

Bernard Millot

Bloc-notes
photographique

2

Un mot peut changer notre regard

Parfois il faut une clé...

Expérience personnelle dans une galerie photo : je rentre, je regarde et je « n'accroche pas », comme on dit. Alors la galeriste, qui a observé mon regard dubitatif, me dit « il s'agit de ... » et tout s'éclaire. Un mot à changé mon regard. Les photos se révèlent.

Ainsi la photo aurait parfois besoin du sens, du discours ? La regarder seule, pour ce qu'elle est, n'est pas toujours suffisant. Voir une photo qui n'a apparemment pas de sens, pas le moindre indice signifiant – ne serait-ce que le contexte – est une expérience très déstabilisante.

Une photo qui a besoin d'un texte est-elle une bonne photo ?

Faut-il nécessairement accompagner une photo ou une série de photo d'un texte explicatif, d'un commentaire ?

La mode actuelle des textes, cartels, dossiers de presse pour toute exposition est générale. On arrive rarement dans un musée, dans une exposition, sans avoir lu les informations annonçant celle-ci et les textes de présentations sur internet, pour préparer sa visite.

Le travail en série, très fréquent actuellement, s'accompagne généralement d'un petit texte expliquant le protocole de la série et l'intention du photographe.

Bien sûr la photo d'illustration, de reportage a besoin de légendes, des informations de lieu, d'événement, identité des personnes photographiées (les 5 W). Toutes ces informations que ne peut donner la photographie et qui sont cependant indispensables.

Les œuvres ne doivent-elles pas « parler » d'elle même ?

Les œuvres ne sont pas créées avec un texte d'accompagnement. Il n'est pas obligatoire d'en faire un systématiquement. L'expérience la plus forte reste de se trouver « scotché » devant une œuvre, fasciné, avant d'avoir lu le moindre commentaire, sans explication.

Actuellement tout artiste doit savoir communiquer sur sa production s'il veut être présent dans les médias. Pouvoir donner à la presse et à la critique des éléments de texte prêts à l'emploi fait sans doute partie du programme d'une bonne école d'Art.

Les « curateurs » produisent des expositions autour d'un appareil de textes, d'analyses, de critiques, qu'ils réunissent dans un catalogue. Parfois on se demande si leurs idées, fussent-elles très pertinentes, ne deviennent pas plus importantes que les œuvres elles même.

« Cela doit se voir dans la photo. »

Le spectateur ne peut pas toujours deviner ce que le photographe a dans sa tête. Cela doit se voir dans la photo. S'il faut un commentaire pour comprendre ce qu'il y a à voir (en dehors de photos documentaires), c'est que la photo n'est pas vraiment réussie. *La photo doit se débrouiller toute seule* en général.

La lisibilité est une concession que le photographe doit faire au spectateur. Il faut toujours y penser. Il faut garder la photo ésotérique pour soi, sinon la déconvenue est assurée.

On peut faire des photos mystérieuses, difficiles... Mais il faut veiller à laisser quelques pistes dans l'image aux spectateurs.

Lors de l'élaboration d'un projet photographique, au moment de photographier, la question du spectateur est secondaire bien sûr. Il faut être tout entier dans ce qu'on fait. Mais dans un deuxième temps, au moment de l'editing des photos, le problème de la transmission à ceux qui vont voir les images doit être pris en compte. Il peut y avoir des concessions à faire - ou non. L'accueil par le spectateur en dépendra.

« Vrai-fausse » photo ancienne

Les procédés anciens

Je fais parfois des photos de nature morte, souvent de style très classique, parfois converties en N&B avec toutes les ressources d'effet de post-traitement permis par la photo numérique : virages, grain, bordure etc. Je fais aussi des cyanotypes, technique ancienne, simple et ne nécessitant pas de matériel et de laboratoire.

La pratique de procédés anciens n'est pas aussi anciennes qu'on pourrait le penser. Cela relève beaucoup du courant de la photographie pictorialiste de la fin du 19^e - début du 20^e siècle. La photographie en était alors déjà au gélatino-bromure d'argent sur film souple. Merci Kodak. La photographie pictorialiste, contemporaine, cherchait une esthétique reprenant les effets de la peinture et du dessin au travers de procédés alternatifs.

Les rendus façon virage sépia, papier à ton chaud, grain, etc ne correspondent pas à l'aspect ordinaire des photographies de l'époque. Le 19^e siècle est la grande époque des photographes « professionnels » qui recherchent une grande qualité dans leur production : finesse des détails, piqué, absence de défaut, d'artefact de traitement. Rien qui ne corresponde à l'esthétique actuelle de nos tirages à l'ancienne. Le colodion humide tels que présenté aujourd'hui – avec plein d'artefacts, de défauts - surprendrait probablement un grand praticien du 19^e siècle comme Marville.

Quel sens cela a-t-il de faire aujourd'hui des photos ainsi, au delà de l'amusement et du plaisir de ce genre de pratique ?

- retour à la matérialité du tirage notamment au travers des aléas et artefacts propres à ces procédés ;
- correspondance du rendu avec le sens du projet ;
- recherche d'un esthétisme opposé à l'esthétique numérique.

L'œillet

« Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit.

Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout. »

Francis Ponge La rage de l'expression

Il faudrait photographier ainsi.



Le présent de l'écriture

Dans le Discours de Stockholm en 1985, Claude Simon parle ainsi de son travail d'écrivain :

« On n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci et qui résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire, d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention ».

Claude Simon

On peut transposer cela à toute autre discipline artistique. L'œuvre d'art résulte d'un travail, d'une combinaison avec le réel. Appliqué à la photographie, cela va bien au-delà du « ça a été » de R. Barthes me semble-t-il.

De la prise de vue naît autre chose, parfois imprévue dans l'intention initiale du photographe et inexistante dans le réel avant le déclenchement de l'obturateur par celui-ci.

Paradoxe du réel

La photographie porte avec elle un pré-supposé : elle photographie le réel. C'est la position de Roland Barthes. Le réel adhère à la photographie. Le « ça a été » est incontournable.

Mais il y a un paradoxe. Les choses auxquelles nous croyons sont réputées à nos yeux exister, être vraies, et faire partie du réel. Elles sont donc photographiables. Mieux encore, si on nous apporte une photographie de ce que nous voulons croire, cela sera bien une preuve définitive de sa réalité.

Cela a permis l'existence éphémère d'une pratique de la photographie spirite à la fin du 19^e siècle, siècle de la raison et du progrès de la science. En même temps on faisait tourner les tables, on photographiait les fantômes. Cela a donné des images très naïves, avec des trucages souvent grossiers. Mais si on y croit...

Nous sommes à une autre époque. On pense avoir appris à déjouer les tours de la photographie. Mais la photographie a gardé ce pré-supposé de la réalité de ce qu'elle montre. Aujourd'hui c'est l'instrument des « fake news », de la fausse information.

Le philosophe Clément Rosset pensait que nous cherchons constamment un double idéal à la réalité. Cela peut expliquer notre goût pour la photographie, dispositif de recherche de ce que nous aimerions voir de notre monde. Certains photographes disent qu'ils photographient le monde pour voir ce que cela donne en photographie. Sait-on jamais, si des fois cela ressemblait à ce double idéal ?

Comme on est souvent un peu déçu, on a inventé le post-traitement et toutes sortes de manipulations destinées à enjoliver le réel et à simuler ce monde idéal.

Il n'y a que la photographie scientifique qui relativise cette adhérence au réel. Elle sait à priori que ce n'est qu'une infime partie du réel, dépendante des conditions de la prise vue, comme en physique quantique où l'expérience influe nécessairement sur le monde.

On peut dire que la photographie va agir sur le monde puisqu'elle crée une représentation du monde qui n'existait pas auparavant et ainsi l'enrichi un peu. Le réel serait ainsi plein de représentations potentielles. En fait on photographie l'invisible à chaque déclenchement.

Qu'est ce qu'une bonne photo ?

Probablement une photo du double du réel.

Ce double merveilleux où les choses sont ce que nous voudrions qu'elles soient et non ce qu'elles sont réellement.

C'est souvent ce qui est demandé au photographe.

« *Faites moi – de moi, pour un portrait - une belle photo* ».



Le photographe se cache-t-il derrière son appareil ?

Souvent le photographe se cache derrière son appareil. Il ne pourrait pas le faire derrière un crayon pour dessiner ou un clavier pour écrire. Entre lui et son sujet il y a physiquement l'appareil photographique. Cette position concrète n'est pas innocente. Un peintre n'est pas derrière ses pincesaux. Il est devant sa toile. L'écrivain est devant sa page blanche.

Dès l'invention de la photographie, la photographie est apparu comme un moyen « mécanique », automatique de faire des images. On feind d'ignorer le rôle du photographe. Cela semble priver la photographie du statut de l'Art. C'est la période du daguerréotype. Rapidement il s'engage la recherche de procédés se rapprochant des beaux Arts. C'est l'époque du calotype. Mais le photographe est encore surtout reconnu pour son savoir-faire technique, bien qu'apparaissent clairement des personnalités remarquables et des intentions créatrices.

L'appareil est souvent mis en avant comme un signe extérieur

- de richesse (Blad, Leica) ;
- de savoir technologique (apn numérique dernier cri) ;
- de position artistique (chambre grand format, argentique).

Certains photographes font des images volontiers descriptives. Ils peine à exprimer un regard subjectif. Tout est bon pour ne laisser voir qu'un minimum de ressenti personnel. C'est le style documentaire où le photographe est sensé s'effacer devant son sujet et se réfugier derrière son appareil.

Balzac et la théorie des enveloppes invisibles prélevées par la photo

« Il s'en trouva qui regimbaient jusqu'à se refuser à croire. Phénomène accoutumé, car nous sommes hargneux de nature à toute chose qui déconcerte nos idées reçues et dérange notre habitude. La suspicion, l'ironie haineuse, « impatience de tuer », comme nous disait l'amie Sand, se dressent aussitôt.

En somme, Niépce et son fin compère furent sages d'avoir attendu pour naître. L'Église se montra toujours plus que froide aux novateurs - quand elle ne leur fut pas un peu chaude -, et la découverte de 1842 avait des allures suspectes au premier chef. Ce mystère sentait en diable le sortilège et puait le fagot : la rôtissoire céleste avait flambé pour moins. Rien n'y manquait comme inquiétant : hydrosophie, envoûtement, évocations, apparitions. La nuit, chère aux thaumaturges, régnait seule dans les sombres profondeurs de la chambre noire, lieu d'élection tout indiqué pour le prince des ténèbres. Il ne fallait qu'un rien vraiment pour de nos filtres faire des philtres.

Il n'est donc pas à s'étonner si tout d'abord l'admiration elle-même sembla incertaine ; elle restait inquiète, comme effarée. Il fallut du temps pour que l'Animal universel en prit son parti et s'approchât du Monstre.

Devant le daguerréotype, ce fut « du petit au grand », comme prononce le dicton populaire, et l'ignorant ou l'illettré n'eurent pas seuls cette hésitation défiante, comme superstitieuse. Plus d'un parmi les plus beaux esprits subit cette contagion du premier recul.

Pour n'en citer que dans les plus hauts, Balzac se sentit mal à l'aise devant le nouveau prodige : il ne se pouvait défendre d'une appréhension vague de l'opération daguerrienne.

Il en avait trouvé son explication à lui, vaille que vaille à cette heure-là, rentrant quelque peu dans les hypothèses fantastiques à la Cardan. Je crois me bien rappeler avoir vu sa théorie particulière énoncée par lui tout au long dans un coin de l'immensité de son œuvre. Je n'ai pas loisir de l'y rechercher, mais mon souvenir se précise très nettement par l'exposé prolix qu'il m'en fit dans une rencontre et qu'il me renouvela une autre fois, car il en semblait obsédé, dans le petit appartement tendu de violet qu'il occupait à l'angle de la rue Richelieu et du boulevard : cet immeuble, célèbre comme maison de jeu sous la Restauration, portait encore à cette époque le nom d'hôtel Frascati.

Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps.

L'homme à jamais ne pouvant créer - c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de rien faire une chose -, chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté.

De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive.

Il y avait-il perte absolue, définitive, ou cette déperdition partielle se réparait-elle consécutivement dans le mystère d'un renaissement plus ou moins instantané de la matière spectrale ? Je suppose bien que Balzac, une fois parti, n'était pas homme à s'arrêter en si bonne route, et qu'il devait marcher jusqu'au bout de son hypothèse. Mais ce deuxième point ne se trouva pas abordé entre nous.

Cette terreur de Balzac devant le daguerréotype était-elle sincère ou jouée ? Sincère, Balzac n'eût eu là que gagner à perdre, ses ampleurs abdominales et autres lui permettant de prodiguer ses « spectres » sans compter. En tout cas elle ne l'empêcha pas de poser au moins une fois pour ce daguerréotype unique que je possédai après Gavarni et Silvy, aujourd'hui transmis à M. Spoelberg de Lovenjoul.

Prétendre qu'elle fut simulée serait délicat, sans oublier pourtant que le désir d'étonner fut très longtemps le péché courant de nos esprits d'élite.

