processus créatif.

Par exemple, si je prends cette image de Louis Stettner : deux hommes à chapeau, dans une grande ville, en train de regarder une scène. L'un fume un cigare.

Vous avez le contenu. Et ce que vous pouvez imaginer, ce que l'image ne dit pas : ce qu'ils regardent, ce qu'ils font là, leur rôle dans l'action, et ainsi de suite.

Donc oui, dans une image vous ne pouvez pas tout dire ni tout raconter. Mais c'est normal, c'est une fonctionnalité, pas un défaut.

La forme et la pression

En 1975, dans le cadre d'un travail de commande sur le paysage américain contemporain (pour les architectes Robert Venturi et Denise Scott Brown), Stephen Shore réalise cette image, entre le boulevard Beverly et l'avenue La Brea à Los Angeles :

XXPhotographie – S. Shore

Pour la réaliser, il utilise une chambre grand format, qu'il emploie pour ses photos depuis 2 ans maintenant. Elle lui permet de voir comment ce qu'il veut photographier se transforme en image. Dans le cas présent, il dit qu'elle se transforme en « questions sur la structure ».

Au moment où il prend cette image, il perçoit cela comme l'aboutissement de son processus de mise en ordre du monde par l'image, avec des photographies toujours plus complexes visuellement. À la scène qu'il voit, il impose de l'ordre. Pour lui, c'est inévitable, les photographes doivent imposer de l'ordre et de la structure à ce qu'ils voient, sans cela les images ne sont que des phrases sans grammaire : incompréhensibles.

Afin de structurer cette image, il a pris une série de décisions : où se placer, quand déclencher, etc. Ces décisions déterminent donc le contenu de l'image et sa structure.

Attention, "imposer de l'ordre" ça ne veut pas dire "appliquer bêtement une règle de composition que vous auriez vue sur internet". Cela veut surtout dire que vous devez utiliser votre cerveau et penser les éléments de votre image, leur donner un sens, une hiérarchie, les organiser.

D'ailleurs, rien n'empêche d'y mettre un peu de chaos, tant que c'est pensé par vous. Projetez la structure que vous avez dans la tête sur le monde si vous voulez.

Utilisez votre cerveau, toujours.

Au sujet de la composition, d'ailleurs, il dit : « Je pense à la « structure » plutôt qu'à la « composition » parce que la « composition » fait référence à un processus synthétique, comme la peinture.

Un peintre commence avec une toile vierge. Chaque marque qu'il fait ajoute de la complexité.

Un photographe, par contre, commence avec le monde entier. Chaque décision qu'il prend apporte de l'ordre.

Le terme « composition » vient d'une racine latine, componere, « mettre ensemble ». « Synthèse » vient d'une racine grecque, syntithenai, qui

signifie également « mettre ensemble ». Un photographe ne « monte » pas une image, il la sélectionne. Ce que fait un photographe n'est pas synthétique, c'est analytique. » Stephen Shore

Shore explique s'être rendu compte qu'il utilisait une solution du XVII^e siècle, pour un problème du XX^e siècle. C'était une solution élégante dans sa forme, mais elle ne correspondait pas à « la forme et la pression » de l'époque. Il s'est rendu compte qu'il imposait une organisation dans l'image qui venait de lui et de ce qu'il avait appris. Mais que c'était peut-être un peu hors sujet.

Pour nous faire comprendre ça, il présente les deux peintures (Promenade sur la falaise, Pourville. – Claude Monet) et Genevilliers – Paul Signac.

Il s'agit de deux œuvres réalisées par des artistes ayant fait fi des conventions artistiques de leurs prédécesseurs. Un but, qui est finalement toujours un horizon qui s'éloigne plus on s'approche de lui. Plus le temps passe, plus les choses qui étaient novatrices deviennent conventionnelles (comme les photographies de néo-hippies en teal & orange de nos jours) et plus il faut avancer pour les dépasser. Ces deux impressionnistes, Monet et Signac, se sont affranchis de l'héritage historique, classique et religieux de la peinture académique. Ils ont trouvé une technique qui prenait en compte la façon d'appliquer la peinture sur la toile et ont développé leur propre langage, leur propre convention.

La peinture de Signac ne contient presque rien. On y voit un terrain vide, une usine au loin, on devine un village, les arbres sont décharnés. Elle a un petit côté photographique, dans la façon dont le cadre coupe l'arbre à droite. Mais le plus impressionnant pour Shore, c'est que cette image ressemble à la vraie vie. Elle ne tente pas d'être belle. En cela, Signac dépasse même les conventions des impressionnistes.

Avec ça en tête, Shore retourne le lendemain à la même intersection et prend cette image :

Cette fois, il se demande comment inclure l'information qu'il souhaite dans son image, sans se reposer sur une structure qui écrase le contenu, comme le jour précédent. Il souhaite structurer l'image dans une façon qui communique l'expérience de se tenir là, en ayant la scène devant les yeux. À ce moment-là, il pense que la structure doit devenir invisible, transparente, pour pouvoir mieux communiquer la compréhension de l'artiste de l'expérience qu'il vit.

Donc pour résumer cette partie, reprenez :

- Que l'on ne parle pas composition, mais plutôt de « structure ». Car le photographe organise le monde, il n'ajoute rien (comme le fait le peintre),
- Que le contenu et la structure (la forme qu'on lui donne) sont liés, sont interdépendants. Ils sont aussi importants l'un que l'autre.
- La structure, la façon dont on organise le contenu (dans notre cas d'une image, mais ça marche aussi en peinture) évolue dans le temps, selon les époques. Et donc, vous aussi, vous n'êtes pas obligés de faire des images comme on les faisait avant, c'est même plus marrant d'essayer de deviner comment on les fera après

Associations d'idées et communications

Stephen Shore nous dit :

« J'ai découvert que tout changement perceptif, ou toute pensée produisant un changement perceptif, pouvait être communiqué dans l'image. Laissez-moi être clair. Si je devais photographier un homme qui porte le même style de gilet que mon oncle colérique qui me rabaisait lors des réunions de famille quand j'étais enfant, je ne pourrais PAS le communiquer par l'image. Ce n'est pas ce que je veux dire par « changement perceptuel ». C'est une pensée associative.

Si je suivais cette chaîne d'associations, si je m'éloignais du contact avec le moment présent, ma perception devenait moins vive et l'espace s'aplatissait.

D'un autre côté, les subtilités de la perception vécues en étant dans le moment présent peuvent informer une image. »

Là, il y a 2 idées intéressantes qui sont mélangées :

- Selon Shore, vous pouvez mettre tout changement de perception dans votre image. Autrement dit, si la façon dont vous percevez une scène évolue pour une raison quelconque, cela peut se voir dans l'image finale.
- En revanche, les liens que vous faites entre votre histoire et le contenu de l'image n'appartiennent qu'à vous. Personne ne peut les deviner en les voyant.



« Rencontrer l'univers à mi-chemin ».

Stephen Shore explique qu'un photographe se prépare, a son matériel, apprend à s'en servir, a son expérience pour lui, etc., mais qu'à la fin il doit « rencontrer l'univers à mi-chemin ». C'est une façon de dire que, même avec la meilleure volonté du monde, vous ne pouvez jamais être à 100 % aux manettes de ce qui va finir dans vos photographies (à moins de faire de la nature morte en studio, disons). D'une certaine façon, vous allez devoir composer avec ce qui va vous tomber dessus, ce que vous aurez à disposition. Bref, l'univers doit faire un bout de la route aussi. C'est assez zen, je trouve, comme remarque. Vous n'avez pas le contrôle de tout, parfois vous allez tomber sur des scènes terribles, qui collent à vos projets et vos envies, et parfois sur des choses sans grand intérêt pour votre photographie. Et tant pis, il faut apprendre à composer avec. Tout ne dépend pas de vous, une réalité que les photographes de rue connaissent sans doute un peu mieux que les autres.

L'acte de montrer du doigt

Dans le livre, Shore cite un texte de **John Szarkowski**, un des directeurs du département photo du MoMA. Dedans, il décrit de façon assez juste la photographie comme un art de pointer. Je vous laisse le découvrir :

« Pour commencer, on pourrait comparer l'art de la photographie à l'acte de montrer du doigt.

Il nous arrive à tous, même aux mieux élevés d'entre nous, de pointer du doigt, et il doit être vrai que certains d'entre nous indiquent des faits, des événements, des circonstances et des configurations plus intéressants que d'autres.

Il n'est pas difficile d'imaginer une personne (...) qui pourrait élever l'acte de montrer du doigt à un niveau créatif, une personne qui nous conduirait à travers les champs et les rues et nous indiquerait une séquence de phénomènes et d'aspects qui seraient beaux, humoristiques, moralement instructifs, intelligemment ordonnés, mystérieux ou étonnants, une fois portés à notre attention, mais qui n'avaient pas été vus auparavant, ou vus stupidement, sans compréhension.

Ce talentueux praticien de la nouvelle discipline (une discipline à mi-chemin entre le théâtre et la critique) s'exécute avec une grâce particulière, un sens de l'à-propos, un sens de la narration et de l'esprit, conférant ainsi à l'acte non seulement de l'intelligence, mais aussi cette qualité de rigueur formelle qui identifie une œuvre d'art, de sorte que nous ne serions pas certains, lorsque nous nous souviendrions de

l'aventure de la visite, de la part de notre plaisir et de notre sentiment d'élargissement qui provenait des choses pointées du doigt et de la part du modèle créé par le pointeur. »

« Corrélatif objectif »

Cette histoire de pointage revient un peu plus loin dans le livre. Shore parle d'un livre de 1964, *The History of Photography*, écrit par Beaumont Newhall. Ce dernier a inclus un chapitre intitulé « Tendances récentes » à la fin de l'ouvrage. Il y décrit quatre tendances :

1. Le document – une photographie qui pointe vers quelque chose dans le monde et nous demande d'y prêter attention ;
2. La photographie directe (que l'on retrouve sous le nom de *straight photography* en anglais) – l'œuvre d'art consciente d'elle-même qui nous demande de prêter attention à la photo elle-même ;
3. La photographie formaliste – une photo qui explore les qualités structurelles d'une image ou la nature formelle du support. Autrement, elle travaille sur l'objet et la matière.
4. L'équivalent – une photographie qui incarne ou engendre un état d'esprit ou un état émotionnel Ce que le poète T. S. Eliot aurait pu appeler une photo qui fonctionne comme un « corrélatif objectif »).

Alors, attention, il ne s'agit pas nécessairement de catégories esthétiques distinctes. Une photographie peut être une œuvre d'art consciente d'elle-même qui naît d'une perception du monde (elle pointe sur lui), le tout dans une forme très travaillée. Ce n'est pas non plus une classification des « types » d'images, mais plutôt de 4 propriétés de celles-ci pouvant s'entremêler. C'est un découpage que j'aime bien, qui permet de lire un peu différemment les œuvres qui me plaisent en comprenant, justement, sur lesquels de ces aspects elles insistent. Personnellement, je trouve que les propriétés 2 et 4 sont mes préférées, je vous laisse me dire ce qu'il en est pour vous dans les commentaires.

Le terme « corrélatif objectif », titre de cette partie, a été utilisé par T. S. Eliot dans son essai sur Hamlet. Il a écrit :

La seule façon d'exprimer une émotion sous forme d'art est de trouver un « corrélatif objectif » ; en d'autres termes, un ensemble d'objets, une situation, une chaîne d'événements qui sera la formule de cette émotion particulière ; de telle sorte que lorsque les faits extérieurs, qui doivent se terminer par une expérience sensorielle, sont donnés, l'émotion est immédiatement évoquée.

T. S. Eliot

Je n'ai jamais été très partisan du terme « émotion » en photographie. J'ai l'impression qu'on le tartine un peu à toutes les sauces pour masquer un certain vide créatif. Le fameux « je photographie ceci parce que cela m'a donné une émotion », émotion que l'on ne voit jamais vraiment dans l'image. C'est un peu gnangnan, mièvre et ça donne une petite touche artistique-sensible à moindres frais. D'une certaine façon, il s'agit de faire passer la catégorie 1 (je pointe un truc) pour la 4, et c'est un peu grossier.

En revanche, je trouve que la définition de T. S. Eliot est beaucoup plus remarquable. On cherche un corrélatif objectif, une façon de reproduire cette émotion. C'est une démarche consciente, travaillée, intellectuelle. Pas une simple tentative de faire un copié-collé de la réalité avec un appareil en priant pour que l'émotion soit embarquée dans l'opération. En photographie, on a par exemple un travail qui a été réalisé sur ce sujet. Il s'agit d'Alfred Stieglitz qui créait des « équivalents ». C'est une série de photos qu'il a prises de nuages. Il considérait ces images comme des équivalents d'états psychologiques ou émotionnels.

Une image qui ne résout pas des problèmes

Dans l'ouvrage, Shore s'intéresse aussi beaucoup à la façon de se renouveler en tant qu'artiste. Il parle notamment de la fois où Ansel Adams lui a raconté qu'il faisait toujours les mêmes images depuis les années quarante, pour payer ses factures et parce que c'était ce que les gens attendaient de lui. Shore veut à tout prix fuir ça et se pose pas mal de questions quand, dans les années soixante-dix, il constate qu'il se retrouve à faire « du Stephen Shore ».

Le déclic vient de cette citation :

« Une illustration est une image dont tous les problèmes ont été résolus avant que l'image ait été faite. »

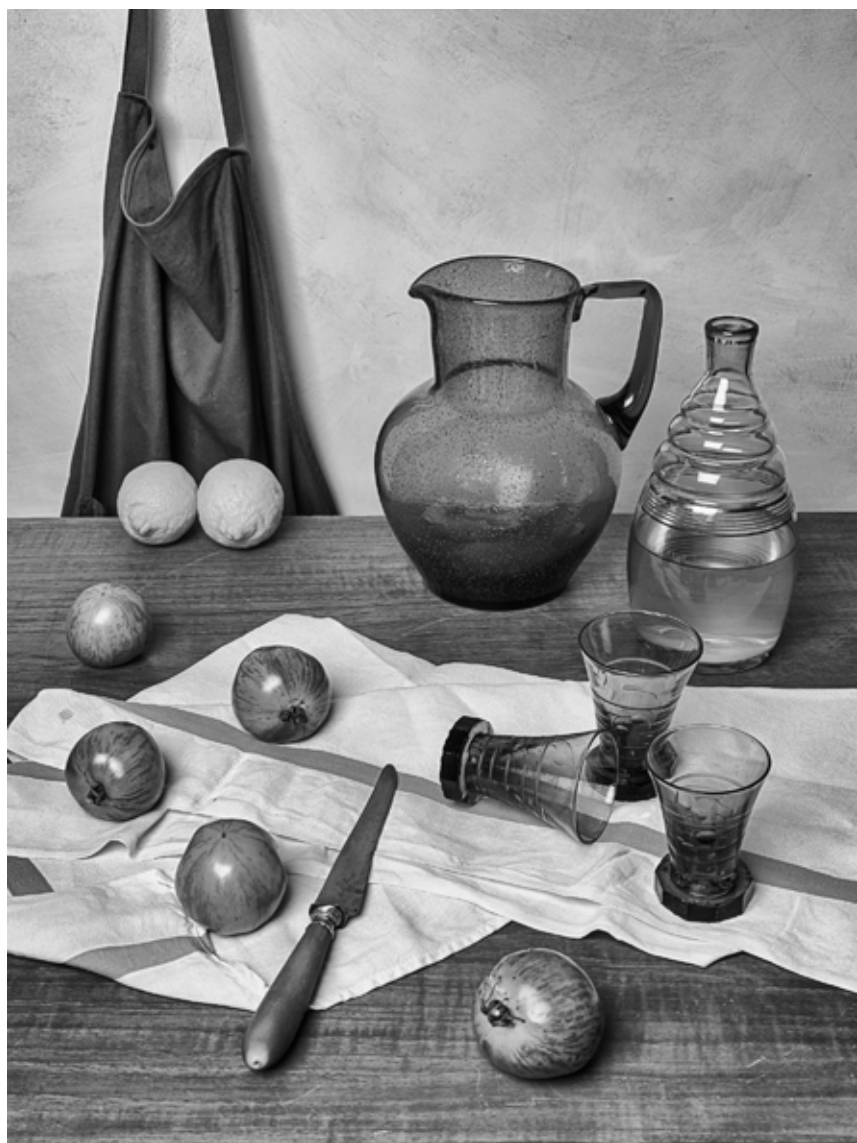
John Szarkowski

Il s'avoue faire des illustrations depuis quelque temps, des images sans enjeux, dont les questions ont été résolues avant la prise de vue. C'est sans doute, à l'inverse, ce qui rend certaines images si intéressantes. On bloque dessus, parce qu'on se perd dedans, dans toutes les possibilités qu'elles offrent.

J'aime beaucoup le travail de Gillian Wearing pour ça.

« Pour faire une photo, il faut que la plaque soit vierge, mais l'œil aussi. On dit « Naïf : Boubat est un naïf ». Mais il faut quand-même une certaine naïveté pour avoir le regard neuf, et moi j'ai cette naïveté. »

Édouard Boubat



La photo est-elle facile ?