... Je ne saurais dire combien de temps le trio cabaliste* tint bon devant l'explication toute physique du mystère daguerrien, bientôt passée au domaine banal. Il est à croire qu'il en fut de notre sanhédrin comme de toutes choses, et qu'après une très vive agitation première, on finit assez vite par n'en plus parler. Comme ils étaient venus, les « Spectres » devaient partir. Il n'en fut d'ailleurs plus jamais question dans aucune autre rencontre ni visite des deux amis à mon atelier. »

NADAR Quand j'étais photographe

*Balzac, Gautier et Gérard de Nerval

Hubris

L'hubris vient des Grecs antiques. C'est tout ce qui, dans la conduite de l'homme, est considéré par les dieux comme démesure, orgueil, et devant appeler leur vengeance. C'était quelque chose de très concret, un peu comme la notion chrétienne de péché qu'ils ne connaissaient pas.

De nos jours cela désigne l'outrance dans le comportement inspirée par l'orgueil, la démesure

La photographie est confrontée à l'hubris de deux façons :

Hubris du photographe : surtout pour la photographie artistique. L'égo de l'artiste, de l'auteur est souvent un peu augmenté. C'est peut-être parfois nécessaire à la création. On connaît bien les blessures de l'hubris face à la critique.

Hubris du spectateur : moins repérée en général. Le spectateur a souvent une hubris bien présente. Il est sûr de son bon goût, sûr de ses analyses critiques. Il ne supporte pas ce qui s'écarte de ses catégories esthétiques.

Il faut pourtant accepter un peu de se laisser berner – de lâcher un peu ses certitudes - pour entrer dans une photographie pleinement.



PROVOKE

Le premier volume de la revue PROVOQUE* s'ouvrait sur un manifeste signé par les photographes Nakahira, Moriyama, Takanashi et le critique Takahiko Okada :

« Par elle-même, l'image n'est pas une pensée. Elle ne peut pas avoir une plénitude comparable à celle d'un concept. De même, elle ne participe pas, tel le langage, d'un code interchangeable. Pourtant, son irréversible matérialité — la réalité circonscrite par l'appareil — constitue le versant opposé au langage et c'est la raison pour laquelle, parfois, elle stimule l'univers du langage et des concepts. Quand cela arrive, le langage transcende ses limites fixes et conceptualisées, les transforme en un nouveau langage, et donc en une nouvelle pensée. À ce moment singulier — maintenant — où le langage perd ses repères matériels — sa réalité, en somme — et dérive dans l'espace, nous les photographes devons continuer à saisir avec nos yeux ces fragments de réalité qu'il est impossible de capter avec le langage existant, et veiller à présenter des matériaux face au langage et à la pensée. En dépit de certaines réserves, c'est pour cette raison que nous avons choisi *Des matériaux provocateurs pour la pensée* comme sous-titre du magazine PROVOKE. »

* trois numéros +1, parus entre novembre 1968 et Août 1969, au Japon



Le mensonge, l'insincérité de la photographie

La photographie est supposée refléter le réel. C'est notamment la théorie de Barthes, le « ça a été ».

De ce fait elle porte en elle la possibilité du mensonge, de l'insincérité. C'est un paradoxe. Mais que penser d'un photographe qui construirait entièrement ses photos, dans le but de les présenter ensuite comme une vraie représentation de la réalité. Ce serait une tromperie. Est que cela serait encore de la photographie ?

Cette ombre plane et planera toujours au dessus des photographes de studio. Quelle part de réel reste-t-il dans leurs images ou tout est mis en scène : le décor, la lumière, l'agencement des objets ou la pose du modèle ?

Et pour les photographes de reportage, le « ça a été » veut qu'il n'y ait pas de manipulation, si peu que ce soit. C'est la condition de la *vérité* de l'information.

Si le réel adhère à la photographie, une manipulation reste possible. C'est pourquoi la photographie n'est pas nécessairement une preuve.



Les trois moments de la pratique photographique

On peut distinguer trois moments de la pratique photographique :

1/ L'apprentissage

Initialement la pratique personnelle, de découverte, la pratique par plaisir, sans contrainte. C'est le cas de la pratique amateur.

2/ Vers un projet photographique

Le moment où l'on cherche à « en faire quelque chose ». Un temps de questionnement.

3/ L'accomplissement

La réalisation de son projet photographique, quel-qu'il soit.

- projet personnel
- pratique professionnelle
- exposition, publication, édition

Pour qui photographie-t-on ?

Un échange sur un forum (mai 2020)

H.

« Je photographie pour qui ? »

JLV.

« Ça, je n'en sais rien. C'est à toi de le déterminer ou de déterminer quelle photographie tu veux réaliser. Le tout est de savoir si tu veux choisir ta photographie (ta façon de photographier) ou ton public ? »

H.

« Ce qui est certain c'est que personne ne photographie ou ne peint, compose, écrit etc ... pour soi. »

J.

« Vivian Maier, Masha Ivashintsova, et même Miroslav Tichy... »

H.

« Je persiste à penser que ne faire des choses que pour soi mène à une impasse. Il arrive un moment où il faut bien partager, ne serait-ce que pour confronter son travail au regard des autres. Ceci évite aussi de ne se contenter que de son propre avis qui est très souvent complaisant par la force des choses. »

B.

« Non, quelle idée ! C'est très courant de ne faire des choses que pour soi-même. ... La complaisance ?... pas forcément. Tout est question de personnalité. »

H.

« Et il est fréquent d'être bien plus exigeant avec soi-même qu'avec les autres. Je pense qu'il est quand même plus intéressant et aussi plus formateur de confronter sa production à des regards extérieurs. »

JLV.

« Il reste que lorsqu'on photographie, il me semble que l'on a toujours un spectateur dans la tête pour qui faire la photo, que ce spectateur soit réel ou idéal... »

B.

« En fait c'est exactement ça, on se forme si c'est le regard des autres qui compte. Ou on s'adapte, à leurs goûts, envies. Si on veut se former, c'est différent. Chacun choisit ses guides.

Le regard extérieur répond essentiellement à de la curiosité : qu'en pensent les autres, quelles réactions, sensations ?

Se former grâce au regard des autres sur sa production, si ça n'est pas un lieu commun...

Ce qui est formateur c'est de choisir celui ou ceux (photographes, mathématiciens, écrivains, musiciens, peu importe) qui vont nous aider à analyser, et ces personnes ne sont pas nécessairement des contemporains. Donc on peut montrer ce qu'on fait, avoir des avis (beaucoup plus fréquents que des analyses), mais qui n'ont rien à voir avec ce qu'on cherche à faire. Ils ne sont pas formateurs. Juste superficiels. Agréables ou non. Bref, en tant qu'adulte, on n'a pas forcément besoin qu'un regard extérieur décide à notre place si c'est bien ou pas de faire ceci ou cela. Les échanges répondent à notre envie de communiquer, de savoir ce que les autres pensent de nos productions, ce qui n'est pas la même chose que contribuer à une évolution, une recherche. »

H.

« Je pense au contraire que le regard extérieur est essentiel pour sortir de notre vision de nous même par nous même. Se confronter au monde c'est la base même de l'évolution, de la maturation, que ce soit en matière artistique ou dans la vie en général. Je connais quelques photographes persuadés d'être tout à fait géniaux et qui se moquent des regards extérieurs qui pourraient faire chanceler leurs certitudes. C'est le fameux discours tellement puéril : *je fais ce que je veux, je n'ai de compte à rendre à personne et j'emmerde mes détracteurs.* »

B.

« Non je ne pensais pas du tout à ça. Plutôt à des personnes qui ont une démarche si personnelle, intérieure, qu'essayer de la partager n'est ni intéressant, ni souhaitable pour elles. Rien à voir avec le fait d'être ou pas « génial », ou de se croire au-dessus des autres. »

La photographie est-elle une écriture ?

On parle aussi parfois d'écriture et de lecture à propos de photographie. Écriture - lecture c'est le même registre. Qu'est-ce que l'écriture photographique ? De quoi parle-t-on ?

Est-ce une écriture dans la domaine plastique avec des signes graphiques comme l'écriture au sens propre ?

Est-ce relatif au contenu, à la signification portée par la photo. Est ce relatif à la narration, au discours ?

Qu'en est-il au-delà de l'analogie au premier abord ? Peut-on parler de langage visuel ?

Quelques définitions wikipedia

L'écriture est un moyen de communication qui représente le langage à travers l'inscription de signes sur des supports variés. C'est une forme de technologie qui s'appuie sur les mêmes structures que la parole, comme le vocabulaire, la grammaire et la sémantique, mais avec des contraintes additionnelles liées au système de graphies propres à chaque culture. C'est d'une certaine façon « l'intégration de la langue des hommes au visible ».

Dans les sociétés humaines émergentes, le développement de l'écriture est probablement lié à des exigences pragmatiques comme l'échange d'informations, la tenue de comptes financiers, la codification des lois et l'enregistrement de l'histoire. Autour du IV^e millénaire av. J.C., la complexité du commerce et de l'administration en Mésopotamie dépasse les capacités de mémorisation des hommes de sorte que l'écriture y devient une méthode plus fiable d'enregistrement et de conservation des transactions. Dans l'Égypte antique et en Mésopotamie, l'écriture a pu évoluer pour l'élaboration des calendriers et la nécessité politique de consigner les événements historiques et environnementaux. Ainsi, l'écriture a joué un rôle dans la conservation de l'Histoire, la diffusion de la connaissance et la formation du système juridique.

Le résultat de l'écriture est généralement un texte dont le destinataire est le lecteur.

L'apparition de l'écriture distingue la Préhistoire de l'Histoire, car elle permet de conserver la trace des événements et fait entrer les peuples dans le temps historique. Elle marque aussi une révolution dans le langage et le psychisme, car elle fonctionne comme une extension de la mémoire, comme la photographie.

Le langage est la capacité d'exprimer une pensée et de communiquer au moyen d'un système de signes (vocaux, gestuel, graphiques, tactiles, olfactifs, etc.) doté d'une sémantique, et le plus souvent d'une syntaxe — mais ce n'est pas systématique (la cartographie est un exemple de langage non syntaxique). Fruit d'une acquisition, la langue est une des nombreuses manifestations du langage.

Une langue est un système évolutif de signes linguistiques, vocaux, graphiques ou gestuels, qui permet la communication entre les individus.

Selon le linguiste André Martinet, « une langue est un instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse, différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes ; cette expression s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, en nombre déterminé dans chaque langue, et dont la nature et les rapports mutuels diffèrent eux aussi d'une langue à l'autre ».

Parler d'écriture suppose qu'il y ait un système de signes, un alphabet, un langage, une langue, une syntaxe, une grammaire, une sémantique, du sens, signification, la production de texte, une lecture...

Il me semble qu'on est loin d'avoir tout cela pour la photographie. Il y a le fait commun pour la photographie et pour l'écriture d'être un moyen d'expression visuel. Au delà c'est moins évident.

On retrouve un système de signes. Mais on n'a pas besoin d'apprendre à lire et à écrire visuellement. On fait des photos spontanément.

La photographie est une représentation synthétique du monde. La photographie est un enregistrement du réel photographiable. L'écriture est un enregistrement de la pensée.

La photo est-elle plus dépourvue que le langage ? Il y a là matière à débattre. On peut être plutôt enclin à penser l'inverse, ou du moins qu'elle n'est pas moins richement pourvue mais appréhende les choses selon une manière différente et ne fait pas nécessairement appel aux mêmes schémas mentaux. Mais la discussion est très ouverte, bien évidemment et selon la sensibilité, l'éducation et le parcours de chacun on aura des avis différents. À minima la photo présente le gros avantage d'être une sorte de langage universel, immédiatement compréhensible de tous sans requis préalables (en première approximation). Pour tous les chanceux disposant de la capacité de vision, il va de soi.

Qui fait la photo ?

Commentaire à propos d'un paysage :

« La composition de la photo me paraît assez pauvre, voire inexistante. Pourquoi ce cadrage que rien ne délimite vraiment ? Donc la question est : *qui fait la photo ici ? le paysage ou le photographe ?* »

On peut faire la même remarque pour beaucoup d'autres sujets : portrait / beauté du modèle, photo animalière / beauté de l'animal, photo de voyage / beauté du paysage, etc.

Si le sujet fait la photo - cela est possible - on est dans l'illustration. C'est légitime. Si c'est l'intention du photographe, ce serait alors de la Photographie. Il est improbable que cela soit suffisant.

S'il n'y a pas de sujet que reste-t-il à la photo ? Presque rien, l'anecdote, l'esthétisme, l'effet... Le caractère documentaire est très spécifique à la photographie.

Mais il faut aussi le regard, l'intention. Il faut avoir quelque chose à dire sur son sujet.

Une variante, à propos d'une macrophoto plutôt réussie : « *L'appareil a bien fait son boulot.* »

En voir plus

Quand on montre ses photos, une des choses les plus gratifiantes que l'on puisse rencontrer est que les spectateurs « en redemandent » spontanément. Ceci en dehors de toute contrainte de politesse, que l'on détecte facilement.

Je pense qu'on doit avoir cela à l'esprit si on souhaite montrer une ou des photos. Il faut que le spectateur en redemande, qu'il souhaite en voir plus.

Cela doit guider la réalisation de tout projet.

Photographier / faire une photo

Quand on prend son appareil photo, il y a deux manières de parler de ce que l'on va faire.

On peut dire :

Je vais faire une photo de ceci.

ou dire :

je vais photographier cela.

Il y a une petite nuance.

Soit c'est le sujet de la photo qui importe, soit on souligne le rôle du photographe.

Un point, c'est tout.

Faut-il obligatoirement avoir un point de fixation du regard dans une photo ?

Quelle que soit la façon de désigner ce point : point fort, point d'entrée, point de sortie, point de convergence, point coloré, ...

On dit souvent qu'il n'y a pas de règles. C'est vrai dans la mesure où il n'y a que des moyens de composition. Doit-on donc utiliser ce moyen systématiquement ? Il faut reconnaître que c'est très efficace.

Les photos sans point d'accroche particulier me semblent souvent assez faibles. Ainsi les photos très graphiques, les photos de texture.

Certains photographes expliquent, pour des photos souvent un peu abstraites, qu'ils souhaitent laisser le spectateur vagabonder dans l'image. Personnellement ces photos bien souvent ne retiennent pas mon regard et mon attention s'échappe. Les meilleures ont souvent un point ou une zone particulière autour duquel s'organise la photo.



Quel photographe êtes vous ?

1/ « Die welt ist shonn » Le monde est beau

Sensible à la beauté du monde, vous voulez la capter et la retenir.
Vous pouvez être paysagiste des villes et de la campagne, portraitiste.
Vous documentez le monde.

2/ Γνώθι σεαυτόν Connais-toi toi même

Vous vous exprimez par la photographie.
Au delà de l'image c'est votre intention qui compte. Vous parlez de vous
à travers vos images.
Vous êtes auteur-photographe.

3/ Mystique

C'est le double du réel que vous photographiez.

4/ Fasciné par le « ça a été »

Amateur d'histoire, vous captez le moment.
Il y a un reporter en vous.
Votre but est de garder une trace, de témoigner, d'informer, d'être la
mémoire de la vie.

Faut-il pratiquer pour avoir un avis légitime ?

Un argument classique pour disqualifier toute critique est de dire que les critiques ne sont pas légitimes parce qu'ils ne pratiquent pas la discipline qu'ils commentent. Ils ne savent pas concrètement de quoi ils parlent. Ainsi leur avis n'est pas meilleurs que celui de monsieur tout le monde. C'est le relativisme

Le critique serait un *impuissant* dans le domaine qu'il commente.

Mais doit-on être vigneron pour apprécier le bon vin, cuisinier pour aller au restaurant, cinéaste pour avoir un avis sur un film, romancier pour parler d'un roman ?

On ne peut pas tout connaître. Bien souvent il faut *se raccrocher aux branches* et tenter de se faire une opinion par soi même. Cela sera fatalement très imparfait. Il ne faut pas l'oublier. Cela devrait modérer les avis et critique que l'on peut faire.

Pour un spécialistes, la question est plus compliquée. Un professeur de français doit-il écrire des romans ? Un critique de photographie doit-il être photographe ? À priori non. Ce n'est pas leur job. Le professeur est là pour enseigner, le critique pour faire une critique, un commentaire, mettre en perspective.

Mais on peut penser que ces personnes concernées ont effectivement une certaine expérience pratique de la discipline à laquelle ils s'intéressent. C'est peut-être un violon d'Ingres, plus ou moins caché. Leur production n'a pas nécessairement un rapport étroit avec leur travail critique. Elles n'ont pas forcément le talent pour produire un travail qui vaille la peine d'être montré. Elles sont bien placées pour le savoir et on n'a pas nécessairement besoin de le connaître.

Cependant, au bout d'un certain temps, je trouve qu'il est bon qu'ils légitiment leurs discours en montrant leurs productions, en montrant qu'ils pratiquent, comme nous. C'est souvent le cas. Et nous savons qu'il ne faut pas avoir de curiosité déplacée à ce propos.

Codes de la photo objective

Codes de la photo subjective

Toute photo est par construction subjective. Un opérateur photographe est toujours derrière le dispositif photographique. L'humain est là, donc le subjectif, la perception. C'est inévitable.

Mais il y a deux manières d'approcher la photographie : objective (ou descriptive) et subjective (ou perceptive). Deux registres opposés avec leur code propre. Ces codes permettent au spectateur d'anticiper sa lecture de la photo et de se situer à priori correctement par rapport au sujet. Bien sûr il y a tous les degrés intermédiaires entre ces deux approches. Rien n'est jamais simple.

La photographie objective (descriptive)

- se présente comme un pur enregistrement ;
- photographie réfléchie, pensée, calculée ;
- photographie froide, distanciée ;
- neutralité - pas d'intentionnalité apparente ;
- netteté uniforme et générale, pas de hiérarchie visuelles ;
- pas d'effet de flou ;
- frontalité – confrontation ;
- grande profondeur de champs ;
- lumière « neutre » uniforme , naturelle ;
- pas d'effet d'ombres ;
- exposition correcte ;
- cadrage précis, géométrie, perspective corrigée ;
- cadrage large - pas de cadrage serré ;
- distance plutôt éloignée du sujet ;
- pas de déformation ;
- couleur naturelle ;
- l'auteur s'efface devant son sujet. Le dispositif photographique est discret. Le spectateur accède au monde photographié comme par transparence. Accès direct au réel ;
- caractère documentaire
- connaissance - impartialité ;

La photographie objective semble n'avoir rien d'autre à dire que ce qu'elle montre.

Photo subjective (perceptive)

- photographie de la la spontanéité ;
- investissement personnel du photographe ;
- point de vue du photographe ;
- photographie empathique ;
- flou de profondeur de champs ;
- flou de vitesse ;
- hierarchie entre les différents plans de la photo ;
- vignetage et déformation de l'optique ;
- cadrage décalé – passer au-delà des apparences ;
- point de vue souligné - plongée - contre plongée ;
- cadrage approximatif, instinctif ;
- cadrage serré, rapproché, sur le sujet, distance proche ;
- coupes originales ;
- effet de lumière, clair-obscur, ombres ;
- sous ou sur exposition ;
- noir & blanc – couleurs saturées ou désaturées ;
- lumière artificielle, flash ;
- grain ;
- expérience, sensation – subjectivité ;

La photo subjective montre une réalité augmentée.

D'après **Bruno Dubreuil** <http://viensvoir.oai13.com/>

Autoportrait au miroir

« Au-delà des thèmes évidents de la découverte de soi par l'image spéculaire, de Narcisse, du double, l'Autoportrait au miroir de Dieter Appelt met en scène le mécanisme de la perception et la nature optique de la photographie. L'interposition de son corps entre l'objectif photographique tenant la place du voyant et l'image produite (la sienne dans le miroir) rappelle que l'essence n'est pas assimilable à la représentation. Un véritable battement se produit entre la réalité et l'imitation, la valeur visuelle et la valeur tactile. Le pneuma, vapeur sortie de la bouche et couvrant le miroir, pourrait entrer dans la symbolique de l'effacement. Il paraît au contraire tentative de contact du sujet avec lui-même, perception rendue possible de l'en-dehors de soi, par ce souffle venu de l'en-dedans. Mais c'est le reflet, l'objet perçu qui est touché, non le sujet. La double médiation, du miroir qui reflète et du négatif qui s'imprègne, mène l'empreinte photographique à ne fixer que le reflet d'une apparence. Le réel visage, celui qui se reflète, n'est pas atteint... »



Dieter Appelt (né en 1935)

Acquisition 82-72364 Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie

© Dieter Appelt, Courtesy Kicken Berlin

Tout peut faire « art »

Aujourd'hui tout peut faire « art ».

Qu'on le comprenne ou non, qu'on l'apprécie ou non, qu'on trouve cela légitime ou non, c'est un constat assez clair. Il vaut mieux le savoir avant de passer pour un attardé, rétrograde et conservateur, qui n'entend rien au monde actuel en montrant de l'incompréhension devant des œuvres inhabituelles dans le registre de l'art.

Est-ce que cela justifie un relativisme – tout ce vaut – généralisé ? Certainement pas. Pour « faire art » il y a aussi d'autres conditions à remplir. Démarche, intention, projet sont des conditions nécessaires. Il y en a d'autres. Mais beaucoup sont très superficielles : mode, bon goût.

En fait cela n'est pas nouveau. L'art contemporain a étendu le champs artistique à tout les domaines, même les plus simples, les plus ordinaires et les plus inattendus.

En photographie cela fait problème. La photographie a des usages multiples. Toutes les photos sont elles artistiques ? Probablement non. C'est l'intention du photographe, le regard du collectionneur qui vont nous guider.

Walker Evans a encore brouillé les cartes en expliquant que l'art pouvait prendre la forme du document.

Cela peut laisser le spectateur assez désemparé. Il est souvent contraint à se faire un avis par lui même s'il n'a pas le secours d'une approbation institutionnelle, officielle. C'est à lui de choisir qui il va suivre ou pas.

Lecture d'une photographie : avec quel registre ?

Dans quel registre faut-il aborder une photographie ?

Définition WIKIPÉDIA

Le mot registre peut avoir deux significations principales.

Il peut être employé au sens de mémoire, on retrouve alors l'origine du verbe enregistrer en informatique (en-registrer). Le sens de mémoire – rappelons-nous le « ça a été » barthésien - est pertinent à propos de la photographie.

Il peut également être employé au sens de catégorie. Ici je pense précisément aux catégories sémantiques, du sens, de la signification des signes de la photo.

Quand on se trouve devant une photographie, savoir à quel registre appartient cette photographie est crucial pour en faire une lecture correcte. Sinon on risque le contre-sens.

Est-ce une photo de famille, un document, un constat, une carte postale, un portrait officiel, une photo de pub, une photo scientifique, une photo d'identité, une photo artistique, etc ?

Les erreurs de registre sont souvent la cause d'incompréhension entre le photographe et le spectateur. Chacun y voit ce qu'il croit ou ce qu'il veut y voir. Comment éviter cela ?

On a souvent des indices qui permettent de trouver le bon registre.

Le contexte entourant la photo est très important. Il est souvent oublié et agit inconsciemment. Voir une photo dans une galerie ou au journal télévisé n'amène pas la même lecture. C'est évident.

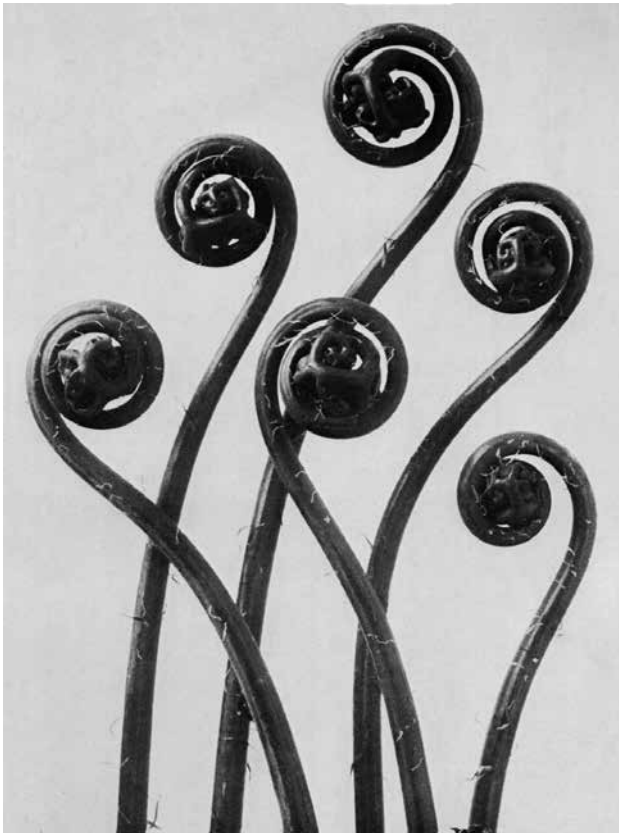
La photo fait souvent partie d'un reportage, d'une série, d'un ensemble (exposition, livre...).

La photo est rarement présentée seule, sans aucune information d'accompagnement. Le titre, la légende, un texte, un cartel de présentation sont là pour nous orienter. On ne peut pas se passer des fameuses métadonnées qui sont indispensables pour préciser le registre de lecture de la photographie.

En galerie, le rôle du galeriste est de nous mettre sur la bonne piste. Mais la photographie, bien souvent, doit se débrouiller toute seule. Le photographe doit avoir pensé à semer suffisamment d'indices dans sa photographie pour que le spectateur ne soit pas perdu (sauf intention contraire).

À ce niveau, l'intérêt des codes d'écriture de la photographie – subjectif, perceptif / Objectif, descriptif - est de permettre de se situer dans un registre connu.