On entend souvent dire que la photo c'est facile. En cela elle serait accessible à tout le monde. « Déclenchez, Kodak fera le reste. ». La photo, art mécanique, n'aurait besoin que d'un minimum de compétence. On l'oppose implicitement au dessin ou à la peinture qui nécessitent un talent et un savoir-faire particulier.

L'idée que la photo est facile encourage à photographier les yeux fermés. Les progrès techniques font que bien souvent c'est l'appareil qui réussit la photo. Le post-traitement est souvent considéré comme le dernier moyen de rattraper les erreurs de la prise de vue, de façon presque magique.

Il faut reconnaître qu'il y a une part de vérité dans tout cela.

Le manque de soin et d'attention est pourtant un gros obstacle à la réussite en photographie.

Avec un peu d'expérience, on se rend compte que tout ça n'est qu'une illusion. Photographier nécessite une grande attention.

Attention !

- au cadre ;
- aux coupes ;
- à la composition ;
- à la lisibilité ;
- à la lumière ;
- au contraste, à la tonalité ;
- à la couleur ;
- à l'exposition ;

et bien entendu, d'une manière plus globale :

- au sujet ;
- à l'intention.

le tout dans une fraction de seconde, presque instinctivement parfois, et en gardant de la spontanéité.

Raconter / Montrer

Raconter

Je lis très souvent qu'une bonne photo c'est une photo qui raconte une histoire.

La photo est alors l'élément initial d'un récit. Elle stimule l'imagination du spectateur. Il joue un rôle actif dans la réception de l'image. Histoire est à prendre au sens large. Ce peut être un souvenir, un rêve, une fiction... Le récit littéraire est alors le ressort caché de la photographie. Peut-on encore parler d'un art visuel ?

Le photographe devient un raconteur d'histoire. L'objectivité supposée de la photographie disparaît d'emblée. Où passe la dialectique avec le réel ? Le capitaine Haddock a perdu son sparadrap. Le pré-supposé de la preuve que serait la photographie est remplacé par le témoignage, avec la fragilité de ce que rapporte un témoin.

Le photojournalisme utilise souvent cet angle narratif, pour retenir le lecteur. Mais C'est au risque de sacrifier l'objectivité supposée de la photographie. Il va au delà du « ça à été ».

Le photographe raconteur d'histoire volontaire me semble un peu manipulateur. Il oriente le regard du spectateur. Le public peut rechercher cela. C'est plus facile pour lui. Il n'a pas à faire l'effort de la « lecture » de la photographie.

Qu'en est-il pour le spectateur dépourvu d'imagination ?

Montrer

Pour moi, il faut avant tout en revenir à ce que je pense à l'essence de la photographie : le fait de montrer (la monstration) et d'enregistrer. La description prime sur le récit.

C'est dans le choix de ce que l'on va montrer que ce trouve l'apport initial du photographe. Pas besoin d'aller plus loin avec un récit improbable et que seul le spectateur maîtrise. Il faut écarter la littérature.

Cela peut paraître un peu simple mais aussi un peu austère et intellectuel. Les œuvres de Walter Evans et du style documentaire, des Becher et de l'école de Dusseldorf nous le montrent.

Cela réhabilite la photo vernaculaire, la photo souvenir, la carte postale. C'est la motivation première de la nature morte.

Qu'est-ce que je montre ? C'est la seule chose dont il se rappelle de cela au moment de la prise de vue.

C'est la justification du beau titre de l'œuvre de Renger Patch « Die velt ist shoen ».

Perfection / Attention et soin

Il ne faut pas confondre :

- La recherche de la perfection, de la photo idéale.

Lumière, cadrage, lisibilité, etc tout est sans défaut. Rien n'égratigne le regard. Cette recherche n'est possible que dans des circonstances particulières - photo de mode - situation professionnelle. Elle nécessite des moyens. On n' en aura jamais assez.

- Le fait de porter de l'attention et du soin à la réalisation d'une photo. C'est accessible à tous. C'est gratuit. C'est faisable en toutes circonstances. Cela ne nécessite pas de moyens particuliers. *Il faut faire avec ce que l'on a.* Exploiter au mieux ce que l'on a devant soi. Se rappeler que la contrainte peut être créative.

Ainsi on n'aura pas de regrets pour des petits défauts qu'il aurait été facile d'éviter.

Le bénéfice : tous les spectateurs y sont très sensibles.

Nature morte : le déséquilibre

Composition et éclairage sont les deux piliers principaux dans la réalisation d'une nature morte.

La composition se règle au millimètre près. On recherche un accord, une harmonie entre les objets. C'est une alchimie mystérieuse. Mais bien souvent on abouti à ce que rien ne dépasse dans la composition. Les éléments sont sagement alignés sur la table. Il règne une très grande paix. L'harmonie, l'esthétisme, le minimalisme, que l'on recherche parfois, amènent à l'ennui, paradoxalement. C'est le piège du faire joli.

Chez Chardin en revanche il n'est pas rare qu'il n'y ait un objet, une grappe, un morceau de viande qui ne menace de tomber de son support. Le couteau dont le manche dépasse au premier plan est au dessus du vide. Dans les composition avec de nombreux objets le désordre est de mise. Les objets sont empilés en équilibre instable. Parfois un chat vient précipiter la catastrophe.

Peut-être que ce déséquilibre est nécessaire à la nature morte. Il marque l'instant suspendu, le temps comme arrêté. Mais l'immobilité est toujours passagère. Un déséquilibre anticipe la rupture et la reprise du cours des choses.

L'absence de vie est la condition de la nature morte. L'absence est la caractéristique de la mort.

Le déséquilibre avant la chute est comme une métaphore cachée du désastre final auquel sont également voué toutes les choses. Toute nature morte devient ainsi un peu une vanité, grande allégorie du genre.

On crée une nature morte en rassemblant les objets les plus variés. Souvent on utilise des objets ordinaires, de la vie quotidienne. Il faut réussir à intéresser le spectateur, à capter son attention. Le déséquilibre dans l'assemblage est un bon moyen pour y parvenir.

Quelques citations

Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau.

Baudelaire

Pour faire une photo, il faut que la plaque soit vierge, mais l'œil aussi. On dit «Naïf. Boubat est un naïf». Mais il faut quand-même une certaine naïveté pour avoir le regard neuf, et moi j'ai cette naïveté.

Édouard Boubat

Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi. Enfoncez-vous bien cette idée dans la tête. Il faudrait écrire ce conseil comme une réclame. En effet, le public aime reconnaître. Il déteste qu'on le dérange

Jean Cocteau Le Coq et l'Arlequin, 1918

L'appareil photo est un instrument qui apprend à l'utilisateur à voir sans.

Gisèle Freund

J'ai passé une grande partie de ma vie en étant ignoré. J'en étais très heureux. Être ignoré est un grand privilège. C'est ainsi que j'ai appris à voir ce que d'autres ne voient pas et à réagir à des situations différemment. J'ai simplement regardé le monde, pas vraiment prêt à tout, mais en flânant.

Saul Leiter

Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer, à fantasmer.

Photographier, c'est conférer de l'importance

Susan Sontag

Toute image photographique témoigne d'un état mental et affectif face au visible autant que du cadrage d'une portion d'espace et de temps.

La photographie, avant d'être une image [...], est une forme de participation empathique au monde. Le photographe accompagne le monde bien plus qu'il ne le fige. La photographie est moins une façon d'arrêter le temps [...] qu'une façon de toucher la blessure du temps vivant.

Serge Tisseron

La composition est-elle nécessaire ?

La composition est le plus souvent considérée comme un élément essentiel pour la réussite d'une photo. Certains en font même une religion. De grands photographes sont renommés pour leur habileté à composer une photo, Henri Cartier-Bresson en tête. Mais la composition est-elle indispensable ?

Le plus souvent les photos mal ou pas composées sont un fouillis illisible. C'est le reflet d'une maladresse. Photographier c'est découper une part du réel. On ne coupe pas n'importe comment.

Physiologiquement notre vision a des caractéristiques propres - horizon droit, un haut et un bas, angle de champs propre (focale dite normale)... On ne les transgresse pas sans créer des problèmes de « lecture ». Une expérience intéressante est de comparer les photos du même sujet prises au même moment par des photographes « ordinaires » et un photographe reconnu. La différence est souvent une composition pertinente et originale.

Peut-on faire des photos sans les composer ? HCB, notre maître de la composition, disait qu'il n'y pensait pas quand il prenait sa photo, laissant faire son cœur et son instinct. Mais il avait minutieusement anticipé son cadrage auparavant et « il avait le compas dans l'œil » comme on dit.

J'ai peu ou pas d'exemple à l'esprit de photo non composée. Il faut aller voir sans doute du côté de la photo japonaise contemporaine : PROVOKE, Moriyama. Il y a également les photographes compulsifs comme Garry Winogrand... Chez les photographes de l'Art Brut on peut trouver des regards très originaux.

La composition c'est l'intention. C'est une intention graphique volontaire, choisie plus ou moins consciemment. En peinture il y a d'autres moyens à disposition : surgissement de la couleur, force du trait, du geste. La peinture est une construction.

La nécessité de la composition inférerait qu'il n'y a pas de photo sans intention.

La photo de rue ennuyeuse

Bien souvent la photo de rue est ennuyeuse, sans intérêt. Il ne faut pas confondre faire des photos dans la rue et faire des photos de rue (street photography).

Voici quelques conseils très pertinents sur ce qu'il faut éviter, donnés par le photographe **Forest Walker**.

« My name is Forrest Walker and I'm a photographer from Portland, Oregon, USA, but currently based around the world working on a 5 year photo documentary covering over 100 major cities across 70+ countries and most major regions of the world. »

<https://shooterfiles.com/2015/07/7-habits-of-boring-street-photography/>

« La photographie de rue est difficile à réussir. Vraiment difficile. Même si vous êtes génial, la plupart de vos photos ne le seront pas.

L'internet est rempli de photos de rue ennuyeuses. Le plus gros problème est que les gens pensent que toute photo prise dans la rue est de la photographie de rue. La photographie de rue est bien plus que cela, alors comment faire pour en capturer plus dans votre photographie de rue ?

L'une des façons de s'efforcer d'obtenir une bonne photographie de rue est d'éviter certaines des habitudes de la photographie de rue ennuyeuse. Voici huit des habitudes les plus courantes de la photographie de rue ennuyeuse :

1. Rien d'intéressant sur la photo

Si une photo n'a rien d'intéressant, il y a de fortes chances que ce ne soit pas une photo intéressante. Cela devrait être évident, mais à en juger par les millions de photos de rue en ligne, ce n'est pas le cas. Une photo prise au hasard d'une rue ou d'un groupe de personnes n'aura probablement rien d'intéressant, même si vous ajoutez un filtre noir et blanc. Chercher un élément intéressant avant de prendre la photo est la première étape pour éviter les photos de rue ennuyeuses.

2. Trop loin

Beaucoup de gens aiment se tenir à une certaine distance lorsqu'ils prennent une photo. Le problème, c'est que la distance fait partie de la sensation de la photo, même si vous utilisez un téléobjectif. Si vous êtes loin, la photo aura l'air d'être loin. En général, cela se traduit par une photo ennuyeuse car le spectateur n'a pas l'impression de faire partie de la scène. Si vous ne pouvez pas sentir, ou parfois même voir, ce qui se passe, il est difficile de susciter l'intérêt de quiconque.

3. Artistes de rue et sans-abri

Les artistes de rue et les sans-abri sont l'un des sujets les plus populaires de la photographie de rue. Pourquoi ? En général parce que c'est facile. Ils restent au même endroit et se soucient rarement, ou même remarquent, si vous les prenez en photo.

Le problème est aussi que c'est facile. Si vous prenez une simple photo d'eux, elle ressemblera à des millions d'autres photos du même sujet. Ce même artiste de rue est pris en photo des centaines de fois par jour par tout le monde et toutes les photos sont identiques. L'identique est ennuyeux.

Personnellement, je suis contre le fait de photographier les sans-abri, à moins que vous ne vous plongiez dans leur univers de manière approfondie et personnelle. Pour moi, on a l'impression de les exploiter, à moins qu'il n'y ait un côté personnel. Il y a des photographes qui le font bien, mais ils sont plus personnels et traitent les gens avec soin. Il ne s'agit pas d'un simple cliché pris en passant devant eux dans la rue. Ils consacrent plus de temps et d'énergie à faire ressortir des sentiments authentiques.

Si vous aimez vraiment photographier ces sujets, essayez d'ajouter quelque chose de plus à la photo qu'un simple cliché de la personne, afin qu'elle se démarque de la masse des autres clichés identiques.

4. Trop de bokeh

Tout le monde aime le bokeh, cet aspect où l'arrière-plan est lisse et crémeux et où le sujet est net et saute aux yeux. En photographie de rue, à moins que vous ne fassiez des portraits de rue, le bokeh peut aussi être une mauvaise chose.

Disons que vous avez une photo d'une scène entière, mais que seul un petit sujet de la scène est net. Tout le reste de la scène, dont certains éléments pourraient ajouter de l'intérêt, est transformé en espace vide et flou. Vous pouvez finir par perdre tout ce que la scène avait à offrir, ce qui la rend plus ennuyeuse.

Le bokeh en photographie de rue peut aussi vous faire tomber dans le piège du cliché, du mauvais goût ou de la perte d'authenticité.

Tout dépend de ce que vous cherchez à obtenir. Le bokeh n'est pas tout à fait mauvais en photographie de rue, assurez-vous simplement qu'il ajoute de la force à votre photo au lieu de l'enlever.

5. Les gens qui ne font rien de spécial

Tout le monde a déjà vu des milliers de fois un homme assis sur un banc ou une personne attendant à un passage piéton. S'il n'y a rien de spécial à part cela, alors la photo sera probablement ennuyeuse.

Si vous prenez une photo d'une personne dans la rue, assurez-vous qu'elle a quelque chose d'intéressant ou qu'elle fait quelque chose d'intéressant.

Recherchez un geste, un caractère, un éclairage ou quelque chose d'unique. Si elle n'a rien de tout cela, la photo ne captera l'attention de personne. Elle ressemblera simplement à une autre personne dans la rue. C'est ennuyeux

Et puis il y a la technique de photographie de rue la plus basique et la plus tendance de toutes. Voir un mur et attendre que quelqu'un passe devant. Même si Picasso lui-même a peint le mur, c'est toujours une personne qui passe devant un mur. Il n'y a rien d'unique ou d'intéressant là-dedans. ¹

6. Pas de composition

De nombreuses photos, notamment en photographie de rue, donnent l'impression que quelqu'un a pointé rapidement son appareil et a cliqué sans même penser au cadre. Il existe même un terme pour cette technique, «Spray and Pray» (mitrailler et prier). Cela peut être dû au fait que le photographe s'est précipité pour prendre la photo par peur. Ou peut-être le photographe n'a-t-il pas pris le temps de cadrer et de composer la scène.

Vous ne devez pas toujours avoir une composition parfaite, mais vous devez essayer d'y réfléchir. Que voulez-vous inclure et que voulez-vous éviter dans le cadre ? Comment voulez-vous composer le tout et comment voulez-vous que le cadrage se présente. Tout cela a une incidence sur l'intérêt de la photo.

Si vous ne réfléchissez pas à la composition, cela se verra probablement dans la photo. Laisser la composition au hasard ne vous donne pas de grandes chances de capturer une photo intéressante.

7. Trop de retouches

Aujourd'hui, le post-traitement permet de faire beaucoup de choses avec une photo. C'est formidable, mais cela peut aussi être un piège si l'on modifie trop. Les montages fous peuvent sembler cool au premier abord, mais lorsque l'effet se dissipe, la photo peut devenir tout simplement laide.

En photographie de rue, vous devez également faire attention à ne pas perdre l'authenticité de la photo. Si le montage ajoute au sentiment que vous essayez de dépeindre, c'est très bien. S'il la transforme en quelque chose qui ressemble plus à un film d'animation qu'à la vie réelle, ce n'est probablement pas le cas.

8. Utiliser le noir et blanc pour susciter l'intérêt

Beaucoup de photographes aiment appliquer un filtre noir et blanc pour rendre leurs photos plus intéressantes. Le noir et blanc n'arrange pas une photo ennuyeuse. Une photo ennuyeuse reste une photo ennuyeuse. Si le noir et blanc est votre choix, vous devez penser en noir et blanc lorsque vous prenez la photo. N'utilisez pas le noir et blanc pour faire fonctionner la photo, utilisez la photo pour faire fonctionner le noir et blanc.

Si vous trouvez que vous faites certaines de ces choses, ne vous en faites pas. Nous l'avons tous fait et le faisons probablement encore parfois. Les principales questions que vous devez vous poser sont les suivantes : pourquoi prenez-vous cette photo et qu'essayez-vous de montrer ou de dire ? En cherchant à dire ou à faire plus que de cliquer sur l'obturateur, vous vous démarquez déjà de la plupart des photographes de rue. Se concentrer sur l'intérêt de la photo est la meilleure habitude à prendre pour qu'elle ne soit pas ennuyeuse. »

¹ Voir page 155 la définition de Jean-Christophe Béchet. La photo de rue correspond cependant souvent à des temps faibles, à des situations quotidiennes et banales.

Le problème du cadre, du cadrage, des coupes

Stephen Shore dans son livre « leçon de photographie » en parle de façon simple et subtile.