Une photo sans registre – si cela existe – est une photo très perturbante pour le spectateur. On fait parfois l'expérience d'avoir vu et compris une photo dans un certain registre et de la redécouvrir par la suite dans un autre registre. C'est souvent une expérience un peu décevante. L'image n'est plus ce qu'on a cru qu'elle était.



Karl Bloosfledt

Ce que dit Walker Evans sur le style documentaire

« Les photographies peuvent donc être documentaires tout en étant des œuvres d'art. »

« Documentaires ? C'est là un mot très sophistiqué et trompeur. Et pas vraiment clair. Il faut avoir une oreille sophistiquée pour l'entendre. L'expression exacte devrait être style documentaire. Un exemple de document littéral serait la photographie prise par la police sur le lieu d'un meurtre. Vous comprenez, un document a une utilité, alors que l'art n'en a aucune. En conséquence, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style. On dit parfois de moi que je suis un « photographe documentaire », mais cela suppose une connaissance assez subtile de la distinction que je viens de faire, qui est plutôt nouvelle. Un homme qui opérerait selon cette définition pourrait prendre un certain plaisir sournois sous ce déguisement. Très souvent, quand je fais une chose, on pense que j'en fais une autre. J'ai bien souffert quand des béotiens, regardant certaines de mes œuvres qui touchent au passé, remarquaient : « Oh, comme c'est nostalgique. » Je déteste ce mot. Telle n'est absolument pas mon intention. Être nostalgique, c'est être sentimental. Être intéressé par ce que l'on voit et qui est en train de disparaître de l'histoire, même s'il s'agit d'une voiture de tramway qu'on a trouvée, n'est pas un acte de nostalgie. On pourrait lire Proust comme étant de la « nostalgie », mais ce n'est pas du tout ce que Proust avait en tête. »

Walker Evans

Le secret de la photographie - Entretien avec Leslie Katz

Pour que la photographie passe dans le registre artistique il faut que le « regard » du photographe intervienne de façon explicite dans la photo. C'est une idée très courante. Il faudrait percevoir une intention, un style.

La photo documentaire ne nécessiterait qu'une intervention moindre. Elle ne pourrait donc pas être artistique.

Mais c'est illusoire. Toute photo requiert l'intervention du photographe. Walker Evans pense sans doute à cela quand il parle de son fameux « style documentaire ».

Photo autonome / série photos

Peux-t-on actuellement réaliser un travail photographique abouti en dehors de la série ?

Qu'est ce qui constitue la série ?

Le travail en série cherche à renforcer la perception de l'intention du photographe.

Au départ : Il y a une idée, une intention précise, une unité de projet.

Concrètement : C'est la mise en place d'un protocole précis qui contraint la réalisation de photos similaires, caractérisant la série.

À l'arrivée : unité de propos, unité de thème - variations autour d'un thème. Chaque photo ne se comprend bien qu'en relation avec les autres images de la série. L'ensemble fait sens, en dit plus que chaque photo isolée.

Traiter un thème ne fait pas nécessairement une authentique série. Il n'y a pas forcément le protocole de prise de vue qui amène la notion de similaire, d'identique du travail en série. C'est ainsi le cas pour le reportage, ou il est question d'ensemble narratif.

Sous quelles forme ?

L'exposition est-elle une série ? Pas forcément mais c'est un moyen approprié pour montrer une série. L'exposition permet de voir et de confronter toutes les photos ensemble. L'ensemble doit y faire sens.

Le livre a une structure étendue. Cela appelle-t-il la série ? Sa structure – lecture de page en page, de chapitre en chapitre, le rapproche de la narration. Mais c'est aussi le moyen de montrer les photos d'une série.

Chez les peintres on distingue souvent des périodes – cf célèbres période bleu, période rose chez Picasso - des moments très situés dans le temps – ou l'artiste traite les mêmes thèmes, dans le même style. L'intention de faire une série n'est pas toujours clairement exprimée. Chaque œuvre peut être regardé indépendamment des autres et garde son autonomie. Mais l'ensemble constitue un tout cohérent et assez homogène dans sa forme et dans son thème. On est proche de la série mais la volonté de faire des œuvres similaires en suivant un protocole n'est pas dominante. L'idée de série est clairement présente chez Monet - cf les meules, les cathédrales.

La photo autonome

La photo autonome doit porter seule deux intentions : celle du photographe et celle du spectateur.

La photo autonome aboutie existe généralement dans les photos de commande, d'illustration pour activité professionnelle, pour le portrait dans un genre plus artistique.

Il y a généralement production d'un ensemble de photos en cours de travail, mais le but est de n'en utiliser, d'en montrer qu'une seule, la « meilleure » qui fonctionnera en photographie autonome.

Le problème de l'exposition

Un photographe qui présente des photos en galerie montre souvent un ensemble de photos homogènes autour d'un ou de plusieurs thèmes. On est proche de la série. En général chaque photo doit pouvoir être vendue isolément, comme photo autonome. Cela impose une contrainte auxquelles il faut penser.

On peut montrer aussi un authentique travail en série complet. L'exposition est un bon moyen pour présenter une série.

Le dispositif de la nature morte

Tout ce qui participe à la réalisation d'une nature morte, le dispositif, a de l'importance. Les caractéristiques de ce dispositif participent au style, à l'originalité du photographe.

- arrière plan ;
- point de vue angle de champs, horizon, focale ;
- proxi / macro-photographie ;
- environnement ;
- composition, mise en scène ;
- lumière , etc.

Ainsi on peut donner quasiment la recette d'une nature morte « façon Chardin »

- sujet dans une sorte de niche semi circulaire – arrière plan flou ;
- lumière dirigée latérale, venant de la gauche ;
- inversion de la luminosité sujet / fond ;
à gauche : fond sombre / sujet dans la lumière ;
à droite : ombre portée du sujet / fond plus clair ;
- pas de présence humaine ou animale, par définition. Ainsi « la Raie », chef d'œuvre de Chardin, est un portrait de chat plus qu'une nature morte.

Il y a une similitude avec la scène de genre. C'est « une scène de genre sans personnage. »

Il y a aussi une similitude avec le portrait. La nature morte est un portrait en absence de la personne. c'est un portrait des choses, et de ceux qui les ont abandonnées à notre regard, du photographe qui a décidé de réunir ces objets.

La nature morte est un genre qui demande un grand sens du détail. Tout doit y être quasiment parfait. Lumière, composition, point de vue, couleur, mise au point, fond et arrière plan... Et pourtant la perfection technique ne suffit pas. Il faut une certaine incarnation dans ces photos. Elles doivent évoquer autant qu'elles montrent. Ce genre doit avoir un caractère évocateur, sensible. On doit sentir la présence de l'humain derrière l'objet. Sinon le risque est de tomber dans le décoratif, l'illustration.

Assembler des objets devant l'objectif (C'est la définition à minima de la nature morte) ne suffit pas. Il faut trouver une association significative,

une confrontation, un dialogue entre les objets, au delà de l'harmonie plastique de la composition. On évitera ainsi la simple photographie d'objet.

Il y a deux approches principales pour ce genre de photographie :

1/ La nature morte, centrée sur le l'objet, sur son être propre. Approche descriptive, documentaire.

cf Les photographies d'objets de Walker Evans.

C'est l'hyper-réalisme du réel. Ici on montre avant tout.

Mais on évoque aussi l'expérience, la sensation des choses. *C'est le parti pris des choses*, comme Francis Ponge le fait en poésie.

2/ L'approche Still life où c'est la vie qui est évoquée par les objets du quotidien. Les objets parlent des personnes, malgré leur absence.

C'est la nature morte métaphore.

Comme toujours il n'y a pas de frontière. Ces deux approches se mêlent.

Une autre catégorie : l'allégorie. C'est la réunion des objets comme symbole, allégorie. Ainsi les vanités, allégories du temps qui passe, ou le thème assez désuet aujourd'hui des grandes allégories classiques : la Guerre, la Paix, les Arts....

Chardin : Le renouvellement de la nature morte

Jean Siméon Chardin porte un coup fatal à la nature morte symbolique des siècles antérieurs. Les peintres l'utilisaient pour s'exercer techniquement à représenter les textures et la lumière. Il suffisait d'agencer quelques objets sur un support et le modèle restait à disposition autant de temps que nécessaire. La nature morte présente cet avantage considérable de pouvoir être réalisée en atelier sans aucune contrainte externe : pas de dessins d'éléments de paysages, pas de séances de pose d'une personne. Mais la doxa artistique y voyait un genre mineur. Aussi les artistes investissaient-ils leurs natures mortes d'intentions symboliques, comme pour s'excuser de peindre simplement quelques objets du quotidien.

Chardin veut au contraire nous faire percevoir toute la beauté de ces objets. Les contraintes techniques du passé subsistent : lumière et matière doivent être transposées sur la toile. Mais l'objectif diffère : le peintre cherche désormais à nous transmettre son regard sur le monde. Qu'importe qu'il s'agisse de quelques fruits et d'un gobelet d'argent. Comme il l'a dit lui-même : « On se sert des couleurs, mais on peint avec le sentiment. » Qu'un artiste regarde les objets ordinaires avec ses yeux d'artiste et les voilà transformés. La phrase s'applique à tous les arts. La vie ordinaire devient une œuvre d'art sous la plume d'un grand écrivain.

L'éternité des choses les plus simples

Les anciennes natures mortes symbolisaient la vanité de toute chose, notre mortalité, celle des fleurs et des animaux. Chardin représente la permanence de la beauté des objets à travers le temps. Trois pommes, deux châtaignes, un gobelet d'argent, une écuelle et une cuillère vont traverser le temps par la représentation artistique. Bien après que les hommes qui les ont manipulés auront disparu, ces objets apparaîtront à leurs descendants comme un témoignage. Le témoignage d'un certain regard sur les choses les plus simples.

L'éternité n'est plus réservée aux divinités grecques et aux figures bibliques. Chardin se propose de l'étendre aux objets les plus modestes par la magie de l'art. Il n'est pas peintre d'histoire, le genre le plus noble. Qu'à cela ne tienne. Il placera la nature morte au premier rang par sa liberté d'artiste. Presque personne ne le comprendra. Sauf Diderot, qui

écrit : « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. » Pour Diderot, un grand homme ne peut être qu'un homme libre et c'est par cette liberté créative qu'il devient « notre maître à tous pour l'harmonie ».

<https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/oeuvres/jean-simeon-chardin-le-gobelet-d-argent-v-1768.html>



BM d'après « Poires, noix et verre de vin » de Jean-Siméon Chardin

Retour sur « le fond et la forme »

<https://www.chassimages.com/forum/index.php/topic,315839.0.html>

« Cela vous arrive de parler sujet photographié , au lieu de mettre en avant trop souvent la pertinence de tel ou tel post traitement ? »

« Tu m'excuseras mais je ne suis pas emballé par la place du radis dans l'assiette dans un restaurant mais par la qualité du légume. Chacun son truc ! La plupart des papotages tournent sur l'opportunité du post traitement ou sa réalisation mais très rarement sur le sujet en lui même et ça me gave ! »

« Oui, mais lorsque le goût et l'esthétique sont réunis, la dégustation est encore meilleure. Le choix d'un post-traitement en photo peut être assimilé au style en peinture. Cézanne peignait des paysages, Monet aussi. Leur différence : leur style. Le parallèle en photo : le post-traitement. »

« Le post-traitement d'une image numérique fait tout autant parti de l'intention créative et du résultat final que le cadrage, le choix d'une focale, d'un point de vue, et bien bien d'autres... Il peut tout autant servir un message, une idée que tous les autres éléments ! Donc émettre une critique (constructive) concernant le post traitement a selon moi autant de sens que de critiquer le reste, non ? »

« Oui , encore faut-il que le sujet en vaille la peine !
Lorsque de nombreuses discussions portent sur l'inclinaison de l'horizon ou d' autres particularités photoshopesques, cela devient ridicule, rien de plus rien de moins ! »

« Personnellement, je dirais que le premier des piliers du photographe est la composition. Le second, le post-traitement. L'un n'allant pas sans l'autre. »

« Même si sujet il y a, le fait qu'il soit « mal traité », peut le « pourrir » ou le rendre très bon dans le cas contraire. »

« Perso, je m'attache d'abord au sujet, à l'émotion qu'il me procure et au reste en second ! »

« Perso, je pense que lorsqu'on s'intéresse à la photographie, on s'intéresse plus à la vision qu'à le photographe d'un sujet plutôt qu'au sujet lui-même. »

« Je pense également que le sujet est primordial, essentiel. Le post traitement, la composition c'est l'artifice de la photographie. (la définition d'artifice cnrtl : Art consommé, habileté dans l'exécution. - Moyen habile, ingénieux destiné à améliorer, à corriger la réalité ou la nature - Procédé inventé pour améliorer une technique, un art, une manière de faire ou d'être, pour y ajouter un raffinement.)

J'ai présenté ici une photo de poires. Il n'y en a qu'un seul qui m'ait parlé de poire. J'ai trouvé ça sympa.

Le regard du photographe sur un sujet c'est très proche du sujet lui-même. Primordial également pour moi.

Mais tout est lié. Le traitement est très important aussi.

Pour reprendre l'exemple de la nature morte proposée ici, le peintre Chardin a fait une petite révolution tranquille de la peinture en décalant le sujet - il a choisi des objets du quotidien, très simples - et en décalant la manière de peindre, anticipant la touche des impressionnistes. »

« Au final non, le sujet n'a aucune importance, il n'y a qu'à voir les godasses de Van Gogh. Seule son interprétation par l'auteur compte. Pareil pour la photographie, tout est sujet à image, lorsque le « regard » est là. Ce « regard » englobant composition et post-traitement formant le style. »

« Le sujet n'a pas d'importance, c'est ce qu'on en fait qui importe. La photo, c'est avant tout une intention, quelle qu'elle soit. C'est un message à prendre, c'est le regard du photographe.

Je ne saisis toujours pas. Nous aurions dû dire quoi? Rédiger un préambule disant: « C'est un superbe paysage, grandiose, qui permet de prendre un bol d'air pur et qui fait du bien par les temps qui courent ! ». Ici, c'est comme dire le feu ça brûle et l'eau ça mouille. »

« Le regard, l'intention ne sont que le reflet dans le miroir du sujet. C'est à mettre dans le même sac - le fond. Par rapport au traitement, à la composition, l'éclairage - qui relèvent de la forme. »

« Et c'est vrai en photo comme en peinture, en littérature, etc il ne faut jamais distinguer la forme et le fond : les deux sont liés... »

« Pour moi il ne faut pas confondre le fond et la forme.

La forme - composition, éclairage, post traitement, etc - n'est qu'un outil pour exprimer, mettre en valeur le fond d'une photo.

Par fond j'entends à la fois le sujet, ce qui est devant l'objectif, ce qui est montré, représenté dans l'image et l'intention, le regard du photographe sur ce qu'il photographie. »



Sur l'editing

« Il me semble que l'editing est actuellement la base du travail d'un photographe. Avec les outils modernes, les problèmes techniques sont faciles à gérer (si l'on a pris la peine de se former avec de vrais professionnels) et surtout si l'on sait ce que l'on veut obtenir.

Mais savoir regarder, critiquer et éliminer ses propres photos et construire un travail cohérent est le défi auquel tout photographe est confronté. C'est la base de la pratique actuelle de la photographie.

C'est à cela que toutes les écoles de photographies entraînent leurs élèves pendant des années.

Quand je vois comment on peut proposer des photos sans lien photographique entre elles - le seul lien analogique étant le moment de la séance et le modèle - je pense sincèrement que le travail d'editing n'a pas été vraiment réalisé.

La confusion entre le modèle et la photographie, par exemple, est un piège classique, mais insidieux.

Il faut travailler cela toute sa vie. Car c'est ce sens porté par les photos qui guidera le travail de prise de vue.

L'intention et l'editing, toujours

L'arrivée du numérique, avec un nombre multiplié des clichés par séance, et des automatismes de mise au point et d'exposition efficaces, a changé le regard, les exigences, et le travail du photographe. La prise de vue est devenu un jeu d'enfant, d'autant que l'on peut visualiser les «erreurs» techniques sur le temps même de la prise de vue et les corriger en conséquences.

C'est donc bien l'intention (préparation) et l'editing (sélection) qui sont les temps forts du photographe actuel.

Jean-Luc Vertut forum chassimage 2021

La « recette »

Voilà sûrement une «recette» pour faire une bonne photo : faire une photo sensible.

Avec un punctum, comme dirait Barthes.

Le punctum c'est très personnel, subjectif. Cela dépend aussi du spectateur. Il faudra trouver une communauté de ressenti qui traverse le temps pour se transmettre de l'auteur au spectateur à travers l'œuvre, pas forcément pour les mêmes causes directes, mais un ressenti humain qui nous renvoie chacun à nos propres histoires.

Donc si le photographe souhaite un succès assez large, il faudra qu'il trouve quelque chose d'assez consensuel et de pas trop réservé à quelques uns. Il faudra qu'il soit dans le registre subjectif, qu'il parle du sensible, des sentiments.

On peut se rappeler le code esthétique propre à la photo subjective : flou, clair obscur, point de vue décalé ...

Si on porte un regard sensible sur son sujet, il est probable que le spectateur le ressentira. Il sera d'autant plus capté par la photo. Il sera pris par ses sentiments. Difficile de résister à cela.

Et le studium ?

Hippolyte Bayard

Autoportrait en noyé - 1840



« Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses dessins que lui trouvait imparfaits, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! Instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du Monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer. »

La solitude du photographe

Je reviens sur l'expérience de « la photographie accompagnée ».

La photographie accompagnée consiste à faire des photographie avec le regard d'un autre, à la manière de... C'est un protocole qui peut être très créatif. C'est autre chose que la copie ou le plagiat. J'y voie plutôt une inspiration bien comprise.

Il s'agit de repérer chez un photographe que l'on apprécie certains éléments importants de son style : cadrage, traitement, focale, approche du sujet etc. Au mieux on écrit ce qui le caractérise et ce que l'on en retient. On définit ainsi d'un protocole pour réaliser un projet personnel qui convient à ce style.

Ce ne doit pas être un carcan. C'est une contrainte choisie qui peut, comme souvent les contraintes, apporter beaucoup. Il faut garder de la souplesse et ne pas être caricatural. Au contraire on pourra s'écarter du stricte protocole si cela se présente. Ainsi vous serez amené à dégager votre propre style.

Je l'ai déjà dit : la culture c'est l'éducation du regard.

Photographier est un acte très solitaire. On est toujours seul pour appuyer sur le déclencheur. Avec cette démarche on aura l'impression d'être réellement accompagné par le photographe dont on s'inspire. Tout ce passe comme s'il était là, regardant par dessus votre épaule. C'est un moment unique.

Dans ma série avec le photographe Charles Marville, il m'est arrivé une coïncidence particulière. J'ai fait une photo très « marvillienne » dont j'étais très satisfait. Peu de temps après, lors d'une visite au salon Paris Photo au grand Palais, je suis « tombé » sur une photo originale de Marville exposée par une galerie. Elle était identique à celle que j'avais faites. Je ne la connaissais pas. Je suis resté dix minutes en arrêt sur le stand. La boucle était bouclée.

Camus : discours de réception pour le prix Nobel en 1957

« Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous. L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et s'ils ont un parti à prendre en ce monde ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne régnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel. »

Albert Camus

L'accident

Je n'ai pas trouvé d'équivalent au « non finito » en photographie. Il est difficile de s'arrêter au milieu du processus photographique et de décider que l'œuvre est achevée. En argentique, dans le noir des cuves de développement, l'intervention est aléatoire. En numérique le capteur livre une image complète, même s'il faut la post-traiter.

Cependant des photographes s'intéressent maintenant à leurs rebuts de film, amorces ou fins de pellicule, comme Jean-Christophe Béchet.

D'autres s'intéressent aux images ayant un défaut de développement, des artefacts qu'ils intègrent dans leurs images. C'est le cas souvent aujourd'hui pour les pratiquants des procédés anciens. Alors qu'initialement les photographes cherchaient et obtenaient des photos d'une grande perfection technique avec ces procédés délicats, qui nécessitaient expérience et tour de main.

Ainsi Sally Mann intègre tous les artefacts du colodion dans ses séries.

Je me demande si cela n'a pas un lointain rapport au non finito : l'imperfection, le défaut peuvent se rapprocher de l'innachèvement.

L'accident

Quand une photo ratée révèle une poésie insoupçonnée

«Pourquoi la photographie, comme le jazz, n'introduirait-elle pas sa part de surprise ? J'aime quand mes images s'affranchissent de la technique. J'ai sélectionné les accidents qui créent une épaisseur fictionnelle »

Jean-Christophe Béchet

Il y a peu de place pour les accidents photographique dans l'ère du numérique. L'exposition consacrée à Jean-Christophe Béchet évoque un temps où les accidents de laboratoire, les images involontaires ou ratées faisaient partie du quotidien du photographe.

Cherchant en vain à représenter la bave d'un animal haletant, le peintre grec Protogène jette finalement de dépit une éponge sur son œuvre. Il obtient alors, par « hasard », le rendu qu'il recherchait... Cette anecdote, racontée par Plinie l'Ancien, est citée par Pierre Soulages pour expliquer l'importance des « accidents » dans sa peinture.

Chaque pratique artistique crée ses propres accidents. Ils vont s'oppo-

ser à la maîtrise technique, au « professionnalisme ». Ils vont introduire un espace de surprise et d'improvisation. En photographie, art « mécanique », l'accident sera tributaire de l'outil utilisé. Comme en musique, où l'instrument impose sa propre personnalité.

Par nature, un accident est un événement néfaste, négatif, malheureux. C'est pourquoi, en photographie comme dans les autres arts, l'accident doit être un ratage, une bévue, une erreur. S'il est volontairement recherché, il devient un effet de style et un maniérisme.

La découverte d'un accident réussi offre une respiration de bonheur. Décider d'en faire une œuvre à part entière, c'est instaurer un dialogue et une connivence avec le public. C'est aussi démontrer par l'absurde que c'est dans l'improvisation, et même les « couacs », que notre travail tient. Cela atteste de la liberté d'un style. Comme ces jazzmen qui s'emparèrent avec virtuosité du free jazz pour pousser leur instrument aux limites extrêmes de leur technique.

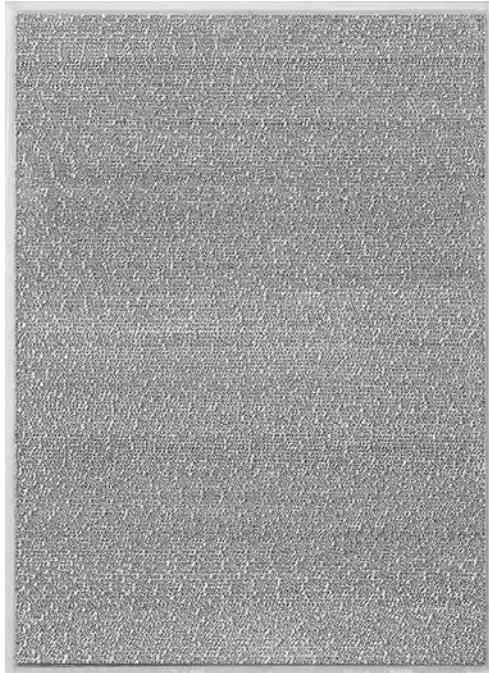
L'accident survient alors dans une disponibilité totale à ces hasards objectifs qui créent le bonheur du désordre. L'accident perturbe l'ordre, l'électronique, la sécurité, la répétition, la maîtrise... Il est plus que jamais nécessaire à la photographie du réel.

Roman Opalka : l'engagement absolu

Roman Opalka est un peintre conceptuel franco – polonais qui est allé au bout de la peinture, dans un engagement total. Il a accompagné son œuvre picturale d'un contrepoint photographique, au protocole également stricte, réalisant une série photographique qui éclaire, commente sa peinture par un retour au réel, au tragique de la vie et du temps qui passe.

Peinture

Opalka peint des suites de chiffres. Les nombres de 1 à **5 607 249**,



peints par Roman Opalka pendant plus de 40 ans apparaissent et se suivent en rangs serrés, sur une longue série de tableaux peints entre 1965 et 2011. C'est en 1965, quand l'artiste avait 35 ans, que cette œuvre s'est imposée à lui comme une évidence. Il a su immédiatement qu'elle ne s'achèverait qu'avec sa mort. OPALKA 1965/1 – ∞ Détail 1-35327 est le premier tableau de l'œuvre OPALKA 1965/1 – ∞ (comprendre « OPALKA 1965/1 à l'infini »). À son décès en 2011, elle comptait 233 Détails.

Il renonce radicalement à la représentation pour déboucher sur un art conceptuel. Peindre l'infini des nombres, ce qui existe sans avoir été créé. Il utilise un strict protocole. Il peint en monochrome N&B sur une toile au format fixe. Chaque toile varie subtilement de tonalité, allant progressivement vers le blanc.

Cependant on peut y voir aussi des aspects bien concrets. Comment oublier la référence aux tatouages des matricules sur les déportés par les nazis en particulier.

« Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier Détail.

Chaque Détail appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de même dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les «cartes de voyage»), à la main, au pinceau, en blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc.

Depuis 2008, je peins en blanc sur fond blanc, c'est ce que j'appelle le « blanc mérité ».

Après chaque séance de travail dans mon atelier, je prends la photographie de mon visage devant le Détail en cours.

Chaque Détail s'accompagne d'un enregistrement sur bande magnétique de ma voix prononçant les nombres pendant que je les inscris. »

À partir de 1965, année du 1, il peint, en majorité sur un format d'échelle humaine, (196 × 135 cm). Il peint en blanc sur fond noir, les nombres qui se succèdent sans relâche et sans fin : 1, 2, 3, 4, 5, etc. Chaque nombre représente un instant, une trace irréversible du temps.