Il distingue :

- le cadre « actif » : la structure de l'image part du cadre et progresse vers l'intérieur. Les coupes d'éléments bord cadre sont plus en rapport avec un cadre actif. C'est le cas de la première photo où la compo se construit à partir des bords du cadre. Voir certaines natures mortes de Cézanne - cadre actif.
- le cadre « passif » : la structure de l'image commence à l'intérieur et se prolonge en dehors du cadre. Typiquement c'est le cas du petit tricycle d'Eggleston.

C'est très propre à la photographie qui découpe, prélève une partie du réel avec l'appareil photo.

Les coupes d'éléments hors cadre n'auront pas la même importance suivant le cas.

- cadre actif : la structure de la photo part de ces coupes.
- cadre passif : les coupes sont moins importantes parce que la structure de la photo se prolonge mentalement hors cadre.

Les choses

Qu'est-ce qu'une nature morte ?

Je ne crois pas que la mise en scène à «la main» soit obligatoire pour parler de nature morte. Le cadrage est déjà un choix, une mise en scène de la photo par le photographe. L'idée de nature morte [i]de reportage[/i] m'intéresse. Il y a ainsi des natures mortes préexistantes, spontanées, offertes au regard du photographe qui saura les discerner.

Pack shot, photo de catalogue, publicité font ils aussi partie du vaste ensemble de la nature morte ? Pratiquement toute photographie d'objet, même la plus documentaire peut être vue comme une nature morte. Est-ce l'intention qui fait la différence ?

Mais qu'est-ce qui pourrait être spécifique à cette vaste catégorie ? Le simple fait de photographier un objet semble un peu court.

Il faut admettre qu'il n'y a pas une définition unique de la nature morte. Le terme est flou et recouvre différents champs.

1/ L'organisation et l'assemblage d'un groupe d'objet

Il faudrait donc un groupe d'objet ? Et c'est l'arrangement, la relation entre les objets qui sera importante et créera la nature morte.

Quand on fait une nature morte on ressent de suite l'importance de la composition, de la mise en scène des objets. C'est souvent au millimètre près que cela fonctionne ou pas.

Cette conception implique le rôle actif et direct de metteur en scène du photographe.

Chacun reconnaît une nature morte dans ces assemblages.¹ L'arrangement des objets suggère qu'il y a eu quelqu'un pour le faire. L'absence, figure de la mort, est ainsi plus ou moins présente dans ces images de nature morte.

2/ Le portrait d'un objet

Mais une photo montrant un seul objet est aussi souvent qualifiée de nature morte. Dans ce cas il n'y a pas de renvoi à une absence humaine, pas d'allusion symbolique, métaphorique. Pas de jeu de mise en relation des choses entre elles. C'est l'essence de l'objet qui importe. C'est un défi

pour le photographe qui doit montrer plus que l'apparence immédiate de l'objet. C'est de même nature que les petits textes de Francis Ponge dans son recueil *Le Parti pris des choses*.² C'est comme faire un portrait de l'objet. Un portrait psychologique comme disait Nadar. C'est un défi pour le photographe. Il faut faire en sorte que la photo soit plus vraie, plus intéressante que l'objet réel.

3/ L'origine de l'expression – l'approche historique

Le terme désigne la représentation peinte d'objets, de fleurs, de fruits, de légumes, de gibier ou de poissons dans l'histoire de la peinture. Quand la juxtaposition de certains motifs évoque la vanité des choses de ce monde, il s'agit d'un genre particulier de nature morte : la vanité. Le genre de la nature morte sera fixé au début du 17^e siècle, mais le nom ne s'impose qu'au milieu du 18^e siècle.

- Au 16^e s., Vasari parle des « cose naturali » de Giovanni da Udine ;
- Au début du 17^e siècle, en Flandre, Van Mander utilise les mots fleurs, fruits et bouquets. Vers 1650, l'expression « still-leven » apparaît aux Pays-Bas, désignant une œuvre d'Evert Van Aelst (still = immobile ; leven = nature, modèle naturel). La peinture de ces choses immobiles se nomme « still-stehenden Sachen » en Allemagne selon Sandrart, puis « Stilleleben », et enfin « still-life » dans les pays anglo-saxons.
- En France, au 18^e siècle, le terme de nature reposée est plus couramment employé que celui de vie coye mentionné en 1649 sous le portrait gravé de David Bailly, « peintre de vie coye ».

En 1667, Félibien place au bas de la hiérarchie les peintres de « choses mortes et sans mouvement ». Diderot commente avec intérêt, au Salon, la peinture de « nature inanimée ». Le succès de Chardin décide finalement de l'adoption d'un terme nouveau et, en 1756, apparaît l'expression nature morte. On a quelquefois voulu utiliser la locution vie silencieuse, expression qui interprète poétiquement « still-leven » et « still-life », mais le terme nature morte résiste et a même remplacé (« natura morta ») en Italie la vieille expression « soggetti e oggetti di ferma ». L'Espagne a conservé les termes de « floreros y bodegonas » (fleurs et coins de cuisine). L'expression nature morte subsistera jusqu'à nos jours pour le dessin, la peinture, la photographie.³

Au centre de la nature morte il y a donc clairement en français, en allemand et en anglais un rapport profond à la vie et à la mort, un enjeu tellement important qu'il se retrouve à la base du vocabulaire permettant la qualification de l'exercice.⁴

4/ La présence humaine

Une nature morte met en scène la disparition de l'homme, dans le spectacle arrêté d'activités organisées qu'il a quittées. Ce faisant toute nature morte porte la mort de l'homme en gène. Des rappels directs de cette mort (animaux morts, fond en gouffre, désordres de composition) ou des rappels indirects (insectes vivants indifférents, vies suffisamment petites pour ne pas passer au premier-plan, fond infini) permettent de doser le degré de la disparition humaine dans l'image.

L'effet de la nature morte est détruit par des représentations trop importantes de vie ; la nature morte cesse alors d'être le tableau d'une absence de vie.

Si elle doit représenter un espace confiné, il faut néanmoins que cet espace donne à sentir la profondeur de l'espace réel et ne propose pas la clarté d'une profondeur exactement délimitée. Dans ce dernier cas, le tableau propose une illusion et non une suggestion ; la nature morte devient alors un simple trompe-l'œil.

Cette définition est plus restrictive. La référence à l'activité humaine doit être présente, de quelque manière que ce soit. L'assemblage peut être fait par le photographe ou pas. ⁴

5/ l'intention

L'intention du photographe fait-elle la différence entre une photo utilitaire, documentaire, d'illustration - pack shot, publicité - et une nature morte. L'intention artistique est un terme aussi flou à définir. On retiendra la notion d'expression personnelle du photographe, au-delà de la photo simplement utilitaire et informative.

Cf : Walker Evans et son goût pour les objets vernaculaires.

cf : Camille Gharbi dans son reportage sur les féminicides montre des photos documentaires, comme un catalogue d'objets ayant servis à des féminicides qui deviennent des sortes d'icônes. Elle en fait de froides natures mortes, très évocatrices de la banalité de ce fait de société. ⁵

Les installations d'objet sont très fréquentes dans l'art contemporain. Elles reprennent les codes de la nature morte en peinture ou en photographie.

Cf Christian Boltansky artiste plasticien qui a travaillé sur le thème de la mémoire de la shoa. Les objets sont là, à la place des protagonistes disparus.

Sources

1 Charles Sterling, historien d'art et conservateur au musée du Louvre, en propose la définition suivante :

« Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. »

La Nature morte de l'antiquité à nos jours, 1952.))

2 Le Parti pris des choses est un recueil de poèmes en écrit par Francis Ponge et paru en 1942. Dans Le Parti pris des choses, Ponge décrit des « choses », des éléments de prose du quotidien, délibérément choisis pour leur apparente banalité. L'objectif de ce recueil est de rendre compte des objets de la manière la plus précise possible en exprimant les qualités physiques du mot. Plus simplement, il veut rendre compte de la beauté des objets du quotidien.

À l'aide d'une multiplicité d'images (métaphores, comparaisons), le poète tente de restituer aux objets leur entière originalité. En effet, certaines « choses » ne sont plus perçues qu'à travers le filtre des lieux communs : par exemple la fleur (surtout la rose), qui se limite bien souvent, en poésie, à une évocation mièvre. C'est par un effet de surprise que le poète entend renouveler notre perception du monde. Le papillon se fait ainsi lampiste, la fleur est « une tasse mal lavée » (ou une lampe !), loin des expressions idiomatiques stéréotypées. Mais ce n'est pas non plus chez Ponge un désir de brider l'expression poétique : le papillon est également « un minuscule voilier des airs malmené par le vent » ou même « une allumette volante ». Aussi le poète use-t-il de tous les moyens à sa disposition pour briser le moule, et créer ses propres objets poétiques : poésie du cageot, paradoxale ; poésie des objets de consommation : le pain ; poésie de la nature enfin, dans ce qu'elle a de plus concret. Ce regard sur les objets prend leur parti, c'est-à-dire qu'il leur rend justice en ne les enfermant pas dans des stéréotypes.

3 Extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la peinture ».

4 Henri Peyre dans un article sur le site <https://galerie-photo.com/nature-morte.html>

5 <https://www.camillegharbi.com/travail-personnel>



UP#3 Le Havre - Lang et Baumann

« Les feelings »

Sans cesser d'affirmer que son œuvre était abstraite, Joan Mitchell a établi un mode de représentation singulier qui admet l'évocation de la nature. Avec ses couleurs, gestes, rythmes et matières, l'artiste communique ce qu'elle nommait elle-même des « feelings » — une manière de traduire à la fois les sentiments, les souvenirs, les paysages qu'elle portait avec elle — de son enfance au bord du lac Michigan jusqu'à la terrasse de Vétheuil. Dépassant les attendus de la peinture abstraite, elle a élargi sa capacité à incarner ce qui résiste aux mots.

« Voir, pour beaucoup de gens, n'est pas une chose naturelle. Ils ne voient que des clichés appris. Ils restent pris dans le langage ».

Joan Mitchell, 1925-1992

Toutes créations devrait avoir pour point de départ, pour motivation, un feeling personnel (envie, besoin, nécessité...) et pour but la communication d'un feeling (sentiment, émotion...) au spectateur.

Paradoxe de l'art abstrait : l'art abstrait ne représente rien, sauf lui même (formes, couleurs...), par construction. Cependant il est autre chose que ce qu'il est. Il peut transmettre une émotion, un sentiment, évoquer un souvenir... En cela il est une œuvre d'art et devient un moyen d'expression.

De grands artistes abstraits, comme Vassily Kandinsky - Point et ligne sur plan (1929), ont théorisé ce phénomène. Ceci peut apparaître comme paradoxal pour un art qui se veut libre et sans règle a priori.

Le sujet-prétexte

Le sujet est essentiel en photographie. La photographie est condamnée à la représentation. Il lui faut un sujet pour exister.

Mais il y a *des sujets-prétextes*.

C'est un moyen de dépasser le sujet, pour s'intéresser en fait à ce qui le constitue en photographie. Plastiquement c'est la forme, la couleur, la lumière... Mais aussi le message, la signification...

Ainsi Edward Weston et ses poivrons. Le poivron n'est qu'un prétexte. Le sujet c'est la forme, son esthétique et sa sensualité.

En photo de mode, les photographes ont souvent dépassé le prétexte de la mode pour raconter des histoires, créer des narrations – cf Guy Bourdin, Helmut Newton, Sarah Moon, pour s'intéresser à leur univers graphique personnel cf Saul Leiter, Paolo Roversi, Sarah Moon.

Point et ligne sur plan

Ce second ouvrage est publié en 1926 à Munich, quand **Kandinsky** est professeur au Bauhaus.

L'artiste y analyse les éléments géométriques qui composent toute peinture, à savoir le « point » et la « ligne », ainsi que le support physique et la surface matérielle sur laquelle l'artiste dessine ou peint et qu'il appelle le « plan originel » ou « P.O. » Il ne les analyse pas d'un point de vue objectif et extérieur, mais du point de vue de leur effet intérieur sur la subjectivité vivante du spectateur qui les regarde et les laisse agir sur sa sensibilité.

Le « point » est dans la pratique une petite tache de couleur déposée par l'artiste sur la toile. Le point qu'utilise le peintre n'est donc pas un point géométrique, il n'est pas une abstraction mathématique, il possède une certaine extension, une forme et une couleur. Cette forme peut être carrée, triangulaire, ronde, en forme d'étoile ou plus complexe encore. Le point est la forme la plus concise mais, selon son emplacement sur le plan originel, il va prendre une tonalité différente. Il peut être seul et isolé ou bien être mis en résonance avec d'autres points ou avec des lignes.

La « ligne » est le produit d'une force, elle est un point sur lequel une force vivante s'est exercée dans une certaine direction, la force exercée sur le crayon ou sur le pinceau par la main de l'artiste. Les formes linéaires produites peuvent être de plusieurs types : une ligne « droite » qui résulte d'une force unique exercée dans une seule direction, une ligne « brisée » qui résulte de l'alternance de deux forces possédant des directions différentes, ou bien une ligne « courbe » ou « ondulée », produite par l'effet de deux forces qui agissent simultanément. Une « surface » peut être obtenue par densification, à partir d'une ligne que l'on fait pivoter autour d'une de ses extrémités.

L'effet subjectif produit par une ligne dépend de son orientation : la ligne « horizontale » correspond au sol sur lequel l'homme se repose et se meut, au plat, elle possède une tonalité affective sombre et froide, semblable au noir ou au bleu, tandis que la ligne « verticale » correspond à la hauteur et n'offre aucun point d'appui, elle possède au contraire une tonalité lumineuse et chaude, proche du blanc ou du jaune. Une « diagonale » possède par conséquent une tonalité plus ou moins chaude ou froide, selon son inclinaison par rapport à la verticale ou à l'horizontale. Une force qui se déploie sans obstacle comme celle qui produit une ligne

droite correspond au « lyrisme », tandis que plusieurs forces qui s'opposent et se contrarient forment un « drame ». L'« angle » que forme une ligne brisée possède également une sonorité intérieure qui est chaude et proche du jaune pour un angle aigu (triangle), froide et similaire au bleu pour un angle obtus (cercle) et semblable au rouge pour un angle droit (carré).

Le « plan originel » est en général rectangulaire ou carré, il est donc composé de lignes horizontales et verticales, qui le délimitent et qui le définissent comme un être autonome, qui va servir de support à la peinture en lui communiquant sa tonalité affective. Cette tonalité est déterminée par l'importance relative de ces lignes horizontales et verticales, les horizontales donnant une tonalité calme et froide au plan originel, tandis que les verticales lui communiquent une tonalité calme et chaude. L'artiste possède l'intuition de cet effet intérieur du format de la toile et de ses dimensions, qu'il va choisir en fonction de la tonalité qu'il souhaite donner à son œuvre. Kandinsky considère même le plan originel comme un être vivant que l'artiste « féconde » et dont il sent la « respiration ».

Chaque « partie » du plan originel possède une coloration affective qui lui est propre et qui va influencer sur la tonalité des éléments picturaux qui seront dessinés dessus, ce qui contribue à la richesse de la composition qui résulte de leur juxtaposition sur la toile. Le « haut » du plan originel correspond à la souplesse et à la légèreté, tandis que le « bas » évoque plutôt la densité et la pesanteur. Il appartient au peintre d'apprendre à connaître ces effets afin de produire des peintures qui ne soit pas l'effet du hasard, mais le fruit d'un travail authentique et le résultat d'un effort vers la beauté intérieure.

Point et ligne sur plan comporte une multitude d'exemples photographiques et de dessins, issus d'œuvres de Kandinsky, qui offrent la démonstration de ses observations théoriques, et qui permettent au lecteur d'en reproduire en lui l'évidence intérieure, pour peu qu'il prenne le temps de regarder avec attention chacune de ces images, qu'il les laisse agir sur sa propre sensibilité et qu'il laisse vibrer les cordes sensibles de son âme et de son esprit.