En s'engageant dans son premier tableau (OPALKA 1965 / 1 - ∞ Détail 1-35327), l'artiste a réduit les moyens plastiques à l'essentiel. Il choisit volontairement de réduire sa palette au noir et blanc. Il s'engage à cet instant consciemment pour toute sa vie dans une seule et unique voie, et alors que l'on pourrait penser qu'il s'installe dans une monotonie, l'artiste répond qu'au contraire, il est l'artiste qui logiquement fait à chaque nombre, quelque chose de réellement différent. À juste titre, pour lui, rien ne se répète jamais (si ce n'est les chiffres composant les nombres).

Arrivé au nombre « 1 000 000 », en 1972, il décide de faire évoluer son travail. Dès lors, à chaque nouvelle toile entamée, il ajoute 1 % de blanc dans la peinture servant au fond de sa toile, initialement noir à 100 %. Petit à petit, les fonds blanchissent, marquant d'une nouvelle manière le temps qui passe. Toutefois, afin de ne pouvoir être accusé de « fraude », Roman Opałka veille à utiliser deux blancs différents, un pour ses nombres (blanc de titane) et un pour le blanchissement progressif de son fond (blanc de zinc). Aussi, même sur ses toiles les plus récentes (donc les plus blanches), on peut encore distinguer le tracé des nombres en regardant la toile sous un certain angle.

Photographie



Chaque toile est accompagnée, une fois achevée, par un autoportrait photographique. Portrait frontal, au cadrage serré, éclairage lumineux, toujours le même. Opałka fixe ainsi le temps qui passe, le « ça a été » spécifique de la photographie, avec un retour à la réalité.

À la fin de chaque séance de travail, Opałka se prend en photo sur fond blanc selon le même protocole : cadre serré, éclairage lumineux et régulier, fond blanc, chemise blanche, cheveux qui blanchissent, il vient peu à peu se fondre dans le fond, y disparaître. Ce rituel est pour lui une façon de rendre encore plus visible la dimension physique et humaine de son travail.

Enregistrement

Lorsqu'il peint, Opalka s'enregistre sur bande magnétique, lisant, en polonais, les nombres qu'il est en train de peindre. Toujours dans ce projet de « capture » du temps, de l'instant.

C'est un cas assez exceptionnel de rencontre de la peinture et de la photographie. Ordinairement on les oppose systématiquement, cherchant laquelle a tué l'autre. Roman opalka construit une œuvre « conceptuelle » qui reste incarnée, humaine, très accessible et compréhensible



Photographier le laid

Éternelle question de l'esthétique. Je crois que je n'arriverai jamais à la résoudre pour ma part. J'ai résolu d'essayer de l'éviter. Ce qui compte c'est le sujet, ce qu'on a à dire, ce qu'on veut montrer. C'est cela qui fait la photo. Mais l'esthétique - dans son sens commun - revient toujours au galop.

C'est la même question que pour photographier le beau. Bien que l'on pense que ce soit plus facile. Photographier quelque chose de beau doit donner une belle photo. Donc photographier quelque chose de laid donnera une photo laide. On pense tous un peu cela me semble-t-il.

Le beau et le laid reste aussi très subjectif. Il dépend du goût, de la culture graphique de chacun.

Professionnellement, je savais très bien faire volontairement une belle photo ou une photo peu attirante d'un lieu, selon les besoins d'une commande.

La beauté de la décrépitude...

C'est ce que cherchent les pratiquants de l'« urbex ». Souvent ils passent à côté de leur sujet, se cantonnant à l'aspect décoratif du lieu. Le plus caricatural est l'« urbex – nude » qui joue sur les deux tableaux.

Définitivement :

« Le laid peut être beau, le joli jamais »

Paul Gauguin

Avoir un style

Avoir un style bien à soi, reconnaissable, est souvent donné comme le graal de tout photographe. Est-ce suffisant pour être un grand photographe ? Les grands photographes ont généralement un style reconnaissable et personnel. Faut-il chercher à faire de même ?

En fait cela ne marche pas comme ça.

Mais de quoi parle-t-on dans le cas d'un photographe ? Je retiens comme définition du *style* une manière personnelle d'utiliser certains moyens artistiques (choix du sujet, des formes, des lignes, jeu des couleurs) qui permet de reconnaître un artiste à travers ses œuvres. (Synonyme : facture, griffe, patte, touche.)

Le cas de Michael Kenna est exemplaire. Il a un style particulier, très apprécié, au point d'être imité dans le monde entier. On retrouve ce style, très esthétisant, dans chacun de ses reportages. Que ce soit pour des paysages japonais minimalistes mais aussi quand il a photographié les camps de concentration nazis. Le style est alors un tic, une manière qui remplace toute approche personnelle adaptée. Il perd toute signification et va jusqu'au contresens. (Pathétique dans ce cas, bien que ses photos des camps aient été très bien reçues en leur temps. Le spectateur peut être mauvais lui aussi, et par facilité préférer l'esthétisme, l'effet de mode, sans chercher plus loin.)

Une œuvre photographique ne saurait se construire uniquement sur un style. Il faut une thématique, des sujets, une intention, un registre approprié, etc.

Les grands photographes ont généralement un monde bien à eux. Leur style fait partie de leur travail. Ce n'est jamais un moyen. Ce qui serait caricatural.

Ne cherchons pas frénétiquement à avoir un style. Éventuellement il nous sera donné par surcroît, parce que c'est nous, c'est notre personnalité. Les photos de certains photographes ont un *charme* particulier. Je préfère cette approche au pompeux *style*.

Faut-il faire des photos décoratives ?

C'est un commentaire fréquent : *voilà une photo décorative.*

Mais qu'est ce que cela veut dire ?

Retournons à la définition de « décoratif » et de « décorer » :

- qui agrémente, qui est destiné à décorer.
- synonymes : esthétique, joli, ornemental, beau
- orner, parer, agrémenter de décors ou de décorations un édifice, un appartement, une pièce d'ameublement, etc.
- garnir d'accessoires destinés à embellir ou à être un élément d'embellissement.
- parer, rendre plus beau, plus éclatant par des moyens concrets, à effet décoratif.
- pourvoir un lieu d'éléments (meubles, objets, tentures, etc.) qui l'embellissent
- placer dans un lieu des accessoires qui lui donneront un air de fête : Décorer une table de bouquets, de guirlandes de fleurs.
- orner un objet de motifs, de dessins, de couleurs, etc. : Décorer une assiette de porcelaine.
- orner quelque chose, un lieu, le rendre agréable à l'œil

On retrouve donc la référence à un support qu'on embellit. Le joli n'est pas loin. Le beau, ennemi du joli, n'est pas l'objectif premier en fait. La notion de décoratif a nettement une connotation péjorative plus ou moins sous-entendue. On dira « c'est décoratif » pour dire qu'un travail n'a pas de fond. Elle a aussi une connotation d'agrément, de plaisant, sans prise de tête artistique. On est dans l'artisanat, pas dans l'Art.

Cela concerne donc surtout les photos accrochées au mur, exposées. Même dans l'exposition d'un travail artistique, il faudra en tenir compte. C'est moins le cas pour les photos dans des livres, sur les autres supports et média.

Je ne pense pas que cela soit un but à rechercher en général, sauf besoin explicite. J'imagine mal une exposition laide, avec un accrochage

affreux. Le décoratif n'est jamais loin. Après tout il n'est pas interdit de faire quelque chose de décoratif. C'est même appréciable si c'est réussi. C'est un bon moyen pour montrer ses photos à un large public. Voici un exemple de photos « décoratives », mais pas seulement.

J'ai fait des photos de plaques émaillées taguées le long des voies SNCF parisiennes. Ces plaques taguées sont l'expression brute de la rue, des exclus de la société. Sujet très fort mais aussi graphique, très décoratif. On imagine très bien ces photos accrochées au mur d'un salon bourgeois. Mais quel contresens ce serait par rapport à ce qu'elles représentent réellement !



À propos de la critique

Voici deux commentaires, lus sur un forum.

« Il y a 3 types de photographes :

- le photographe amateur :

Il place le sujet en premier. Il veut qu'il soit net, bien exposé et bien représenté. C'est la photo souvent qualifiée de descriptive ou «photo club» pour être méchant.

- le photographe pro :

Il fait passer le client avant tout. Il fait la photo comme le client la souhaite ou pour qu'elle soit utilisable par celui-ci.

- le photographe artiste :

Il fait passer son ressenti en premier. Donc que ce soit flou ou net, sur-ex ou sous-ex, coupé, décadré, etc, ce n'est pas l'essentiel pour lui. Il veut représenter ce qu'il voit comme il en a envie. Montrer sa sensibilité propre. Dire que l'on fait de la photo artistique ce n'est pas se prendre pour le meilleur. Il faut arrêter d'avoir peur de ce mot et assumer. Si tu fais des photos personnelles où tu représentes le monde selon ta vision c'est de l'art. Il n'y a pas de notion de «qualité» dans l'art. Simplement l'art peut être bon ou mauvais.

Après ça, les goûts de chacun vont entrer en jeu bien entendu, mais la critique ce n'est pas dire «j'aime» ou «j'aime pas». C'est comprendre ce que le photographe a voulu faire et lui faire des retours pour l'aider.

Mais sur ce forum le photographe ne nous dit même pas son objectif. Donc forcément si on critique une photo type photographe artiste avec une vision amateur ou pro, c'est raté car flou et sous-ex par exemple. Et si on fait des critiques de photo artistique à des gens qui font de la photo amateur, on veut voir de la personnalité alors que le photographe veut juste faire de la photo souvenir. Il y a donc décalage de discours et incompréhension.

Pour résumer, critiquez les photos en vous mettant dans l'œil du photographe, pas avec votre œil. Les goûts n'ont pas à intervenir dans une critique, même si on peut dire ce que l'on aime. Ça lui fera toujours plaisir. »

« Je diverge en partie avec toi sur un point : la critique c'est également dire «j'aime» ou «j'aime pas». Ça n'empêche pas de compléter en disant pourquoi. Il m'arrive d'écrire que je n'aime pas mais que je considère que c'est bien fait. On ne peut pas s'abstraire totalement de ses propres goûts. Là où je te rejoins un peu, c'est qu'il m'arrive souvent de ne pas commenter une image parce que je sais qu'elle est trop aux antipodes de mon goût ou de ma pratique pour que je puisse faire un commentaire honnête.

Faire croire que la critique est totalement abstraite est un mensonge, un peu comme faire croire qu'un journaliste peut faire un article parfaitement objectif.

Et puis quand je poste une image ici, c'est pour avoir des commentaires qui me permettront de progresser. C'est également pour savoir si une photo qui me plait peut plaire à d'autres. Donc si les autres s'abstiennent de me le dire, je perd une partie de l'intérêt de poster ici. »



Le triangle sujet - photographe - spectateur

Rares sont les photographes amateurs qui s'en préoccupent. C'est sans doute dommage. Il est important d'avoir un peu conscience de ce que l'on fait. Pourquoi, comment, pour qui ?... Dès que l'on veut montrer ses photos la question de la communication se pose. Le triangle sujet - photographe - spectateur ne s'envisage pas de la même manière selon la destination de la photo.

On photographie :

pour le sujet

C'est la photo documentaire.

L'amateur privilégie le sujet comme souvenir.

Le reporter privilégie le sujet comme témoignage, comme information.

pour le/les spectateurs

Le photographe professionnel travaille pour le spectateur /client en fonction de sa commande, en fonction de ses attentes.

pour soi même

Le photographe auteur s'exprime personnellement, comme artiste.

Il impose sa vision sur le sujet. Il photographie avant tout pour lui.

Le spectateur reçoit - ou pas - l'image.

d'après **JC Béchet**

« Être artiste, c'est être absolument soi-même. »

Baudelaire



« Être heureux ne signifie pas que tout est parfait. Cela signifie que vous avez décidé de regarder au-delà des imperfections. »

Aristote

On devrait appliquer cela à nos petites photos. La photo parfaite n'existe pas. Et elle n'est pas nécessaire à notre bonheur photographique. C'est à nous de voir au-delà.

« Ce n'est pas fait pour faire joli, même si c'est très beau. »

C'est ce que doit être l'esthétisme bien compris en photographie.

BM

Sur la *lecture* des photos

« Lire » correctement une photo est essentiel, notamment si on veut en faire la critique. C'est un préalable incontournable.

Mais qu'est ce que lire ? Est ce que cela peut s'appliquer à la photographie ?

Définition CNRTL :

- Action de lire, de déchiffrer visuellement des signes graphiques qui traduisent le langage oral.

Définition Larousse :

- Action de lire, de déchiffrer toute espèce de notation, de prendre connaissance d'un texte : La lecture d'un plan, d'un message en morse, d'un livre.
- Le fait de savoir lire, déchiffrer et comprendre ce qui est écrit : Enseigner la lecture.
- Analyse, interprétation que l'on fait d'un texte, ce qu'on en tire, ce que l'on pense qu'il signifie : Ce texte se prête à plusieurs lectures.

Bien que se rapportant initialement à l'écriture, au texte, on peut clairement étendre la définition à d'autres signes graphiques, visuels, comme la peinture, la photographie, et même la sculpture, le cinéma etc.