Kandinsky met néanmoins son lecteur en garde contre une contemplation trop longue, qui conduirait l'imagination à prendre le dessus sur l'expérience intérieure immédiate :

« Pour ce genre d'expérience, il vaut mieux se fier à la première impression, car la sensibilité se lasse vite et cède le champ à l'imagination. »

WIKIPÉDIA

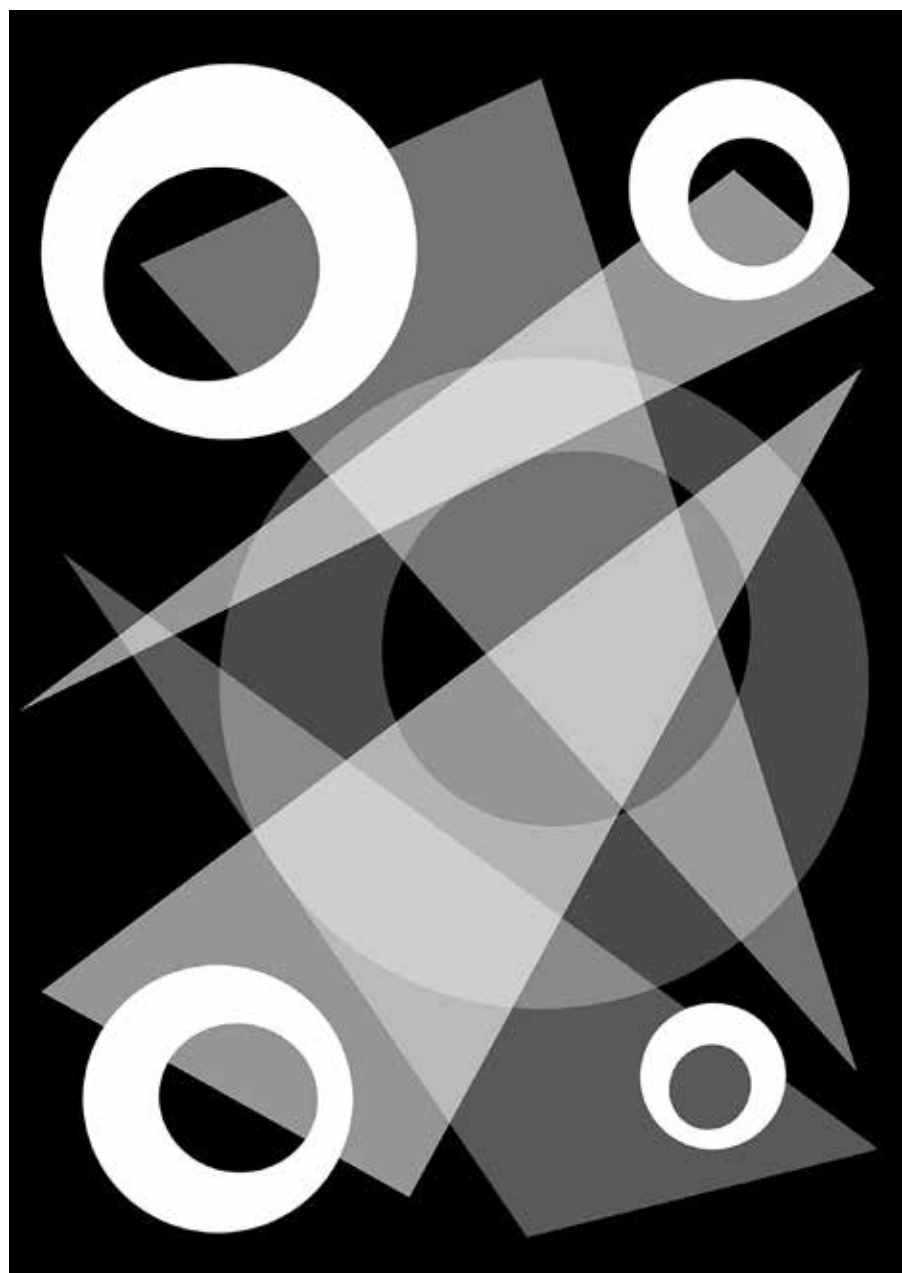
La photo wahou / la photo feeling

Il y a deux conceptions de la pratique photographique pour un photographe qui souhaite avoir l'attention du public : la photo wahou et la photo feeling.

La photo wahou c'est la photographie tape à l'œil, spectaculaire, au post-traitement accentué et au sujets consensuels. C'est le style de photos que l'on voit majoritairement sur les réseaux sociaux - 500px, - 100ASA...et sur les galeries de vente de tirage comme YellowKorner. Le but c'est d'obtenir des « Likes ».

La photo feeling c'est la photographie sensible, émotionnelle, au sujets personnels. Le photographe souhaite partager son émotion, un intérêt particulier avec le spectateur.







Ana Tornel - portrait au collodion humide

Hiérarchie des genres au Salon

Dans le cadre de l'Académie royale, la peinture était hiérarchisée par rapport au thème. C'est André Félibien, un architecte et historiographe français, qui a proposé cette hiérarchie en 1667. La peinture d'histoire (à sujet biblique, mythologique et historique) occupait le sommet de cette hiérarchie. Ensuite venaient le portrait, la peinture de genre et la peinture de paysage. La nature morte occupait une place inférieure dans ce classement, parce que c'est une peinture de « choses mortes et sans mouvement ».



MACADAM COLOR STREET PHOTO

Jean-Christophe Béchet poursuit depuis plusieurs décennies une œuvre photographique qui se déploie dans l'univers urbain et notamment dans la rue. Il s'inscrit alors dans ce courant photographique nommé Street Photography qui puise ses racines dans la tradition américaine.

Dans ce nouvel ouvrage, il revisite son travail et sélectionne une centaine de photographies prises tout au long de sa carrière qui interrogent directement les différentes situations propres à ce genre photographique.

Trois entretiens approfondis avec Michel Poivert, Jean-Luc Monterosso et Sylvie Hugues, accompagnent ce parcours. Ils sont l'occasion de réfléchir sur la spécificité de cette pratique, de questionner sa nature même, de voir ce qu'elle peut mettre en jeu, et de tenter d'en définir certains contours. De là naît l'idée de faire émerger un Manifeste photographique qui propose une lecture singulière et contemporaine de la Street Photography.

Pour Jean-Christophe Béchet « la Street Photography, longtemps associé au reportage, est devenu un genre autonome et spécifique à la culture photographique. Le portrait, le paysage, le nu, la nature morte... viennent de la peinture. La notion de reportage existe aussi en vidéo, cinéma ou radio. Alors que l'exploration de la rue, de son quotidien, de son «extraordinaire» banalité n'existe réellement qu'en photographie. Et la plupart des vocations de photographes sont nées en voyant des instantanés saisis dans l'espace urbain, ceux d'André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank et tant d'autres.

Le reporter, et plus encore le photojournaliste, travaille soit sur des instants de crise (dans le cadre du «news») soit sur des histoires fortes et scénarisées (sujets magazines). Le «Street Photographer», lui, capture des instantanés uniques en s'intéressant à des temps faibles, à des situations quotidiennes et banales, sans événement marquant. Sur le plan visuel, il n'est pas aidé par la puissance de son sujet, tout l'intérêt de sa photo vient de son art du cadrage, de sa rapidité d'action, de son impertinence, de sa lecture de la lumière. Et aussi, bien sûr, de sa vision du monde.

Le droit de citation

Selon l'article L 122-5 du Code de la propriété intellectuelle :

« Lorsque l'œuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : (...) les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées. »

La jurisprudence reconnaît aux photogrammes ou vidéogrammes de films la qualité d'extrait bref, constitutif de l'exception de citation. Dans les conditions énoncées par la loi, la publication de ces images ne suppose donc pas de demande d'autorisation préalable aux auteurs ou à leurs ayants-droits.

« Mais avant tout, de quelle œuvre parlons-nous ? Alors que le Code ne restreint pas l'objet de la citation, la Cour de cassation a rapidement restreint les citations licites aux seules œuvres littéraires. Cependant, elle a par la suite infléchi sa formule rituelle en indiquant « attendu que la reproduction intégrale d'une œuvre, quel que soit son format, ne peut s'analyser comme une courte citation » (Civ. 1ère, 7 nov. 2006, n° 05-17.165), introduisant un « quel que soit son format » qui ouvre des perspectives. Si, à l'heure actuelle, jamais notre plus haute cour n'a rendu de décision lui permettant d'affirmer qu'elle avait changé son fusil d'épaule, la jurisprudence des tribunaux et des cours du fond admet bien volontiers qu'on puisse citer une musique ou un film.

Trois conditions sont à respecter pour une citation en bonne et due forme.

1. **Indiquer la paternité** de l'œuvre, soit le nom de l'auteur et la source pour trouver l'œuvre. C'est la condition la plus simple.
2. **La condition de matérialité** impose d'abord que la citation soit courte. Pour un roman ou une pièce de théâtre, ce sera simple de ne pas dépasser quelques lignes. Pour une musique, une chanson, voire un poème, la citation devra être ciselée. Pour un film ou un clip, c'est la même idée, que l'on reprenne un passage ou des photos extraites de l'œuvre. Pour un tableau ou une sculp-

ture, cela pose plus de problème : il faut se contenter de détails de l'œuvre car on ne pourra considérer comme une citation l'exposition globale, même fugace, de l'œuvre dans un reportage. La condition de matérialité impose également que la citation soit incorporée dans une œuvre citante. Impossible, par exemple, de faire un recueil de citations, car il n'y a alors plus d'œuvre de l'esprit en elle-même dans laquelle la citation est incorporée. À moins, bien sûr, d'avoir l'autorisation de tous les auteurs dont on fait citation, mais nous ne sommes alors plus dans le cadre du droit de courte citation.

- 3. La condition de la finalité** impose que la citation se justifie par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre citante. Si on peut citer des extraits de chanson dans un ouvrage consacré à l'étude des textes d'un auteur, on ne peut viser une citation sur la couverture elle-même du livre car cet extrait se trouve alors détaché de l'œuvre citante et a une visée commerciale qui suppose d'avoir obtenu l'autorisation de l'auteur ou de ses ayants-droits*.

Voyez la décision rendue par le Tribunal judiciaire de Paris le 4 mars 2022 (RG n° 22/00034) et vous aurez un exemple d'actualité : un clip de campagne politique ne rentre pas dans les finalités prévues par le droit de courte citation. »

Julien Monnier avocat au Barreau de Nantes

<https://www.profession-audiovisuel.com/droit-courte-citation-ins-tant-pro/>

(À noter : C'est clair. J'abuse un peu de ce droit de citations *courtes* dans ce bloc-notes. Je ne le destine pas à la publication.)

Le beau chez Kant

Kant ne s'intéresse pas au beau en tant que qualité objective des choses, mais au jugement que nous formulons quand nous disons d'une chose qu'elle est belle. Qu'est ce qui est impliqué dans cette affirmation : "C'est beau !" ? Kant, dans *L'analytique du beau*, commence par remarquer que ce jugement ("c'est beau") n'est pas un jugement de connaissance, comme, par exemple, "Cette fleur a des épines", car il ne nous apprend rien sur l'objet sur lequel il porte; il n'ajoute rien à sa connaissance. Je peux dire de la même fleur qu'elle est belle, je n'en étendrai pas par là ma connaissance sur elle, si bien qu'un botaniste qui me demanderait de la décrire pourrait me répondre que cette "information" n'est d'aucune utilité. Le jugement de beau ou de goût comme dit Kant (sachant qu'il définit le goût comme la faculté de juger du beau) est donc esthétique, ce qui signifie qu'il n'est pas objectif mais subjectif, ce qui signifie encore strictement "qu'il ne désigne rien de l'objet, mais simplement (de) l'état dans lequel se trouve le sujet affecté par la représentation". Il est donc subjectif en ce sens qu'il désigne un genre particulier de sentiment ressenti par celui qui juge et ne désigne en rien une qualité objective de l'objet qui en a été l'occasion.

Les caractéristiques de ce jugement se résument à quatre propositions :

1. Le beau est l'objet d'une satisfaction dégagée de tout intérêt (désintéressée).
2. Est beau ce qui plaît universellement sans concept.
3. La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin.
4. Est beau ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire.

1 — Le pur jugement de goût est pur de tout intérêt relativement à l'existence de l'objet. La satisfaction qui en est la cause se distingue de celle liée à l'agréable comme de celle liée au bon. Un objet agréable fait intervenir mon désir, il intéresse mes sens pour son existence même et non seulement dans une représentation. Il entraîne, au sens littéral ou métaphorique, un désir de consommation, d'usage. Exemple : la pomme que je consomme est agréable, c'est seulement si je la considère d'un point de vue esthétique, par exemple dans un tableau, que je la trouve belle (cela peut se faire dans le même temps, mais pas sous le même rapport). D'autre part, quand je juge qu'un objet ou une action sont bons

(au sens de conformes à une fin), je le fais en fonction d'un concept (de ce qui est bon) et en vue d'un intérêt (la fin bonne recherchée). Exemple : Le sport est bon pour la santé. C'est un intérêt (la santé) qui me fait juger le sport comme bon. La satisfaction déterminant le jugement de goût se distinguant de l'agréable comme du bon, est pure de tout intérêt.

3 — L'harmonie de l'objet beau n'est au service d'aucune fin car celle ci renferme toujours un intérêt (cf. 1).

2 et 4 — Kant remarque par la suite que lorsque nous disons d'une chose qu'elle est belle, nous ne pouvons nous empêcher de juger "que la même chose doit être pour chacun la source d'une semblable satisfaction", autrement dit nous supposons que ce jugement n'a pas de valeur uniquement pour nous. Ceci va évidemment à l'encontre des fameux adages "des goûts et des couleurs on ne discute pas" ou "à chacun ses goûts". Ces principes affirment le caractère relatif, subjectif (dans un autre sens que plus haut) supposé indépassable des jugements de goût. Cependant la thèse de Kant ne fait pas comme si cette diversité n'existait pas ou comme si elle devait être facilement dépassable. Il remarque seulement que lorsque nous jugeons "Telle chose est belle", tout se passe comme si nous estimions que ce jugement n'engage pas que nous, mais a une valeur universelle. Ce qui est tout différent lorsque nous nous contentons de dire d'un objet qu'il nous plaît, simplement. Cette universalité du jugement de goût est donc supposée ou postulée par celui qui juge, mais sans qu'il puisse, à l'appui de son jugement, faire intervenir la moindre démonstration, à l'aide de concepts. En tant qu'universalité postulée par un sujet Kant la qualifie d' "universalité subjective"; formule paradoxale pour exprimer le paradoxe du jugement de goût lui même.

Elle est d'autre part sans concept parce qu'elle ne peut pas, contrairement à l'universalité des énoncés mathématiques par exemple, exhiber les concepts sur lesquels elle se fonde. Enfin (cf. troisième proposition), quiconque émet le jugement "c'est beau", suppose par ce jugement même, que le lien entre l'objet qu'il considère et la satisfaction esthétique qui en résulte est un lien nécessaire, autrement dit que tout autre personne qui contempera le même objet devra ressentir la même satisfaction et donc émettre le même jugement. Devant un tableau de Botticelli je m'attends en effet à ce que tout autre que moi juge de la même manière qu'il est beau.

Source : www.maphilosophie.fr

Être étonné

... « Je parlais tout à l'heure des artistes qui cherchent à étonner le public. Le désir d'étonner et d'être étonné est très légitime. It is a happiness to wonder, « c'est un bonheur d'être étonné » ; mais aussi, it is a happiness to dream, « c'est un bonheur de rêver ». Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe des petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût ; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable.

Charles Baudelaire Extrait du Salon de 1859

Photographe ou « metteur en valeur » ?

Je posais cette question à propos d'un photographe portraitiste qui s'interrogeait sur son manque d'inspiration et sur sa pratique. Il revendiquait fortement le fait de *faire joli*. C'était le but de sa pratique. C'est ce qu'il cherchait à faire dans ses portraits, pour ses modèles.

Du coup ses portraits étaient très agréables – *jolis* – mais se ressemblaient tous un peu. On ne ressentait pas vraiment le caractère du modèle ni le photographe. Ce photographe, très habile, reproduisait toujours plus ou moins le même schéma. Il photographiait des modèles recrutées spécialement pour cela avec comme seule intention de faire de jolies photos. Il en résultait une esthétique un peu vaine.

C'était réussi au premier abord. Les modèles, à la motivation probablement très narcissique, étaient satisfaits. Le photographe avait fait ce qu'il cherchait. Le public suivait sur les réseaux sociaux et dans les expositions.

J'ai vu des cas comparables avec des portraitistes commerciaux très adroits qui vendent fort cher des portraits très classiques à des clients visiblement ravis d'être ainsi mis en valeur.

Depuis Nadar on sait qu'on peut chercher autre chose dans un portrait.

« Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux. »

Cela n'exclut pas que le portrait soit plaisant et esthétique. Mais ainsi le photographe réussi à donner une image bien plus forte et exacte de son modèle. Il dépasse la superficialité du faire joli.

Tout ceci pose le problème de ce que doit faire le photographe : doit-il faire des images qui mettent en valeur de façon esthétique ce qu'il

photographie ? Ou doit-il avant tout rendre compte de la vérité ou de sa vérité personnelle - *son intention* - face à ce qu'il photographie.

Pour ma part je pense qu'il faut essayer de laisser la question esthétique en arrière plan. C'est une approche toujours superficielle. Vouloir faire beau vient toujours brouiller le regard. Encore faudrait-il savoir précisément ce qu'est le beau. Je pense qu'il ne faut pas trop s'en préoccuper, tout en veillant à ne pas faire des photos désagréables non plus. Le beau vient de surcroît.

« Photographier c'est donner de l'importance » disait Susan Sontag. Mais l'esthétisme est une raison un peu faible pour cela.



Appropriation

L'appropriation est une forme d'expression artistique dont la tradition s'inscrit dans l'histoire de l'art et qui est particulièrement présente en art contemporain. Elle est généralement associée à l'art conceptuel et se rapproche du détournement.

Définition et historique

L'appropriation en art est l'utilisation d'objets ou d'images préexistants avec peu ou pas de transformation. Le recours à l'appropriation a joué un rôle important dans l'histoire des arts (arts littéraires, visuels, musicaux et du spectacle).

Dans le sens le plus étroit, on parle d'appropriation si « des artistes copient consciemment et avec une réflexion stratégique » les travaux d'autres artistes. Dans ce cas, l'acte de « copier » et son résultat doivent être compris également comme de l'art (sinon, on parle de plagiat ou de faux).

Au sens large, peut être de l'appropriation artistique tout art qui réemploie du matériel esthétique (par ex. photographie publicitaire, photographie de presse, images d'archives, films, vidéos, textes, etc.). Il peut s'agir de copies exactes et fidèles jusque dans le détail, mais des manipulations sont aussi souvent entreprises sur la taille, la couleur, le matériel et le média de l'original.

19^e siècle

De nombreux artistes ont fait référence à des œuvres d'artistes ou à des thèmes précédents.

En 1856, Ingres peint le portrait de Madame Moitessier. La pose inhabituelle est connue pour avoir été inspirée par la peinture murale romaine antique Herakles et son fils Telephas. Ce faisant, l'artiste a créé un lien entre son modèle et une déesse olympienne.

Edouard Manet a peint l'Olympia (1865) inspirée par Titien et sa Vénus d'Urbino. Son tableau Le Déjeuner sur l'herbe s'inspire également de l'œuvre des maîtres anciens. Sa composition est basée sur un détail du «Le Jugement de Paris» (1515) de Marcantonio Raimondi.

On pense que Gustave Courbet a vu la célèbre gravure sur bois en couleur La Grande Vague de Kanagawa par l'artiste japonais Katsushika Hokusai avant de peindre une série de l'océan Atlantique au cours de l'été 1869.

Vincent Van Gogh a également approprié des œuvres d'autres artistes avec par exemple des peintures qu'il a faites inspirées par Jean François

Millet, Delacroix ou les estampes japonaises qu'il avait dans sa collection. En 1889, Van Gogh réalise 20 copies peintes inspirées des impressions noir et blanc de Millet. Il agrandit les compositions des estampes puis les peint en couleur selon sa propre imagination. Vincent a écrit dans ses lettres qu'il avait entrepris de « les traduire dans une autre langue » et qu'il ne s'agissait pas simplement de copier: si un interprète « joue du Beethoven, il y ajoutera son interprétation personnelle... ce n'est pas une règle absolue que seul le compositeur joue ses propres compositions ».

Claude Monet, collectionneur d'estampes japonaises, a créé plusieurs œuvres inspirées de celles-ci telles que la Terrasse à Sainte-Adresse, 1867 inspiré par Mont Fuji la Plateforme de Sasayedo de Katsushika Hokusai. La série des nymphéas est inspirée par sous le pont de Mannen à Fukagawa, 1830-1831 de Hokusai ou La Japonaise, 1876 probablement inspiré par Kitagawa Tsukimaro Geisha, une paire de peintures, 1820-1829.

Première moitié du 20^e siècle

Au début du XX^e siècle, Pablo Picasso et Georges Braque approprient et incluent des objets non artistiques dans leur travail. En 1912, Picasso colle un morceau de tissu sur la toile. Dans des compositions ultérieures, telles que Guitare, Picasso utilise des coupures de journaux pour créer des formes. Ce sont les premiers collages qui ont été classés comme faisant partie du cubisme synthétique. Les deux artistes ont incorporé des aspects du « monde réel » dans leurs toiles, ouvrant la discussion sur la signification et la représentation artistique.

Marcel Duchamp introduisit en 1915 le concept du ready-made, dans lequel « les objets utilitaires produits industriellement ... accèdent au statut d'art simplement par le processus de sélection et de présentation ». Duchamp a exploré cette notion dès 1913 lors de son montage un tabouret avec une roue de bicyclette et de nouveau en 1915 quand il a acheté une pelle à neige et l'a inscrite « avant le bras cassé, Marcel Duchamp. » En 1917, Duchamp a organisé la soumission d'un ready-made à la Société de l'exposition d'artistes indépendants sous le pseudonyme de R. Mutt. Intitulé Fontaine, il se composait d'un urinoir en porcelaine sur un piédestal et signé « R. Mutt 1917 ». Le travail a posé un défi direct, juxtaposant de façon frappante aux perceptions traditionnelles des beaux-arts, de la propriété, de l'originalité et du plagiat, et a ensuite été rejeté par le comité de l'exposition.

Le mouvement Dada a continué à jouer avec l'appropriation d'objets du quotidien et leur combinaison dans le collage. Les œuvres Dada présen-

taient une irrationalité délibérée et le rejet des normes artistiques dominantes. Kurt Schwitters fait preuve d'une sensibilité similaire dans ses œuvres « merz », construites à partir d'objets trouvés, et ils ont pris la forme de grandes constructions qui sont maintenant appelées installations.

Pendant sa période de Nice (1908), Henri Matisse a peint plusieurs peintures d'odalisques, inspirées par les femmes d'Alger de Delacroix . Ces mêmes œuvres seront plus tard reprises par Pablo Picasso avec ses femmes d'Alger.

Les surréalistes, venant après le mouvement Dada, ont également incorporé l'utilisation d' « objets trouvés », tels que l'Object (Déjeuner en fourrure) de Méret Oppenheim (1936) ou le Lobster Telephone de Salvador Dalí (1936). Ces objets ont pris une nouvelle signification lorsqu'ils sont combinés avec d'autres objets improbables et troublants.

1950-1960 Pop art et réalisme

Dans les années 1950, Robert Rauschenberg a combiné des objets prêts à l'emploi tels que des pneus ou des lits, de la peinture, des sérigraphies, des collages et des photographies. De même, Jasper Johns, travaillant en même temps que Rauschenberg, a incorporé des objets trouvés dans son travail.

Magritte a approprié des œuvres de Manet et de David avec ses œuvres Perspective : Madame Récamier de David (1951) et Perspective II. Le balcon de Manet (1950) où il remplace les personnages par des cercueils. Au début des années 1960, des artistes tels que Claes Oldenburg et Andy Warhol ont approprié des images de l'art commercial et de la culture populaire ainsi que des techniques de ces industries avec par exemple Warhol peignant des bouteilles de Coca Cola. Les artistes du pop art considéraient la culture populaire de masse comme la culture partagée par tous indépendamment de l'éducation.

Parmi les artistes pop les plus connus, Roy Lichtenstein est devenu célèbre en appropriant des images de bandes dessinées avec des peintures telles que Masterpiece (1962) ou Drowning Girl (1963) et d'artistes célèbres tels que Picasso ou Matisse.

Elaine Sturtevant (également connue simplement sous le nom de Sturtevant), a peint et exposé des répliques parfaites d'œuvres célèbres. Elle a reproduit Flowers d'Andy Warhol en 1965 à la Bianchini Gallery de New York. Elle s'est entraînée à reproduire la technique de l'artiste aidée par Warhol – ce qui a fait dire à Warhol lorsqu'il a été interrogé sur sa technique : « Je ne sais pas. Demandez à Elaine. ».

En Europe, les Nouveaux Réalistes ont utilisé des objets à l'image du

sculpteur César qui a compressé des voitures pour créer des sculptures monumentales ou l'artiste Arman qui a inclus des objets de tous les jours fabriqués à la machine (allant des boutons et cuillères aux automobiles et des boîtes remplies de déchets).

Les artistes allemands Sigmar Polke et son ami Gerhard Richter, qui ont défini le « réalisme capitaliste », ont offert une critique ironique du consumérisme dans l'Allemagne d'après-guerre. Ils ont utilisé des photographies préexistantes et les ont transformées. Les œuvres les plus connues de Polke étaient ses collages d'images de la culture pop et de la publicité, comme sa scène « Supermarchés » de super héros faisant leurs courses dans une épicerie.

1970-1980 La « Picture Generation » et le Neo Pop

L'appropriation peut être effectuée avec une intention critique ou comme un hommage. Cette distanciation vient du critique américain Douglas Crimp qui présente à l'automne 1977 une exposition intitulée *Pictures* à l'Artists Space de New York, un concept qu'il nuancera dans son essai, amer et distant, *Appropriating Appropriation* (1982). Les premiers artistes sélectionnés pour *Pictures* sont Sherrie Levine, Jack Goldstein, Phillip Smith, Troy Brauntuch et Robert Longo. Cindy Sherman avait eu droit un an auparavant à une exposition solo à l'Artists Space. Elle est mentionnée dans la version revue et corrigée du texte du catalogue de Douglas Crimps, parue en 1979 dans la revue marxiste *October*.

Le Whitney Museum of American Art de New York et le Musée d'art contemporain de Los Angeles ont organisé, en 1989, de grandes rétrospectives de la « Picture Generation ».

En 2009, le Metropolitan Museum of Art présente trente artistes de la scène artistique new-yorkaise des années 1970 dans l'exposition, organisée par Douglas Eklund, « *The Generation Photos, 1974-1984* ».

À cette *Pictures Generation* appartiennent Louise Lawler, Barbara Kruger, Richard Prince, Sarah Charlesworth, provenant de la scène artistique de Buffalo (NY), Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman, Louise Lawler Nancy Dwyer, Charles Clough et Michel Zwack. Le vivier le plus important du mouvement est le séminaire de John Baldessari au California Institute of the Arts de Los Angeles, où David Salle, Jack Goldstein, James Welling, Matt Mullican, Barbra Bloom, Ross Bleckner et Eric Fischl ont étudié.

Sherrie Levine a abordé l'acte d'appropriation comme un thème artistique. Levine reprend souvent des œuvres entières dans son propre travail, par exemple en photographiant des photographies de Walker

Evans, photographiées et présentées dans un livre intitulé *After Walker Evans*, publié sous son nom. Contestant les idées d'originalité, attirant l'attention sur les relations entre le pouvoir, le genre et la créativité, le consumérisme et la valeur marchande, les sources sociales et les usages de l'art, Levine joue avec le thème du « presque pareil ». En 2001, Michael Mandiberg retourne cette action contre elle : il effectue des tirages à partir de copies de Sherrie Levine et les présente sous le titre *After Sherrie Levine*. Mandiberg n'est pas le seul membre de la deuxième génération des appropriationnistes à s'être approprié la première génération.

Au cours des années 1970 et 1980, Richard Prince a re-photographié des publicités telles que des cigarettes Marlboro ou des photos de photo-journalisme. Son travail utilise des campagnes publicitaires anonymes et omniprésentes sur les panneaux d'affichage de cigarettes, élève le statut et concentre notre regard sur les images.

Louise Lawler photographie des œuvres d'art in situ dans les salons de collectionneurs et de musées, c'est-à-dire dans leur environnement. Ainsi, elle montre le contexte dans lequel l'art est reçu et comment il est mis en scène dans les salles.

Richard Pettibone a commencé par reproduire à l'échelle miniature des œuvres d'artistes célèbres tels qu'Andy Warhol, et plus tard également des maîtres modernistes, signant le nom de l'artiste original ainsi que le sien. Il a fréquemment copié Warhol et s'est comparé à lui : « Je suis un artisan soigneux, lui est un bâcleur. » Ses imitations ont été déjà vendues aux enchères par Sotheby's.

Jeff Koons s'est fait connaître dans les années 1980 en créant des sculptures conceptuelles de la série *The New*, une série d'aspirateurs, souvent sélectionnés pour leur nom de marques qui plaisaient à l'artiste, comme l'emblématique Hoover, et dans la veine des ready made de Duchamp. Plus tard, il a créé des sculptures en acier inoxydable inspirées de jouets gonflables tels que des lapins ou des chiens.

L'artiste français Dominique Mulhem a commencé ses appropriations dans le début des années 1980 en mettant en scène des peintures classiques de Léonard de Vinci, Vermeer, Ingres et Michel Ange en situation accrochées sur un mur avec à côté un hologramme faisant référence à l'œuvre copiée. Ensuite dans sa série du musée imaginaire, il a mis des œuvres modernes et contemporaines en situation où des femmes regardent l'œuvre en créant une interactivité entre l'œuvre et la spectatrice et aussi le public qui regarde toute l'œuvre. Pierre Restany avait dit qu'il avait assisté à une véritable visite de musée, à la parfaite repro-

duction d'œuvres de grands maîtres, devant lesquelles de jolies filles agréablement dévêtues prenaient une pose avantageuse. Des créatures de rêve devant une peinture de rêve... « Devant » ou plutôt « dans », devrait-on écrire, car l'œil s'avère incapable de faire la part des choses, d'effacer cette vision simultanée, d'en séparer les deux éléments.

À la fin des années 80, une série de photographies de Cindy Sherman, les « Portraits historiques », sont du type « vieux maîtres », en costume et mises en scène. Il arrive qu'elle y joue des rôles historiques de femmes et d'hommes. Elle utilise des costumes délibérément de mauvaise qualité et souvent des maquillages grossiers, de sorte que la mise en scène apparaît clairement dans l'image. Les « Portraits historiques » peuvent être une explication pour comprendre l'histoire de l'art dans laquelle les femmes en général ne sont que des modèles, c'est-à-dire des objets dans le regard de peintres de sexe masculin. En même temps, ils posent des questions sur la construction historique de l'identité, la féminité et la masculinité.

Années 1990

Dans les années 1990, les artistes ont continué à produire de l'art d'appropriation, en l'utilisant comme moyen de traiter les théories et les problèmes sociaux, plutôt que de se concentrer sur les œuvres elles-mêmes. Damian Loeb a utilisé le cinéma pour commenter les thèmes du simulacre et de la réalité. Parmi les autres artistes reconnus travaillant à cette époque figuraient Christian Marclay, Deborah Kass et Genco Gulan.

Yasumasa Morimura est un artiste d'appropriation japonais qui emprunte des images d'artistes historiques (comme Édouard Manet ou Rembrandt) ou d'artistes modernes comme Cindy Sherman, et y insère son propre visage et son corps. Yasumasa Morimura se met en scène dans des photographies de Cindy Sherman, où ils se portraitise sous divers vêtements et rôles (« Film Stills »). Sherman, une femme, prend souvent des rôles masculins dans ses peintures, Morimura y apparaît lui comme un travesti, et augmente encore la confusion d'identité sexuelle.

Sherrie Levine s'est approprié l'appropriation lorsqu'elle a fabriqué des urinoirs en bronze coulé poli nommés Fountain. Ils sont considérés comme un hommage au célèbre ready-made de Duchamp. En plus du geste audacieux de Duchamp, Levine transforme son geste en un « objet d'art » en élevant sa matérialité et sa finition. En tant qu'artiste féministe, Levine tout comme Deborah Kass refait des œuvres spécifiquement d'artistes masculins qui questionnent la domination patriarcale dans l'histoire de l'art.

Mike Bidlo a fait une performance d'après une anecdote biographique, où il a uriné habillé comme Jackson Pollock dans un foyer ouvert... Pour des expositions, il a fait fabriquer des œuvres d'Andy Warhol ou de Constantin Brâncuși en série. Il produit actuellement des milliers de dessins et de modèles du ready-made Fontaine de Marcel Duchamp. Le ready-made de Duchamp est l'une des œuvres les plus importantes du modernisme. On peut comprendre dès lors le projet de Bidlo à la fois comme un hommage à Duchamp et comme traitement symbolique du conflit des générations.

21^e siècle

L'appropriation est fréquemment utilisée par des artistes contemporains comme l'artiste français Zevs qui a réinterprété des logos de marques comme Google ou des œuvres de David Hockney. De nombreux artistes urbains et de rue utilisent également des images de la culture populaire comme Shepard Fairey ou Banksy, qui se sont approprié des œuvres de Claude Monet ou Vermeer .

En 2014, Richard Prince a publié une série d'œuvres intitulées New Portraits s'appropriant les photos de personnes anonymes et célèbres (comme Pamela Anderson) qui avaient posté un selfie sur Instagram. Les modifications apportées aux images par l'artiste sont les commentaires que Prince a ajoutés sous les photos.

Damien Hirst a été accusé en 2018 de s'approprier le travail d'Emily Kngwarreye et d'autres de la communauté de la peinture australienne d'Utopie, dans le Territoire du Nord. Selon lui ses peintures étaient « inspirées par les techniques pointillistes et les peintres impressionnistes et postimpressionnistes tels que Bonnard et Seurat ».

Mr Brainwash est un artiste urbain devenu célèbre grâce à Banksy et dont le style fusionne l'imagerie pop historique et l'iconographie culturelle contemporaine pour créer sa version d'un pop-graffiti hybride d'abord popularisé par d'autres artistes de rue.

Brian Donnelly, connu sous le nom de Kaws, a utilisé l'appropriation dans sa série The Kimpsons, et a peint The Kaws Album inspiré de l'album Simpsons Yellow qui était lui-même une parodie de la pochette de l'album des Beatles Sgt. Le groupe Lonely Hearts Club de Pepper a été remplacé par des personnages des Simpsons. Le 1er avril 2019 chez Sotheby's à Hong Kong, The Kaws Album (2005), s'est vendu 115,9 millions de dollars de Hong Kong, soit environ 14,7 millions de dollars américains. De plus, il a approprié d'autres personnages familiers tels que Mickey Mouse, le bonhomme Michelin, les Schtroumpfs, Snoopy et SpongeBob.

Parmi les artistes français contemporains, on peut citer Leo Caillard qui recontextualise des sculptures classiques en les habillant avec des vêtements modernes et Laurence de Valmy qui crée des peintures Instagram anachroniques.