On notera d'emblée la double signification : déchiffrement de signes graphiques et recherche d'un sens porté par ces signes.

Dans un premier temps le « déchiffrage » de l'image

C'est le moment où la composition, le post traitement de la photo - si chers aux photographes - comptent beaucoup. La photo doit être lisible. C'est presque indispensable.

1/ Ne pas voir dans la photo ce que l'on voudrait voir.

C'est le souci le plus courant. Il faut s'attacher à voir ce qui est montré et uniquement cela.

Rappelons nous « Le réel et son double » de Clément Rosset. On recherche tous le double du réel, tel qu'on le désire, plutôt que le réel.

2/ Ne pas anticiper.

Il faut essayer d'avoir un regard neuf, presque candide. Accepter de *se laisser berner par la photo*.

3/ Avoir le bon registre.

Il y a là une contradiction avec le point précédent. Il faut bien voir les photos avec le bon registre pour éviter tout contre sens. Spontanément

le regard anticipe. Cela nous facilite la recherche du sens. Mais cela crée un a priori, qui peut aller parfois jusqu'au contre-sens. Il faut en être conscient.

Après la lecture vient l'interprétation

Ce doit être une interprétation et non un jugement. Un jugement péremptoire est trop commode. L'interprétation nécessite l'argumentation.

4/ Ne pas prêter une intention qu'il n'a pas à l'auteur.

Bien sûr il faut comprendre l'intention de l'auteur dans la mesure du possible. Mais on ne sera jamais à la place du photographe. Deviner son intention quand il a fait une photo est toujours périlleux. On pourra lire les textes d'accompagnement, recueillir les explications de l'auteur. Je pense que c'est le bon moment pour le faire. Après avoir vu les photos avec un regard candide dans un premier temps. Mais la plus part du temps on a déjà une petite idée de ce que l'on va voir. C'est normal. Il faut bien savoir un peu où on s'aventure. Cela ne doit pas nous influencer outre-mesure.

5/ Avoir de la curiosité.

On aime bien ce que l'on connaît. Devant quelque chose de nouveau, dont on ne comprend pas les codes, il faut savoir regarder avec curiosité, avec un regard libre, et même avec une certaine candeur.

6/ Se méfier des rapprochements trop rapides avec le travail d'autres photographes.

La culture c'est l'éducation du regard. Il faut avoir une culture photographique. Mais cela ne doit pas biaiser notre regard. En général on aime bien ce que l'on connaît déjà. C'est plus facile. On évite l'effort d'interprétation.

7/ Se méfier de son goût personnel.

Il faut avoir des préférences. On en a tous. Tout ne se vaut pas. Si on les met en avant d'emblée, on se condamne à tourner en rond. Mais c'est difficile, notamment avec ses propre préférences esthétiques qui reviennent toujours au galop.

La lecture est un miracle. Même s'il faut faire un certain effort, lançons nous !



Sally Mann « Untitled» (Scarred tree) » série Deep South 1998

Quelles limites pour le post-traitement ?

Voici un commentaire lu sur un forum qui résume bien l'évolution de la pratique photographique depuis les années 70 et les questions qui se sont posées depuis aux photographes.

« J'ai commencé la photographie avec un Canon FTB. Bien sûr je faisais développer mes négatifs ou mes diapos couleurs par un labo et je faisais très attention avant d'appuyer sur le déclencheur car je trouvais la facture salée. Car j'étais étudiant, donc pauvre. Au fil du temps mes photos se sont améliorées. La technique photo était devenue secondaire. Quand le numérique est arrivé j'étais aux anges car non seulement j'étais moins pauvre et je pouvais déclencher en rafales. Bref le paradis, surtout que je faisais de la photo de sport et animalière. Les années ont passé et je me suis essayé à la photo de paysage et de portrait et là fiasco total. Quand je voyais sur les forums et les sites internet spécialisés des photos magnifiques avec des ciels structurés, des couchés de soleil divin, des arcs en ciel fantastiques, des envolées d'oiseaux passant au bon moment ou des montgolfières surgissant des nuages. Magnifique ! Je lisais dans les revues spécialisées les articles de tous ces pros qui prodiguaient des conseils comme quoi il fallait se lever tôt, revenir à différents moments de la journée pour la lumière, ou investir des sommes folles pour un éclairage de studio pro.

Bref j'allais être convaincu que jamais je ne pourrais égaler ces artistes. Eurêka la lumière divine s'est enfin penchée sur moi et m'a fait comprendre que DPP de canon était dépassé et qu'il fallait investir dans des logiciels comme Photolab de DxO ou les usines à gaz d'Adobe. Ces logiciels permettent une maîtrise totale de la lumière que vous pouvez sculpter comme un artiste. La cerise sur le gâteau : les logiciels IA (intelligence artificielle) sont arrivés comme Luminar qui permettent de remplacer votre ciel gris pisseux par des ciels structurés à différentes heures de la journée, des arcs en ciel, des oiseaux à profusion, des nuages menaçants ou moutonneux, des montgolfières, des montagnes et j'en oublie, idem pour les visages, hop je supprime la verrue, j'efface les rides, fini les bourrelets. La photo d'origine a presque disparu et elle ressemble aux photos pro des magazines.

Je me pose la question et je vous la pose : Jusqu'où peut-on aller ? »

Mon avis :

Il ne s'agit pas de savoir jusqu'où on peut aller mais plutôt quel rendu on souhaite pour tel ou tel «travail». Et pour cela, il faut déjà avoir essayé divers traitements, savoir ce qu'on peut obtenir. Donc je ne me prive de rien. J'utilise les softs de la Nick collection : Silver efex, Analog efex. Je trouve que cela éduque le regard d'une certaine façon. Il faut apprendre à faire un choix devant l'infinité des traitements possibles, à savoir ce que l'on veut. Mais cela peut devenir caricatural aussi. C'est parfois *un rasoir entre les mains d'un singe*.

La pureté photographique est un mythe qui n'est pas nouveau. Faites donc ce que dont vous avez envie, ce qui vous plaît.



Citations Henri Cartier Bresson

1. La netteté est un concept bourgeois.
2. Vos 10 000 premières photographies seront les pires.
3. Le temps court et s'écoule et notre mort seule arrive à le rattraper. La photographie est un couperet qui dans l'éternité saisit l'instant qui l'a éblouie.
4. Lorsque nous travaillons, nous devons être conscients de ce que nous faisons.
5. Pendant que vous travaillez, vous devez être sûr que vous n'avez rien oublié, car après il sera trop tard.
6. Nous devons cesser de prendre des photos rapidement sans réfléchir qui nous surchargent d'images inutiles, qui encombrant notre mémoire et diminuent la clarté de l'ensemble.
7. La photographie est une réponse immédiate à une interrogation perpétuelle.
8. Photographier, c'est une attitude, une façon d'être, une manière de vivre.
9. Vous n'avez qu'à vivre et la vie vous donnera des images.
10. La photographie n'a pas changé depuis ses origines, sauf dans ses aspects techniques, ce qui pour moi n'a aucune importance.
11. 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.
12. Vous ne devez pas vouloir mais être réceptif, vous ne devez pas réfléchir, le cerveau est un peu dangereux, concentrez-vous sur votre sensibilité, sur les saveurs autour.

Mes commentaires

1. Obscur. Mais intrigant. Que veut-il dire ? Dans quel registre ?
2. Les suivantes seront elles meilleures ?
3. Joliment dit. Une conception de la photographie typique de son époque. Cela a évolué aujourd'hui.
4. Indispensable. Mais qui sait qui il est, pourquoi il fait ceci ou cela ? Le photographe connaît-il vraiment son intention ?
5. C'est une évidence. Il ne faut pas compter sur le post-traitement.
6. Que penserait-il aujourd'hui s'ils nous voyait avec nos smartphones et les réseaux sociaux ?
7. Une réponse peut-être, une question sûrement.
8. Je le pense. On parle de vie philosophique. On pourrait parler de vie photographique.
9. Si c'était vrai...
10. Son célèbre mépris pour la technique. Heureusement il avait de bons tireurs. C'est une attitude que je ne partage pas.
11. Tout HCB est là. Cela peut sembler contradictoire. La composition est souvent construite, pensée, alors qu'il faut privilégier la perception, l'intuition.
12. Encore un remarque essentielle.

L'appareil photo n'est pas un œil humain

La question :

« À propos d'une photo de paysage (un vaste paysage pris au grand angle, avec une forêt au premier plan qui occupe une large partie de l'image et deux villages au loin. Sur la droite une tour ancienne, assez éloignée donc petite sur la photo. En arrière plan, très loin, des collines) « C'est le genre de scène devant lesquelles je n'arrive jamais à rien sortir de satisfaisant et j'aimerais comprendre pourquoi. Elle n'est pas ratée techniquement, mais je la trouve sans intérêt alors que sur place, la scène était impressionnante. À votre avis ? La photo est impossible à réussir ou c'est moi ? Ou un peu des deux ? »

« Pour apporter d'autres éléments d'hypothèse à ceux déjà fournis par les collègues ce cliché montre peut-être de manière exemplaire que l'appareil photo n'est pas un œil humain, que sa perception et son « rendu » des contrastes est très différent et que dans des conditions particulières d'éclairage et d'équilibre des masses de valeurs tonales d'une image (ici toute cette zones de valeurs un peu sombres du premier plan) la saisie du capteur nécessiterait une correction logicielle intense, sans pouvoir rendre une vision humaine. Le savoir faire d'un photographe, à la prise de vue, est par exemple d'anticiper, par l'expérience, la réaction de son système de prise de vue. La vision « naturelle » humaine se fait en plan large, binoculaire, en « immersion dans le paysage », avec une focalisation instinctive sur les éléments d'intérêt pour la personne regardante. Alors que le principe même d'une photo est une image de taille finie, plane, avec une valeur égale sur le plan visuel pour le spectateur de tous les points de l'image.

Ainsi, on dit souvent que vouloir rendre par la photographie ce que l'on a vu dans la réalité est une chimère. Un photographe est un expert de l'interprétation. »

JL Vertut

« La magie du paysage est spéciale, pour comprendre ce qui marche, il faut en regarder beaucoup et découvrir les photos qui te plaisent et ensuite analyser pourquoi.

Comme d'autres l'ont expliqué très bien avant moi, ici c'est un peu *qui trop embrasse, mal étreint*. Il faut essayer de capter l'attention du spectateur via la composition et les centres d'intérêt, les points d'accroche. Ici les lignes de composition, toutes en courbes attirent le regard vers la lumière au loin mais le regard se détourne vite car il n'y distingue rien de bien intéressant, des toits trop petits et sans détails.

Ensuite, le regard cherche autre chose à voir ? Le regard suit la courbe jusqu'à la tour, qu'il découvre dans l'ombre sans détails non plus. Devant c'est tout sombre et tous les arbres se ressemblent. Les lointains semblent intéressants par leurs plans étagés mais ils sont... bien loin. »

Zuiko



Qu'est ce qu'une photo ratée ?

« **U**ne photo ratée est une photo qui ne correspond pas à l'intention du photographe. »

JL Vertut

C'est une définition intéressante de la photo ratée. Car elle invite le photographe à se poser de bonnes questions : Quelle était son intention et a-t-il employé les bons moyens pour y parvenir ?

Pour le photographe, ces photos ne passeront pas le moment de l'editing. Cependant une photo peut correspondre à plusieurs intentions.

Le spectateur ne connaît pas forcément l'intention du photographe. Trouver une photo ratée est donc souvent une appréciation subjective de sa part.



Des photos qui *frottent*

De quoi s'agit-il ?

Éliminons ce dont il n'est pas question : des photos qui choquent - que ce soit pour la forme : photo « ratée » ou illisibles - ou sur le fond : photos choquantes à cause de ce qu'elles montrent.

Il faut donc au moins deux photos. Je dirai que le rapprochement des photos provoque une réaction, un discours, à cause de ce « frottement ». Une sorte de dis-harmonie, d'opposition mais aussi de lien. Il se crée un diptyque.

À quoi ressemble ce « frottement » ?

C'est une perception particulière souvent un peu étrange, surréaliste. Un effet déstabilisant. Ce n'est pas une simple opposition formelle ou thématique entre deux images mais plutôt quelque chose qui accroche, qui lie les photos entre elles. Là *ça frotte*. Il faut prendre ce frottement comme quelque chose de signifiant, qui doit retenir notre attention, un épice visuel entre les images. Cela rappelle une dissonance qui peut faire partie d'une composition musicale.

La réaction entre les deux photos doit apporter du sens, faire vibrer les images.

Dans les exposition on est habitué à ce que les photos se soutiennent entre elles de façon harmonieuse. Les concepteurs veillent à cela. Ils évitent le frottement en général.