Caractéristiques de l'appropriation artistique

Les travaux de l'appropriation artistique s'occupent généralement des « qualités abstraites des œuvres d'art et du marché de l'art lui-même. » Ils problématisent par l'acte d'appropriation les éléments fondamentaux du monde de l'art que sont la paternité de l'œuvre, l'authenticité, la créativité, la propriété intellectuelle, la signature, le marché de l'art, le musée (ex. White Cube), l'histoire, le genre, le sujet, l'identité et la différence. Ils se concentrent sur le paradoxe, les auto-contradictions et rendent ceux-ci visibles et esthétiquement appréhensibles.

Les stratégies individuelles des artistes varient considérablement, de sorte qu'un seul modus global n'est pas facile à repérer. D'ailleurs, beaucoup d'artistes considérés comme pratiquant l'appropriation artistique le nient. L'appropriation artistique est donc un label très controversé, utilisé en critique d'art depuis le début des années 1980.

Les techniques sont variées. L'appropriation est notamment utilisée en peinture, photographie, cinéma, sculpture, collage et happening/performance.

Artistes notables ayant pratiqué l'appropriation artistique

Banksy, Mike Bidlo, Georges Braque, Günther Förg, Damien Hirst, Jeff Koons, Louise Lawler, Sherrie Levine, Roy Lichtenstein, Kaws, Barbara Kruger, Henri Matisse, Yasumasa Morimura, Richard Pettibone, Pablo Picasso, Michel Platnic, Richard Prince, André Raffray, David Salle, Jean Schwind, Cindy Sherman, Cornelia Sollfrank, Elaine Sturtevant, Philip Taaffe, Rosemarie Trockel, Peter Weibel, Gregor Schneider, Vincent Van Gogh, Andy Warhol

Philosophie

D'un point de vue philosophique, ces « stratégies conceptuelles » de l'appropriation artistique doivent être rapprochées de la déconstruction, de la théorie des médias et de l'intertextualité.

Des techniques artistiques telles que la citation, l'allusion, la satire, la parodie et le pastiche, qui sont généralement considérées caractéristiques du postmodernisme, sont utilisées dans l'appropriation artistique.

Puisque beaucoup des stratégies d'appropriation sont orientées vers le système de l'art lui-même, on peut aussi parler de méta-art ou d'auto-ré-

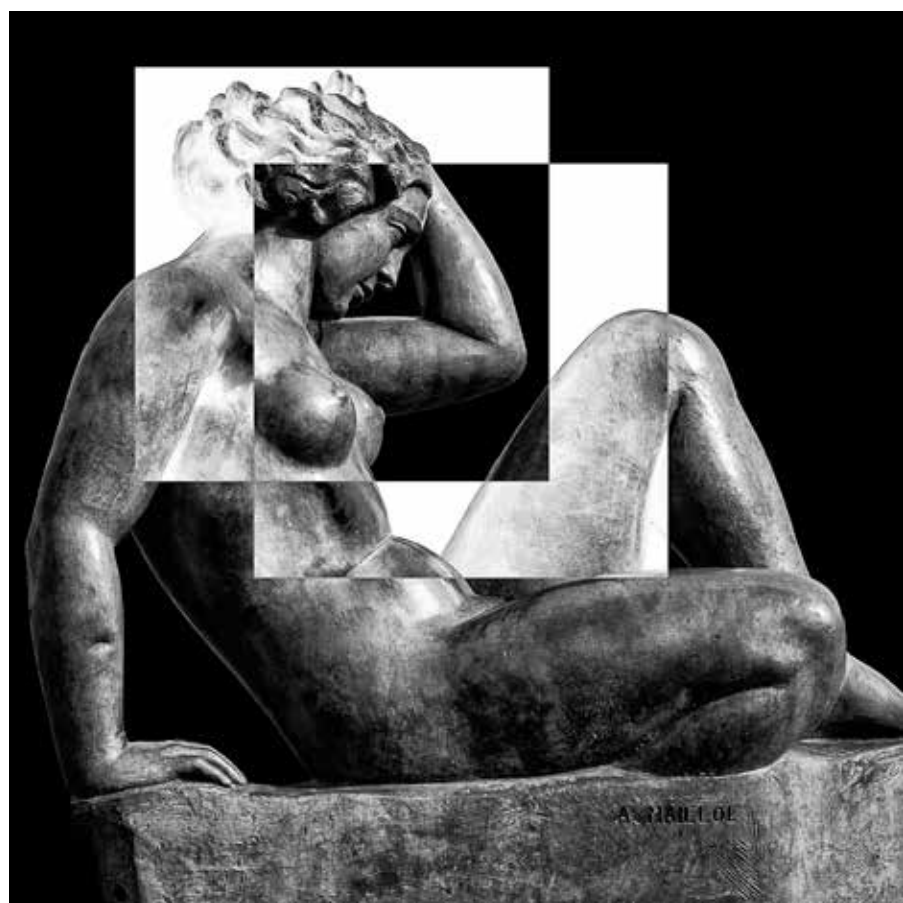
flexion du système de l'art ce qui en fait un mouvement artistique qui explore activement les conditions et les limites de l'art et le force à se redéfinir.

Droit

Une œuvre d'art s'en appropriant une autre peut aussi être protégée conformément aux droits d'auteur, même si elle ressemble en détail à une œuvre déjà existante d'un autre artiste. L'acte artistique ici diffère de la fraude ou de l'imposture. Certes, comme le sampling ou la reprise en musique, l'appropriation touche à des secteurs où le droit d'auteur a cours. Toutefois, comme l'on peut argumenter du sens de ses agissements, que dans ce cas, l'acte de copie fait partie d'un processus original et artistique, il y a rarement des conflits juridiques. En outre, la valeur de l'original, dans les arts plastiques, est généralement liée, contrairement aux produits médiatiques, à une existence matérielle qui n'est aucunement altérée par une appropriation.

Aux États-Unis, où Andy Warhol et Jeff Koons ont été considérés comme violant les droits de l'auteur initial, la jurisprudence est très subtile et changeante, et prend en considération plusieurs facteurs : le but (commercial ou non, présence de transformations faisant preuve d'une intention créatrice, éventuels aspects parodiques) ; la nature de l'œuvre copiée (artistique ou non) ; la proportion de l'œuvre copiée et son caractère substantiel ou non ; et enfin l'existence d'un dommage commercial lié à une éventuelle concurrence de l'œuvre dérivée.

WIKIPÉDIA



Védutisme

Le védutisme est un genre pictural basé sur la représentation perspective de paysages urbains. Il prospère aux Pays-Bas et en Italie et principalement à Venise au XVIII^e siècle. En français, on parle aussi de vue topographique, définie comme une représentation fidèle d'une ville ou d'un site réalisée d'après nature.

L'origine du terme « veduta »

La veduta (vedute au pluriel), en français « vue » (« vues » au pluriel) signifie ici « ce qui se voit », donc « comment on le voit ». Elle s'apparente à la scénographie (puisque l'artiste met en scène une vue extérieure) et présente des problèmes de recherche spatiale. Les deux genres se développent simultanément et s'influencent réciproquement. La pratique de la perspective est très utilisée dans les vedute, ce mot est aussi un terme d'optique qui désigne autrefois la « perspective naturelle », il est relié au langage de la perspective artificielle ou géométrique, la « prospettiva pingendi » entre autres : qui varient selon le « point de vue ».

Ce terme apparaît dans l'histoire de l'art au XVIII^e siècle chez des peintres italiens. Canaletto, Bernardo Bellotto et Francesco Guardi sont les peintres les plus représentatifs du genre. Ils s'aidaient d'un dispositif optique : la chambre noire (camera obscura), placée à l'intérieur de la scène d'un tableau pour préparer leurs cadrages ouvrant la perception optique de la réalité sur un paysage naturel ou suburbain. Ces peintures sont réalisées avec précision et réalisme de détails, et sont en général de grand format.

Venise est considérée comme la capitale des peintres védutistes (vedutisti) au XVIII^e siècle, même si la représentation réaliste des paysages est la spécialité des peintres flamands. Étant un archétype de la veduta, la « Vue de Delft » de Vermeer reste l'une des vedute les plus célèbres.

Ce style de paysage urbains est apparu dans la peinture flamande en Europe du Nord, où des artistes tels que Paul Bril peignent des vedute dès le XVI^e siècle.

L'influence néerlandaise en Italie au XVII^e siècle

Au XVII^e siècle, les peintres néerlandais font de leur spécialité des vues détaillées et précises de villes reconnaissables, ce qui flatte la fierté des riches hollandais, la Vue de Delft de Vermeer (1660-1661) étant un exemple. La Hollande a ainsi pu influencer les premiers védutistes vénitiens par l'intermédiaire des bambochades, petits tableaux de genre, décrivant des saynètes dans un décor urbain, connus par les précurseurs du védutisme que sont Gaspar van Wittel et Luca Carlevarijs.

À cette même époque à Rome, Viviano Codazzi rencontra les peintres du cercle hollandais, notamment Michelangelo Cerquozzi, Jan Miel et Dirk Helmbreker que l'on appelait les Bamboccianti, et fusionne dans ses tableaux bambochade et ruines imaginaires, comme on peut le voir dans ses Fantaisies architecturales du Palais Pitti. Des variantes du genre veduta apparaissent également à Naples avec l'école du Pausilippe et les gouaches napolitaines dont le succès sera lancé par la publication en 1776 par Lord Hamilton des Campi Phlegraei : Observations sur les volcans des Deux Siciles avec des illustrations de Pietro Fabris.

Au XVIII^e siècle à Venise et Rome

C'est le goût pour les souvenirs de voyages induits par la pratique du « Grand Tour » devenant l'itinéraire de plus en plus formalisé de lieux bien connus, tels que le Forum romain ou le Grand Canal qui rappelle aux aristocrates européens leurs voyages de jeunesse et qui permet le développement des vedute. Les premiers vedutistes utilisent des méthodes proches de celles de la cartographie et des projections axonométriques ou obliques dans un but topographique. L'artiste procède par prises de vues panoramiques.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, Venise devient le centre de l'activité des « vedutistes ». Les plus grands artistes qui pratiquent ce genre s'apparentent aux familles Canal et Guardi de Venise. D'autres artistes apparentés vont travailler dans les capitales européennes, tels que Giovanni Antonio Canal dit Canaletto à Londres et son neveu Bernardo Bellotto à Dresde et Varsovie.

Giovanni Pannini est le premier vedutiste à s'intéresser à la peinture de ruines. Plus tard, son style évolue vers des scènes partiellement ou totalement imaginaires connues sous le nom de capricci ou vedute ideate (vue composée). Giovanni Battista Piranesi (« le Piranèse ») est le plus important graveur de vedute ideate. Ses séries topographiques Vedute di Roma furent reproduites en grand nombre et, outre son fils Francesco Piranesi, il influença Felice Polanzani, Antonio Capellan, Francesco Barbazza et Domenico Montagu.

Ce mouvement décline à la fin du XVIII^e siècle, à la mort de Francesco Guardi, contemporain de la fin de la mode du Grand Tour et la chute de la République de Venise.

À la fin du XIX^e siècle, des visions plus personnelles des paysages urbains se substituèrent au désir de précision topographique, qui sera par ailleurs satisfait plus tard grâce à la photographie.



Petite histoire abrégée du paysage en photographie

Le paysage, « Une pensée qui résonne au regard »

L. Wittgenstein

1) L'âge des découvertes

Nicéphore Niepce en réalisant la première photographie en 1826, celle d'un paysage vu depuis sa fenêtre du Gras à Saint-Loup-de-Varenne, fait naître la photographie. L'histoire du paysage suit alors l'histoire de la photographie.

Dès le début, pour des raisons techniques (nécessité de long temps de pause du fait de la faible sensibilité des émulsions photographiques comme le bitume de Judée ayant servi à N. Niepce -qui a demandé 8h de pause pour cette première photographie, ou le daguerréotype ...) la photographie concerne essentiellement le paysage. L'évolution des techniques permettra au milieu du XIX^e siècle de commencer à s'affranchir de ces longs temps de pause mais les techniques sont encore lourdes et peu pratiques.

2) La présentation du monde

Pour son rôle de trace, de présentation directe du réel, la photographie s'attachera à décrire le monde. La Mission Héliographique de 1851 en est l'exemple phare. C'est une commande de la commission des Monuments historiques, créée en 1837 au ministère de l'Intérieur et dirigée par Prosper Mérimée, qui décide de dresser un vaste inventaire monumental de la France. Elle confie à cinq illustres photographes l'inventaire. Le territoire est partagé entre Gustave Le Gray, Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard et Henri Le Secq. Ils doivent photographier les édifices d'une particulière importance historique et architecturale ou nécessitant des restaurations urgentes, ainsi que ceux sur lesquels les travaux sont déjà en cours

Cela marquera durablement la photographie de paysage et nous verrons que l'approche contemporaine y est en partie liée (photographie de constat).

Par la suite, cette approche documentaire touchera les colonies et finalement le monde que l'on met en images pour le présenter. Si en Europe on s'attache particulièrement aux monuments et à l'histoire ; en Amérique, c'est surtout la mise en images du territoire naturel qui est réalisée par des missions géologiques et géographiques.

Marquée par le romantisme à la fin du XIX^e siècle (Gustave le Gray, 1820-1882), puis par le pictorialisme, la photographie de paysage sera soumise aux recherches de l'art dans l'entre-deux-guerres. L'abstraction se développera (A.Stieglitz aux USA, 1864-1945), l'influence du constructivisme et du Bauhaus, dans les années 20, marquera des visions nouvelles amplifiant les vues architecturales et urbaines (plongée, contre-plongée...) avec une volonté d'unifier les arts et les techniques (voir Bérenice Abbott, 1890-1992). La Nouvelle Objectivité allemande (Neue Sachlichkeit), par sa volonté de restitution brute du monde, par la fragmentation et l'exaltation de la structure des choses contribuera également à l'interrogation de la nature. Walker Evans aux États-Unis, dans un processus de désacralisation s'attachera à la frontalité et questionnera le document photographique.

Dans toutes ces évolutions importantes, je noterai deux particularités. D'une part, en France, c'est surtout le travail destiné aux peintres que réalisa Eugène Atget (1857-1927), qui façonnera la photographie de paysage. S'attachant au détail, au pittoresque, elle sera essentiellement illustrative et explosera dans l'univers de la carte postale s'évertuant à glorifier une approche régionaliste, une représentation insolite et nostalgique, mais aussi une certaine image de la modernité (machinisme, ponts...). Le développement d'une pratique individuelle de la photographie perpétuera jusqu'à aujourd'hui cette perception ainsi que celle du beau paysage, du moins dans la pratique amateur et dans le grand public.

D'autre part, aux États-Unis, la culture théologique très prononcée qui a fondé la nation et qui sacralise la nature comme œuvre divine ainsi que le goût de la précision topographique vont se rejoindre dans une photographie traduisant la dévotion aux grandeurs de la création notamment lors des missions dans les grands sites géologiques (« Geological Explorations of the Fortieth Parallel » par exemple, vers 1860-1870). Des photographes comme Timothy O'Sullivan (1840-1892) et surtout Carleton E. Watkins (1829-1916) ouvriront une tradition de l'ouest américain mythique qui forgera l'identité de ce pays. Le photographe emblématique de cette vision qui traversera l'Atlantique et reste toujours d'actualité, sera Ansel Adams (1902-1984).

3°) L'approche contemporaine

Le grand tournant de la vision du paysage au XX^e siècle sera amorcé dans les 1960-1970. La société occidentale s'interroge, remet en cause un modèle de développement consumériste et bétonneur avec une urbanisation croissante et déshumanisante associée à une désertification

rurale. En France, on construit les grands ensembles, les banlieues apparaissent... sur le territoire se déroulent des kilomètres d'autoroute, le TGV... les stations poussent en montagne et sur le littoral.... Le monde est en crise, le paysage aussi. La nature, devenue lieu de notre croissance pendant les trente glorieuses, devient un écrin pour notre vie, un écrin à préserver.

Mais ce sont les scientifiques avec en premier lieu, les géographes et les philosophes, qui faisant du paysage un objet d'étude, remettront profondément en cause nos conceptions. Alain Roger développe sa théorie de l'Artialisation du paysage, de son fondement culturel et artistique. Pour Augustin Berque, si la découverte du paysage est liée au recul de l'approche exégétique de la nature dans la peinture à la fin du moyen-âge et aux avancées de la Renaissance, elle est consubstantielle de l'invention du mot (*landskap*, fin XV^e siècle aux Pays bas). Le paysage n'est pas un objet, mais un rapport et l'étude du paysage en orient apporte de nouvelles perceptions.

Les politiques publiques s'en emparent. Dans les missions photographiques de la Direction à l'Aménagement des Territoires et de l'Action Régionale (DATAR) entre 1983 et 1989 l'art photographique sera considéré comme une condition pertinente à la réflexion sur le paysage. S'en suivra la création de l'Observatoire des Paysages en 1989, visant à décrire la dynamique des paysages par des séries photographiques étalées dans le temps et reprenant aussi bien des photographies anciennes issues de fonds photographiques que des créations contemporaines (y participeront des photographes comme Dominique Auerbacher, John Davies, Raouf Depardon, Gilbert Fastenaeckens, Thibaut Cuisset, Sophie Ristelhueber ...). D'autres missions publiques ou privées verront le jour à la suite de ces travaux (mission du Conservatoire National du Littoral, mission Trans-Manche par le Centre culturel Nord-Pas-de-Calais, missions des Parcs Naturels, des Conseils Généraux, de la Direction Générale des Routes ...). La diffusion de ses travaux par les expositions et les livres va durablement influencer sur la vision du paysage en photographie. Le travail de Raymond Depardon sur la France, actuellement en cours, s'inscrit dans cette inspiration.

L'ascendant de la conception allemande de l'École de Düsseldorf (enseignée par Bern et Hilla Becher) favorisera une vision frontale et sérielle. L'avènement de la forme « tableau » concomitante avec la muséification des œuvres photographiques imposera les grands formats. Les années quatre-vingt-dix seront marquées par une photographie de constat.

La suite des travaux des chercheurs à la fin du XX^e siècle va faire émerger une conception plus intime du paysage dans une vision plus orientaliste. Les travaux d'Augustin Berque y contribueront. La réactualisation du concept de « Basho » (Nishida Kitaro 1870-1945) qui définit une conception participative du paysage, le concept de « Fûdosei » (moment structurel de l'existence), la création de néologisme comme l'« extime »... semblent indiquer un infléchissement de la photographie de paysage vers une relation plus intimiste. Ce que l'on peut mettre en relation avec une recherche de repères dans une société travaillée par l'individualisme et les valeurs dures d'un monde capitaliste.

Dans le même temps, la photographie illustrative se fait l'écho de la beauté du monde dans une idéalisation dont l'archétype est le travail de Yann Arthus Bertrand.

La vision photographique du paysage est aujourd'hui multiforme. Elle prend des directions qui s'appuient sur les travaux des trente dernières années et sur une histoire bientôt bicentenaire. Les cinq travaux présentés ici n'en explorent que quelques uns. Si Gérard Jaubert s'inscrit dans la tradition américaine, les travaux de Benoit Vollmer dans un mélange de constat et de relation personnelle avec l'environnement sont plus proches d'une vision contemporaine. Pierre Corratgé questionne la dynamique et les modifications intimes d'un paysage, tandis que Claude Belime et Daniel Rey plus conceptuels, interrogent la construction du paysage. Daniel Rey par la création de paysages sur papier photographique explore les paysages virtuels, vaste contrée à défricher.

Le sujet est loin d'être clos. Les paysages sont en perpétuel mouvement, d'une part parce que les lieux changent et d'autre part parce que notre vision et notre culture se modifient. Par cela, ils sont une voie d'accès à notre humanité. C'est un va et viens perpétuel entre notre milieu et nous-mêmes qui nous fait être.

« Nous sommes le monde » Krisnamurti

Claude Belime

juillet 2009

<https://www.claudebelime.com/project/le-paysage/>

Il n'y a pas que la série...

Il n'y a pas que le travail en série. Il faut réhabiliter la photographie à la sauvette et le plaisir de photographier au hasard des rencontres.

C'est une spécificité de la pratique photographique. Le débutant, l'amateur font cela spontanément. Le travail en série est généralement le fait de photographes aguerris. Il est souvent appris en cours, ou en stage. C'est une exigence implicite des critiques et galeries qui y voient la preuve d'un talent affirmé. Le photographe est tenu d'avoir une intention, un concept conscient dont on pourra faire deux ou trois pages d'articles de critique. C'est devenu une mode.

Revenons à la billebaude, à la rêverie. Pas de protocole précis à respecter. Le protocole peut être un carcan qui contraint l'imagination et la créativité finalement. (Bien compris c'est aussi une aide à la créativité.)

Libérons notre regard !

De toute façon on ne se refait pas. On sera toujours attiré par certains sujets, certains motifs plus que par d'autres. De la diversité sortira une unité propre au photographe. C'est le retour de l'intention. Inconsciente cette fois mais tout aussi profonde.

Quand on montre ses photos - exposition, carnet, livre, site internet... - la diversité entretient la curiosité du spectateur. C'est très important.

Devant une série son attention faiblira au bout d'une dizaine d'images. Il aura l'impression d'avoir tout vu. Il n'y a plus de surprise. La série est difficile pour le spectateur. Elle demande un effort soutenu de lecture.

Diversité ne veut pas dire bazar, confusion et chaos. Il faut malgré tout trouver un fil rouge, un fil d'Ariane. C'est l'affaire de l'editing.

Une idée centrale va se dégager de l'ensemble des photos. Cela nécessite un editing attentif et serré. C'est indispensable pour avoir une certaine cohérence dans ce que l'on va montrer. Le regard du photographe va ainsi se révéler.

On réhabilite ainsi la photo unique et autonome. L'acte photographique est remis à la première place.

C'est un avantage si l'on souhaite vendre ses photos. Avec une série, bien souvent l'acheteur ne sait pas quelle photo acheter, à défaut de pouvoir les prendre toutes.

Le thème sera explicité pour le texte de présentation, le cartel inévitable. Mais il sera fait après les prises de vues. Ce sera le résultat de l'editing et non le préalable. Le spectateur pourra le lire après avoir vu les photos, afin de préserver sa curiosité.

Sur la photographie

Un recueil d'essais sur la photographie de **Susan Sontag**
recension rédigée par Cendrine Varet docteure en Lettres Modernes
(Université de Cergy-Pontoise).

<https://www.dygest.co/susan-sontag/sur-la-photographie>

Synopsis

« Écrire sur la photographie, c'est écrire sur le monde. » Cette citation de Susan Sontag en dit long sur l'ambition de cet ouvrage devenu culte. Considéré comme l'un des écrits analytiques les plus importants consacrés à la photographie, il engage une réflexion poussée sur le sens et la vie des photographies. L'avènement de la photographie a définitivement changé notre relation à l'image et notre manière d'appréhender le temps. Les photographes se sont mis à collectionner le monde, nous dévoilant une réalité jusque-là cachée.

1. Introduction

Publié en 1977, cet ouvrage réunit six essais écrits par Susan Sontag à partir de 1973 initialement parus dans *The New York Review of Books*. Comme son titre l'indique, il y est question de réflexions sur la photographie menées par l'auteure sur plusieurs années. Celles-ci ont eu une grande influence sur la pensée photographique.

Susan Sontag se penche sur la nature de ces images à l'origine de problèmes esthétiques et moraux qui se situent au cœur même de nos sociétés modernes. Elle analyse l'activité photographique depuis ses débuts, nous entraînant dans la grande aventure humaine, sociale, artistique, esthétique et technologique qu'elle représente. Des États-Unis à l'Europe, elle aborde les créations des grands noms qui ont laissé leur empreinte : de Fox Talbot à Henri Cartier-Bresson, en passant par Alfred Stieglitz, Diane Arbus, Eugène Atget, Edward Weston ou Nadar.

Mais que fait plus exactement la photographie ? Que voit le photographe d'un côté, que voit le spectateur de l'autre ? Selon quels critères juge-t-on une « belle » ou une « bonne » photo ? Peut-on accorder le statut d'art à une telle activité ? Que nous renvoie cette image qui semble si facilement se substituer à la réalité ?

Depuis de nombreuses décennies, ces questions hantent la photographie et c'est grâce à cette étude détaillée que chacun trouvera des éléments de réponses. Cette approche du réalisme photographique, ces réflexions sur la beauté et la laideur des sujets contribuent par leur ri-

chesse à cerner davantage cette question photographique. Et l'influence de l'image dans notre rapport au temps nous incitera à porter un regard différent sur la photographie.

2. L'entreprise photographique

Depuis 1839, date de l'invention de la photographie, son développement s'est avéré exponentiel, imposant un nouveau rapport au monde. En effet, rien dans le monde n'échappe à la photographie. Nouveau code visuel, celle-ci est devenue un objet que l'on peut transporter, stocker et collectionner. Comme le souligne Susan Sontag, « Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde » (p.16). Photographier, c'est explorer le monde et le reproduire.

C'est s'approprier l'objet photographié, entretenir un rapport de savoir et de pouvoir avec le monde. Si dans les premiers temps le photographe était considéré comme un simple observateur qui laissait l'appareil voir, intervenir et créer des images impersonnelles, très rapidement la présence d'un « regard photographique » s'imposa. Car les photos ne se contentent pas d'enregistrer le monde, elles l'interprètent. Cette nouvelle façon de voir souligne la capacité de chacun à découvrir la beauté dans tout ce qui l'entoure. Les photos, notamment celles à vocation utilitaire ou documentaire, sont de véritables sources d'information. Lorsqu'elles se mettront à utiliser le livre comme support, elles s'assureront longévité et immortalité.

La particularité de l'art photographique réside dans sa capacité d'ajuster l'échelle du monde : on peut en effet réduire une photo, l'agrandir, la recadrer ou la retoucher. Durant le XX^e siècle, l'appareil photo n'a cessé d'améliorer ses performances, devenant ainsi de plus en plus facile d'accès et d'utilisation. Démocratisée, l'activité photographique est devenue un besoin, notamment celui de transformer le vécu en une façon de voir. À tel point que vivre un événement et en prendre une photo sont devenus une seule et même chose. L'entreprise photographique a beaucoup œuvré pour ouvrir le monde à un nouveau regard.

Son histoire n'est certes pas marquée par de grands mouvements tels qu'on peut en recenser en littérature ou en peinture, mais elle demeure à l'affût de toute découverte. Susan Sontag évoque ses grandes figures et ses grands moments : des images idéalisées de ses premières décennies à l'objet de divertissement et de consommation qu'elle deviendra dans les années 1970, en passant par l'orientalisme des années 1850, par la vogue du portrait familial lancée par John Thomson vers 1880, ou par la grande époque des gros plans de 1920 à 1935 notamment avec Paul Strand.

3. Le (sur)réalisme photographique

Non seulement la photographie reproduit la réalité, mais elle est la réalité. Elle reproduit et recycle le réel. Sa vocation est liée à son attachement au réalisme. Pour Berenice Abbott le réalisme est l'essence même de la photographie.

Ainsi, elle peut s'accommoder de tout style et de tout sujet. Elle « nous montre la réalité comme nous ne la voyions pas auparavant » (p.166). L'appareil photo nous révèle une réalité cachée. Le réalisme photographique se définit par rapport à ce que l'on perçoit « réellement » et non plus par rapport à ce qui est « réellement ». Les photos deviennent des traces du réel, elles n'en sont pas seulement une interprétation et une image. En emprisonnant une réalité inaccessible et périssable, elles la prolongent et sont ainsi capables de s'y substituer. Si l'on ne peut pas posséder la réalité, on peut néanmoins posséder des images. La photographie a fait du monde un grand magasin ou un musée à ciel ouvert, et les gens se sont mis à consommer de la réalité.

Certains photographes cherchent à rendre compte d'un réalisme social. Ainsi, en 1911 August Sander dressa le portrait de la nation allemande à travers la réalisation d'un catalogue photographique. À la fin des années 1930, Walker Evans et Dorothea Lange participèrent à l'entreprise photographique de la Farm Security Administration conçue comme une « enquête en images sur les zones rurales et leurs problèmes ».

La photographie est souvent considérée comme le plus réaliste des arts imitatifs. Bien des photographes s'assignent la tâche de conserver les traces d'un monde sur le point de disparaître. En collectionnant le passé, ils ont fait du passé le plus surréaliste des objets. Les premières photos à manifester le surréel datent des années 1850 lorsque les photographes ont commencé à arpenter les villes pour capturer des moments de vie.

Car ce qui demeure le plus irrationnel et le plus mystérieux dans une photo, c'est le temps. Dans les années 1920, le surréalisme a commencé à investir les arts, notamment la photographie. Celle-ci constitue alors pour les membres du groupe le seul art surréaliste par nature. Le surréalisme, qui prône l'accidentel et l'inattendu, se trouve au cœur même de l'entreprise photographique. C'est d'ailleurs une photo de Man Ray qui représente le mieux la rencontre fortuite de la machine à coudre et du parapluie de Lautréamont.

4. La beauté

Les images idéalisées des premiers temps de la photographie ont fait découvrir la beauté : une photo était belle si elle provenait de quelque chose de beau. Mais les photographes se sont rapidement aperçus que si les photos créent la beauté, dans le même temps elles l'épuisent.

C'est ainsi qu'aux alentours de 1915-1920, succède une autre conception de la « belle » photo. Celle qui s'intéresse aux sujets ordinaires, ternes et insipides. Ce nouveau regard a modifié les définitions de la beauté et de la laideur en adéquation avec les revendications de Walt Whitman qui proposait de dépasser les différences entre le beau et le laid, de généraliser la beauté plutôt que de l'abolir.

En 1915, la photographie d'Edward Steichen représentant une bouteille de lait dans l'escalier d'un immeuble populaire en reste une des premières illustrations. Mais à partir de la Seconde Guerre mondiale, pour nombre de photographes américains, ce précepte semble érodé : « Quand vous photographiez des nains, vous n'obtenez pas la majesté et la beauté. Vous obtenez des nains » (p.50). Le programme de Whitman, dont la volonté était bien d'unir l'artiste à la nation, connut un dernier sursaut lors de l'exposition « La Famille humaine », en 1955. Réunissant 503 photos de 273 photographes de 68 pays, elle avait l'ambition de prouver que l'humanité est « une » et que tous les êtres humains sont beaux à voir.

Avec ses monstres, ses phénomènes, ses parias et ses victimes, l'œuvre de Diane Arbus s'inscrit à contre-courant de ce précepte. En réaction contre le bon ton et le beau, la photographe donne à voir le laid, cherchant la faille en chacun. Elle montre des gens pathétiques, pitoyables et repoussants. Il est certain que pour elle l'humanité n'est pas « une » et qu'il y a un autre monde tout près de nous. Pour Edward Weston, la beauté est subversive et elle va de pair avec l'ordre. Selon lui les photos doivent avant tout être belles, de composition harmonieuse et être techniquement parfaites. Les générations qui ont suivi celle de Weston ont délaissé la beauté pour se tourner vers le désordre et privilégier la vérité.

Mais la photographie a démocratisé la notion de beauté et continue malgré tout de créer du beau. On peut tout autant admirer la beauté qui relève de la maîtrise technique de Weston que celle des mauvais cadrages des photos de Jacob Riis.

5. La photographie est-elle un art ?

À ses débuts, la photographie n'avait pas de véritable fonction sociale, elle demeurait une activité gratuite et artistique alors même qu'elle ne se définissait pas en tant qu'art.

Pour cela, il faudra attendre son industrialisation. La relation entre photographie et art a toujours été au centre de nombreux débats. Mais selon Susan Sontag, cette question n'est qu'un leurre, car la photographie est désormais totalement intégrée à l'art moderne. Elle tient d'ailleurs à rappeler qu'au départ celle-ci était avant tout, au même titre que le langage, un matériau à partir duquel se créaient des œuvres d'art.

Cependant la question s'est longtemps posée de savoir si la photographie pouvait prendre place parmi les beaux-arts ou si elle n'était pas qu'une simple technique, un instrument de la science ou un commerce. En effet, l'activité photographique est généralement identifiée en deux catégories : d'un côté la photographie documentaire, de l'autre la photographie artistique. La même distinction est couramment établie entre la photographie professionnelle et la photographie amateur. Mais c'est surtout son entrée au musée qui a marqué sa véritable consécration artistique. Dès lors, conservateurs et historiens se sont mis à la considérer. Elle a fait l'objet d'expositions y compris dans les galeries. Et cette reconnaissance n'a fait qu'accélérer le processus de la valorisation de ses œuvres.

Les conflits entre photographie et peinture participent de cette question de l'art photographique. « Le peintre construit, le photographe révèle » (p.133). Très tôt le parallèle entre les deux disciplines a été établi et leurs relations ont immédiatement été à l'origine de débats, voire de combats. Pour Baudelaire, la photo reste l'ennemie mortelle de la peinture. Elle la parasite et l'affaiblit. Depuis les années 1840, peintres et photographes sont soumis à des influences réciproques les plaçant en concurrence.

En 1909, Stieglitz reconnaît l'influence de la photographie sur la peinture notamment sur les impressionnistes et les cubistes. Il est cependant couramment admis que la photographie a plagié la peinture, mais en usurpant la tâche de la représentation réaliste du peintre, elle l'aurait libérée de ce carcan, lui permettant alors de se consacrer à l'abstraction.

Pour Weston, la photographie demeure une expression supérieure à la peinture. En 1930, il écrivait à ce propos que « La photographie a ou va aboutir à anéantir une grande partie de la peinture, ce dont le peintre devrait se montrer profondément reconnaissant » (p.200).

6. L'image et le rapport au temps

En tant que réalités matérielles, les images photographiques agissent sur notre rapport au temps. Les sociétés modernes produisent et consomment des images. Les images ont le pouvoir d'anesthésier et de paralyser. Ainsi, un événement que l'on découvre à travers des photos peut provoquer un choc et lui conférer un surcroît de réalité. Susan Sontag confie avoir vécu une telle expérience le jour où elle vit les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau pour la première fois.

Mais si nous regardons souvent ces images alors l'événement perd de sa réalité. Dès 1843, Feuerbach annonçait que son époque préférait l'image à la chose, la copie à l'original, le paraître à l'être. L'image demeure également une histoire de culture. Alors que dans les sociétés occidentales la photographie est liée à un mode de vision discontinue, en Chine elle ne peut avoir un lien qu'avec la continuité. Ainsi, les sujets photographiés doivent être convenables ainsi que les façons de photographier doivent l'être.

Les gros plans et les détails ne font pas partie des pratiques. Les idées d'ordre moral excluent toute notion de vision photographique. Les photos personnelles sont des instantanées, aucune n'est spontanée. Le sujet n'est pas saisi en mouvement, car l'image est considérée comme quelque chose qu'on peut dérober à l'autre. Ainsi, prendre une photo reste lié à la tradition de la pose autrement dit du consentement. « En Chine, une image est vraie quand elle est bonne à montrer au peuple » (p.238). Prendre une photo certifie le vécu et le convertit immédiatement en « souvenir ». Elle est une preuve que ce moment a existé et continue d'exister sous une autre forme. Dès lors une relation particulière s'établit entre le présent et le passé, entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort.

En Amérique, le photographe est celui qui fixe le passé et l'invente. Berenice Abbott explique qu'à travers le regard du photographe, « le maintenant devient du passé ». En un instant le présent se transforme en passé et la vie en mort. L'appareil photo relève et révèle l'usure de la chair, soumet notre regard à la réalité du vieillissement et dresse l'inventaire du dépérissement. La photo de portrait est totalement habitée par le lien entre la photographie et la mort. La photographie archive le passé et nous invite à vivre différemment le présent.

7. Conclusion

Platon s'était déjà penché sur le pouvoir de l'image et c'est donc tout naturellement que Susan Sontag entraîne son lecteur « Dans la caverne de Platon » dès le premier essai de son livre. Elle aussi s'interroge sur la relation que les images entretiennent avec la réalité. Une relation inaltérable et fragile à la fois. Et en examinant de plus près la vocation de la photographie, elle analyse la relation que l'homme entretient avec cette dernière.

C'est avec beaucoup de profondeur, de clarté et de finesse que l'auteure parcourt l'activité photographique et ses nombreuses problématiques, des années 1840 aux années 1970. Loin d'être un ouvrage technique sur la photographie, celui-ci est à portée de tout novice et demeure un incontournable du genre.

8. Zone critique

Si les essais regroupés ici témoignent initialement des réflexions personnelles de son auteure, le lecteur prend très rapidement conscience de leur portée universelle et de leur écho historique.

Une des grandes forces de cet ouvrage consiste à interroger chacun sur l'avenir de la photographie. Avec désormais plus de quarante ans de recul, cet avenir appartient déjà presque à notre passé et il nous est tout à fait possible d'envisager l'impact des nouvelles technologies numériques sur le champ photographique.

Paradoxe du portrait

Je distingue deux approches possibles du portrait.

— Le personnage est dans son monde et nous sommes en dehors. Le photographe reste extérieur. Ici le photographe peut nous montrer son savoir faire. Lumière, composition, etc. Mais la technique n'y peut rien. On est dans les critères de la photo objective. Au pire c'est la photo d'identité.

— Pour moi dans les grands portraits, le sujet s'impose. Il franchit le quatrième mur et nous sommes avec lui.

C'est sans doute une question de direction du modèle. Le photographe doit avoir compris qui est son modèle. Il peut ainsi entrer dans son monde. Réciproquement il peut laisser le modèle entrer dans sa photo.

On est dans la photo subjective ou perceptible. Ce type d'approche met en avant le regard du photographe.

Or on fait le portrait d'une personne. Le photographe doit donc, en même temps, s'effacer devant son modèle et saisir ce que son sujet lui propose. Là est le paradoxe. Mais qu'il se rassure il restera toujours une part de son talent dans la photographie.

Cf. Deux grandes références : Nadar, Avedon.

Pour vous, qu'est-ce que la photographie ?

Encore une question que tout photographe peut se poser un jour. Voici ma réponse.

Pour moi, la photographie est avant tout **une pratique**, une activité particulière pour ce qui concerne la prise de vue. C'est presque un mode de vie, une façon d'être tant cela m'est souvent présent à l'esprit. Cela passe avant même l'intérêt pour l'image. Le moment de la prise de vue est pour moi le temps d'un plaisir spécifique.

J'ai longtemps pensé que la photo était **une exploration du réel**. Un acte de curiosité. On cherche ainsi à voir le monde qui nous entoure, grâce à l'aide de l'appareil photographique. Mais, après la lecture réjouissante de l'essai de Clément Rosset « Le réel et son double » je pense désormais que cette exploration est en fait la recherche de ce double, idéal que chacun voudrait voir, plus qu'une quête du réel tel qu'il est. On ne se débarrasse pas de l'illusion comme ça. Cela explique sans doute cette recherche du bon cadrage, de la bonne composition, de la belle lumière, le goût pour l'esthétisme dont je ne peux pas me passer. Sur le fond, la photographie porte ainsi pour moi la quête de ce qui fait l'intérêt du monde.

La photographie est **un jeu** entre ce qu'est le monde et ce qu'il pourrait être.

Il y a aussi la partie sensible, perceptive du monde, qui est plus difficile pour moi. Je n'ai pas les clés ici. Un monde totalement intelligible serait si commode. L'usage de la photographie, avec sa technique, l'intermédiaire de l'outil qu'est l'appareil photographique me facilite cet accès.

La photographie est donc pour moi une sorte de **rêverie active**.

Et les images, les photos dans tout cela ?

L'histoire de Vivian Maier, découverte récemment, m'a beaucoup intéressé. Elle ne développait pas tous ses films. Elles ne montraient pas ses photos. C'est un comportement qui semble peu rationnel. L'acte photo-

graphique de prise de vue devait être le plus important pour elle.

La production de photographies me semble un aspect bien distinct de la prise de vue. Les photos sont donc le résultat de cette pratique photographique initiale, relativement autonome.

Qu'ai-je donc vu ? Est ce que j'ai trouvé quelque chose d'intéressant et d'original dans ce que j'ai vu ? Et les autres photographes qu'ont-ils vu de leur côté ?

C'est encore une **curiosité du monde**, curiosité de ma perception personnelle - « connaît toi toi même » comme dirait... - mais aussi curiosité de ce que perçoivent les autres, avec l'espoir d'être surpris, de découvrir autre chose.

Maintenant, plus que des réponses très improbables, c'est le **questionnement** même que portent les photographies qui m'intéresse.

La photo du manège – comme dans la belle série sur les manèges de fête foraine de John Batho – m'intéresse plus qu'un tour dans le grand huit – j'ai horreur de ça !

La photo est un **moyen d'expression** et de communication. On peut mettre à part les cas exceptionnels de photographes ne montrant pas leurs productions. S'exprimer et communiquer sont des besoins. La part de désir d'être reconnu, existe. La satisfaction de voir qu'on est apprécié et compris des autres est bien là. Pas de fausse modestie ! La puissance de l'image permet d'accéder parfois à ces petits instants d'une gloire très fugace.

Les cas de Diane Arbus et de Francesca Woodman. me fascinent.

La photographie peut être **une éthique, un engagement** majeur, parfois ultime.

BM - Cycle de formation R1 avec Bruno Dubreuil - 20 avril 2019

Aujourd'hui - février 2023 - je ne renie pas ce point de vue. Une nouvelle approche m'intéresse beaucoup :

« photographier c'est **conférer de l'importance.** »

Formule de Susan Sontag. Je trouve cela très juste et en plus c'est très efficace. Pour trouver son sujet il faut penser à ce à quoi on veut donner de l'importance. Qu'est ce qui compte réellement pour soi ?

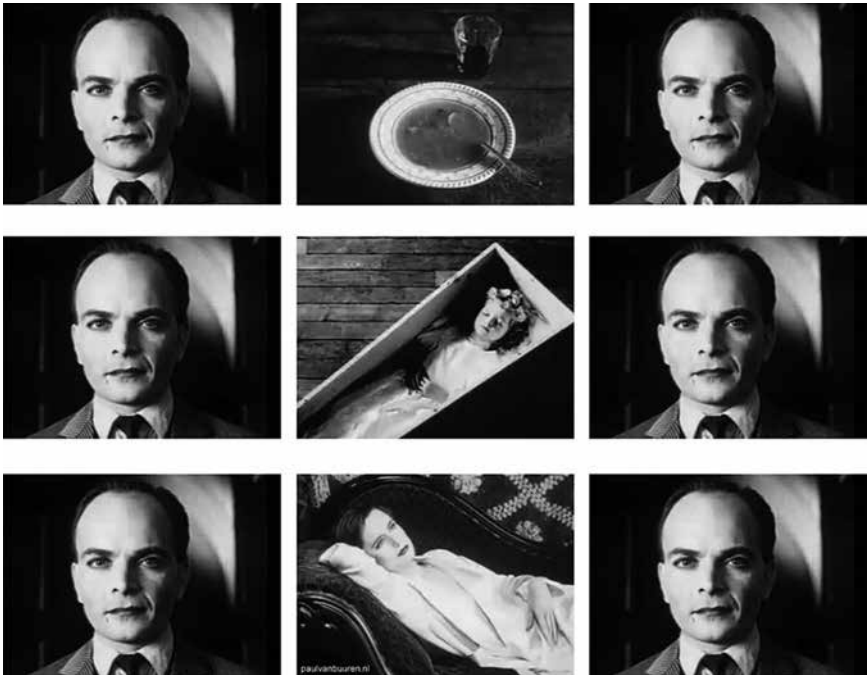
L'effet Kuleshov et ce qu'il révèle sur la photographie

L'effet Kuleshov est un principe d'édition en cinématographie, il vous permettra de comprendre l'un des outils les plus puissants pour raconter une histoire. Alors qu'il représente pourtant une caractéristique qui distingue la cinématographie d'autres arts, notamment de la photographie, nous verrons qu'il permet également d'expliquer des principes essentiels pour un projet photographique, ou même pour toute photographie.

Qu'est-ce que l'effet Kuleshov ?

Lev Kuleshov est un des premiers théoriciens du cinéma qui posa ce principe : vous trouverez une plus grande signification dans une série d'images que dans une image seule.

L'effet Kuleshov est un biais cognitif de type mnésique (effet de récence, mémoire à court terme) qui caractérise le spectateur d'un film ou d'une histoire. Vous allez comprendre par l'exemple. Sur la séquence suivante le spectateur d'un film attribuera une émotion au personnage différente en fonction de l'image qui est montrée juste après :



Faim - Tristesse - Désir. Une seule expression pour différentes émotions

Selon l'image qui est montrée juste après cet homme à l'expression neutre, on lui attribuera une émotion radicalement différente. L'ensemble raconte plus que chacune de ses parties.

Ainsi l'effet Kuleshov est essentiellement utilisé au montage d'une séquence ou d'un film pour faire passer ou contrôler les émotions du spectateur. En cinématographie l'effet est utilisé au service d'une histoire, d'une narration.

Mais que nous apprend l'effet Kuleshov sur la photographie ?

Le contexte d'une photographie est essentiel

Il me semble important de comprendre qu'une photographie ne sera pas lue de la même manière selon qu'elle soit vue par exemple :

- sans légende et sur internet, donc à 80% de chances sur un téléphone entre deux swipes sur des sujets qui n'ont rien à voir.
- entourées des photos prises au même moment, par exemple si la séquence est chronologique.
- dans le contexte d'un beau livre ou d'une exposition où le message et la qualité de tirage sont à priori maîtrisés.

Le contexte me paraît crucial, mais pas uniquement sur la qualité de visionnage. Je pense à une photographie réalisée récemment pour un client lors d'un cours de boxe, sur celle-ci une jeune femme en mouvement pourrait paraître très joyeuse, mais l'émotion est radicalement différente si le mouvement est interprété avec la symbolique du combat de boxe.

De la même manière une photo d'une maison à Provincetown de ne serait pas vue de la même manière si elle se retrouvait dans la brochure commerciale d'une agence immobilière plutôt qu'une galerie d'art. Ou encore la photo la plus chère du monde d'Andreas Gursky pourrait paraître banale si elle n'est pas remise dans son contexte technique - c'est une photographie du Rhin retouchée, ou dans le contexte du travail de son auteur.

Une photographie est d'abord une émotion

L'effet Kuleshov nous apprend qu'une photographie va d'abord provoquer une émotion chez celui qui la regarde, quelle que soit la manière dont elle sera produite. Vous affichez un visage neutre, l'émotion sera neutre chez celui qui l'observe, si comme nous l'avons vu le contexte ne donne pas plus d'information.

Du point de vue du photographe, il m'apparaît essentiel de bien saisir la différence radicale entre l'émotion de la prise de vue, celle que vous ressentez quand vous prenez la photo, et celle qui sera transmise à son

spectateur. Cette différence se constate simplement on observant le temps passé sur la photo.

Le photographe passera un temps considérable sur une photo jusqu'à sa publication, alors que nous savons tous parce que nous regardons beaucoup de photos que nous y consacrons quelques secondes à peine, à quelques rares exceptions. Je caricature parce que nous produisons plusieurs photos en même temps, y compris à la prise de vue, mais entre le moment que nous passons à la prise de vue, à l'édition et à la retouche, à la publication ou la construction d'un ensemble plus grand dans un projet photographique, nous sommes beaucoup plus investis émotionnellement dans une photo que son spectateur.

Mais cela doit nous rappeler tout de même qu'une photo sera toujours interprétée comme une émotion, même si nous passons une fraction de seconde à l'observer. Pour vous en rendre compte je vous propose l'exercice suivant : sur vos derniers travaux ou sur vos photos les plus représentatives de votre travail, essayez d'associer une émotion ou un ressenti à chaque photo, en un mot. Puis demandez à quelqu'un de votre entourage de jouer le jeu et comparez.

Certaines émotions peuvent paraître banales sur certaines photos parce qu'elle seront avant tout descriptives, mais chaque photo est bien une émotion.

Vous pouvez contrôler les émotions par la séquence

C'est le principal enseignement de l'effet Kuleshov : **l'émotion ressentie sur une photographie sera transformé par la photo qui la précède ou qui la suit.**

En réalité on publie rarement, pour ne pas dire jamais, une photo seule et unique. J'irais même jusqu'à dire que si vous publiez par exemple une photo par jour sur un réseau social, celui qui vous suit assemblera de lui-même les petits cailloux pour en faire un chemin. Sans vous en rendre compte, vous publiez probablement déjà des photos en séquence, même involontairement.

Ainsi le principal enseignement est qu'il me paraît indispensable de travailler en séquence ou en série photographique. Commençons pas le début, combien de photos faut-il pour avoir un bon nombre sur une série ? Combien de photos sont trop ? Je pense qu'au delà de 25 on atteint déjà le maximum et s'il n'y a pas de raison valable de poursuivre pour le spectateur (dans un livre par exemple), il n'ira pas au delà. 15 me paraît être un bon chiffre.

Bien sûr pour une commande photographique vous pourrez livrer vos photos de manière chronologique et certainement plus de 15 ou 25.

Mais c'est simplement parce que c'est le client qui assemble les séquences et transmet les émotions (le plus souvent «aimez-moi» est l'émotion souhaitée par le client, et les photos sont un moyen de la suggérer).

Mais assez vite vous vous rendrez compte que la séquence chronologique n'est que très rarement adoptée dans une série de photos. L'enchaînement des photos doit impérativement être pensé, comme une séquence d'émotions qui se répondent entre elles. Par exemple d'abord un plan large pour situer, puis une photo majeure qui caractérise la série, puis un détail qui donne de la profondeur. Et vous commencerez alors à regarder chaque photo individuelle différemment selon son emplacement dans la séquence.

Cette photo serait interprétée différemment selon le contexte et la séquence

Un projet photographique est une histoire

Si vous ne devez retenir qu'une seule chose de l'effet Kuleshov, c'est que si vous voulez progresser vous finirez tôt ou tard par travailler sur un projet photographique. Nous avons vu que ce projet serait le contexte que vous donnerez à vos photos, et que par la séquence chaque photo verra l'émotion qu'elle provoque transformée. C'est ainsi parce que vous ne trouverez pas de différence fondamentale entre un film et un projet photo, si ce n'est que dans ce dernier vous devrez tourner des pages ou bouger vos pieds dans une expo. Un projet photo est une histoire.

Tous les photographes ne conçoivent pas la prise de vue en fonction d'un projet, avant d'effectivement photographier. Gary Winogrand par exemple a continué toute sa vie à photographier dans les rues de New York, abandonnant le travail par projet de ses débuts. Il finit sa vie avec plus de 100 000 clichés non développés, qui ont fait le bonheur de ceux qui ont pu s'y plonger, mais tout son travail n'en reste pas moins une histoire : celle du photographe, de là où il était, de ce qu'il a vu et su capturer. La valeur documentaire de son travail est indéniable.

Ainsi même si vous décidez d'assembler des photos dans un projet photographique à partir d'une série de photos qui «se ressemblent» ou adoptent la même technique, le projet restera une histoire. À minima l'histoire racontée sera celle du photographe.

Les méthodes de narration sont innombrables et sont directement accessibles par un moyen simple : les livres photo. Mais si vous voulez progresser en photographie, il me semble que vous ne pouvez y couper : vous devrez apprendre les méthodes de narration pour choisir celle qui convient le mieux à votre histoire.

Genaro Bardy

<https://genarobardy.com/blog/2020/02/07/leffet-kuleshov-et-ce-qui-revele-sur-la-photographie>





Maquette et mise en page : Bernard Millot
Février 2023
bm-photo@orange.fr

BM production