Pour la photo unique, autonome, il ne peut pas y avoir frottement. Dans ce cas la photo *heurte* le regard du spectateur. Pleins d'éléments formels peuvent en être la cause. C'est souvent une composition inhabituelle, le flou ou le grain, une sur ou sous exposition, etc. Toute imperfection aux yeux des spectateurs - imperfection selon les canons esthétiques ordinaires - sera relevée. Beaucoup de spectateurs n'y voient qu'une gêne, un désagrément. Ils n'en comprennent pas l'intérêt. C'est pour eux une photo difficile à regarder, plus ou moins obscure, confuse... On est à mille lieux du « faire joli ». Quand le spectateur doit faire un effort de lecture, la photo est en général rejetée. Le public s'attend à voir quelque chose de plaisant, harmonieux, lisible sans effort, au sujet évident. Il est bien d'avoir des photos qui heurtent pour réveiller le regard.

« La photographie ne se vend pas au poids. »

« Il me semble que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'accumulation de photos publiées est contre productive : elle montre juste le niveau qu'un photographe juge «acceptable» de présenter. Plus on en rajoute, plus le niveau baisse nécessairement, et plus on «serre les boulons» plus on valorise son travail.

La photographie ne se vend pas au poids. »

JL Vertut



Motivation de la création

« Pour avoir observé et lu beaucoup de créateurs, il me semble que, si le déterminant d'une création provient effectivement des zones les plus profondes et peut-être archaïques du créateur, sa réalisation exige une pensée et une organisation rigoureuse (un accouchement de l'âme, aurait dit Socrate). »

JL Vertut

Ainsi est réconcilié l'inconscient et le conscient, le sensible, l'intuitif, la perception et le réfléchi, la construction.

La vue

L'immense majorité de notre connaissance du monde passe par la vision et cela est bien connu depuis longtemps. On peut s'en rendre compte en lisant le premier paragraphe de l'ouvrage qu'Aristote consacrait à ce que l'on a appelé après sa mort la métaphysique.

« L'homme a naturellement la passion de connaître ; et la preuve que ce penchant existe en nous tous, c'est le plaisir que nous prenons aux perceptions des sens. Indépendamment de toute utilité spéciale, nous aimons ces perceptions pour elles-mêmes ; et au-dessus de toutes les autres, nous plaçons celles que nous procurent les yeux. Or, ce n'est pas seulement afin de pouvoir agir qu'on préfère exclusivement, peut-on dire, le sens particulier de la vue au reste des sens ; on le préfère même quand on n'a absolument rien à en tirer d'immédiat ; et cette prédilection tient à ce que, de tous nos sens, c'est la vue qui, sur une chose donnée, peut nous fournir le plus d'informations et nous révéler le plus de différences. »

Aristote

S'il fallait une justification à notre activité favorite...

Toujours la *bonne photo*

Une remarque à propos des commentaires sur un forum photo :

« Un peu surréaliste ce fil : D'un côté, un photographe qui parle du reflet dans la vitre. De l'autre des commentaires sur la façon de faire de la photo d'intérieur. »

C'est en fait, à mon avis, un cas très fréquent. Je pense même que pour avoir une photo réussie, une « bonne photo », il faut le plus souvent une photo pour laquelle le photographe et ses spectateurs ont la même lecture, sans ambiguïté.

Précisons cette approche un peu simpliste. Ce que je dis sur la lecture sans ambiguïté nécessaire pour une « bonne photo » concerne le cas habituel, ordinaire, de lecture d'une photo.

Or, l'ambiguïté est un ressort essentiel de la photographie.

Mais le spectateur ne le sait peut-être pas. Il faut sans doute l'informer du registre de lecture. Cela évite les malentendus. Ainsi pour de la photo artistique, créative, le fait de passer la porte de la galerie nous le rappelle. Pour du photojournalisme, on sait que la photo n'est pas une preuve. Etc. On sait dans quel registre on doit se placer.

La photo ment toujours

Bien que considéré au moment de son apparition, comme l'instrument de la vérité absolue, la photo ment toujours.

- soit, au minimum, par omission.

Le hors champs reste invisible, qu'il soit complètement ignoré (cadrage fermé) ou suggéré (cadrage ouvert).

- soit par décontextualisation.

La photo ne dit rien ou peu de chose sur le contexte de l'image : époque, conditions de prise de vue, intention du photographe... Au mieux elle laisse nous quelques indices. La photo plonge le spectateur dans l'interprétation, la spéculation, la perception, le subjectif.

Si vérité il y a, c'est une vérité relative.

« **U**n livre photo, c'est d'abord une expérience. »

Thomas Hammoudi

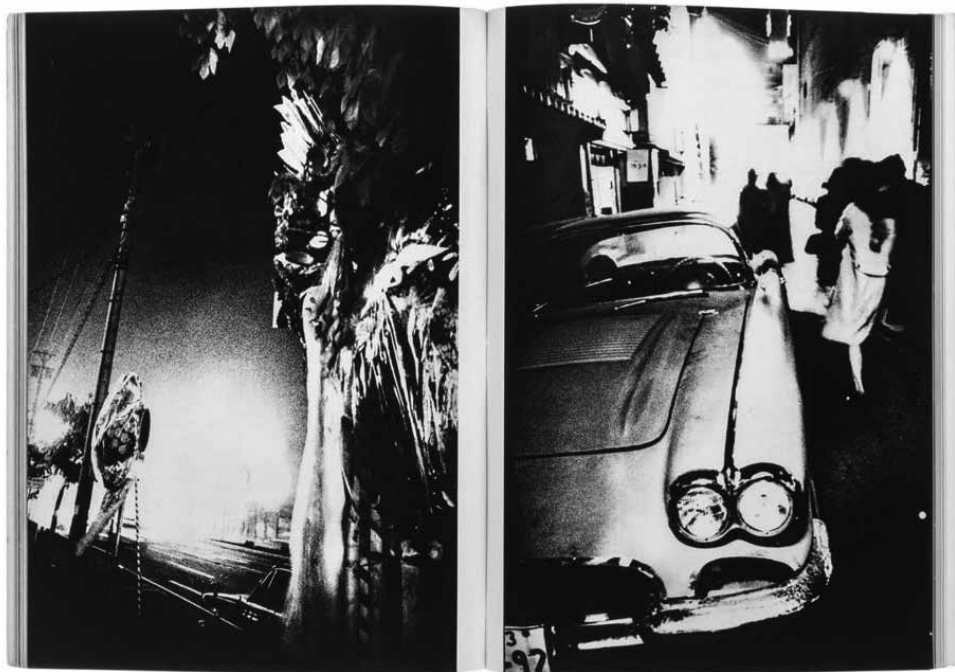
Le livre convoque la vue, le toucher, parfois l'odorat avec l'odeur de l'encre fraîche. Il va réveiller l'imagination, la réflexion du lecteur - regardeur. C'est un objet multi-sensoriel.

Il faut avoir cela en tête au moment de la réalisation d'un livre.

« La photographie se dresse, s'oppose, dénonce mais aussi réenchante. »

Sam Stourdzé

La photographie est un art de résistance.



Provoke

Le regard est subjectif

Chacun voit ce qu'il peut ;
chacun voit ce qu'il veut ;
chacun voit ce qu'il croit ;
chacun voit ce qu'il connaît ;
et c'est l'inconscient qui choisit.



Après la pureté : la perfection

Après la pureté

- pas de numérique, que de la photo argentique (l’empreinte physique de la lumière sur la matière)
- mais sans manipulation après la prise de vue, pas de post traitement,
- respect du négatif

une autre caractéristique est souvent requise comme critère d’une bonne photo : la perfection.

- composition « géométrique », équilibre, cadrage sans coupure, pas de penchitude, pas de parasites dans le champs, harmonie de la composition ;
- pas de flou ;
- lumière idéale, pas de sur-exposition, pas de sous-exposition
- harmonie des couleurs ;
- lisibilité...

Le sujet doit aussi être parfait : point de vue sortant de l’ordinaire, événement exceptionnel, saisi au meilleurs moment, à l’instant décisif. Les sujets autour du banal sont reçus plus difficilement.

En plus, comme pour l’artisanat d’art, l’artiste doit être un virtuose et doit le montrer.

Mais comme la perfection n’est pas de ce monde, c’est souvent l’imperfection, le moindre petit défaut qui est rédhibitoire. Bien entendu tout ce qui est inhabituel, nouveau, est facilement pris pour un défaut et l’image aussitôt rejeté. Il faut s’en tenir à un canon classique, vu par le petit bout du viseur.

Aujourd’hui ces notions – pureté, perfection, virtuosité - ne sont plus centrales dans les productions de l’art contemporain. Elles peuvent être importantes pour certains auteurs pour qui elles font partie de leur questionnement artistique. Mais il n’y a pas de snobisme de la pureté ou de la perfection. Le snobisme est souvent la marque de ce genre d’exigence.

Par exemple :

- perfection chez Gregory Crewdson avec une débauche de moyens pour réaliser des scènes comme au cinéma ;
- pureté chez Mustapha Azeroual qui travaille sur l’action directe de la lumière sur un support sensible ;

- virtuosité plastique chez Valérie Belin ou Lisa Sartorio ;
- les trois chez HCB en son temps : pureté du reportage, perfection du regard qui saisit l'intelligence de l'évènement, virtuosité de l'instant décisif.

Cependant ce n'est plus un enjeu aussi essentiel – comme chez Ansel Adams pour qui c'était une sorte de croisade, une quête photographique. Il n'y a plus de conception dogmatique de la Photographie.

La question esthétique, et souvent l'esthétisme, ne sont pas loin. Ainsi le photographe Michael Kenna :

- pureté du N&B, esthétique minimaliste ;
- perfection : tout est « beau », même la lumière dans les camps de concentration ;
- virtuosité : Mikael Kenna est un des meilleurs tireurs N&B que je connaisse.

Tout cela lui vaut une grande notoriété auprès d'un large public.

L'intérêt pour des photographes comme Atget ou Walker Evans a fait évoluer notre regard. Mais ces caractères qualitatifs persistent pour le grand public et les photographes « amateurs », comme marqueurs de l'excellence. Certains photographes les revendiquent, mais souvent avec une arrière pensée commerciale. Par exemple Sebastao Salgado et ses N&B techniquement « sophistiqués » - mélange d'argentique (la pureté) et de traitement numérique (la perfection) - avec surtout un grand renfort de communication.

« La crème ne remonte pas toujours à la surface et l'histoire de l'art est un récit de grandes choses négligées et ignorées, de choses médiocres mais admirées. »

Saul Leiter



Sur la photo parfaite

JLV « Le ne pense pas non plus qu'un défaut apporte de la vie à une photo : il y apporte juste de la maladresse ... »

BM « Je ne suis pas d'accord à 100 % avec cette remarque qui semble pleine de bon sens (Brrr.... le bon sens) Chasser tous les défauts me semble une nouvelle tendance : la recherche de la perfection. Il y a déjà eu la recherche de la pureté en photographie. Je ne dit pas qu'il faut tout saloper pour faire une bonne photo. Mais à mon avis une bonne photo peut supporter quelque maladresse. Il faut bien sûr qu'il y ait autre chose pour justifier l'intérêt de la photo. Cette recherche de la perfection conduit à reproduire des recettes éprouvées au dépens de toute créativité. Pour les jeunes photographes qui fréquentent les réseaux sociaux c'est une mauvaise voie. »

JLV « il me semble pourtant que chercher à faire du mieux possible est une démarche intéressante, et que les maladresses n'apportent aucun plus à une image. »

NKNS « C'est une démarche honorable mais ce n'est qu'une démarche parmi d'autres. En fonction des circonstance, il est des fois ou il faut savoir être efficace avant d'être perfectionniste et accepter que l'image ramenée soit le reflet d'une réalité de toutes manières imparfaite. Et qu'on puisse encore laisser une petite place à la spontanéité de l'instant car la perfection ne fait pas toujours les grandes photos non plus. Ceux qui ont l'habitude du terrain me comprendront sans peine, je pense. »

Tetim « Il n'est pas question de "photo parfaite". Il y a juste des éléments qui sont rédhibitoires. Et on ne sélectionne pas une image comportant ce type de défaut en se disant qu'il y a quand même une belle lumière ou un beau décor...Il n'y a pas de photo parfaite et à l'inverse il y a peu de photos complètement ratées de A à Z. On trouvera toujours un tout petit truc qui fonctionne. Faut-il pour autant la retenir ? »
(voir la photo d'Irving Penn "Dovima with elephants")

Définition : Fantasmagories

- Projection dans l'obscurité de figures lumineuses animées simulant des apparitions surnaturelles; par métonymie spectacle ainsi produit ;
- Apparition surnaturelle, phénomène extraordinaire ;
- Représentation imaginaire. Synonyme. fantasma ;
- Représentation de l'esprit erronée et ne reposant sur rien de réel, de sérieux. Synonyme chimère, illusion, leurre, utopie.
- Emploi excessif dans une œuvre de motifs et thèmes fantastiques destinés à créer une atmosphère surnaturelle ; par métonymie effet ainsi produit.

Les fantasmagories, spectacle de projections fantastiques, ont précédées l'invention de la photographie à la fin du 18^e siècle.

La fantasmagorie, étymologiquement « l'art de faire parler les fantômes en public », consiste à la fin du XVIII^e siècle à projeter et à animer sur un écran de toile ou de fumée des tableaux miniatures peints sur des plaques de verre ou bien gravés sur un support opaque.

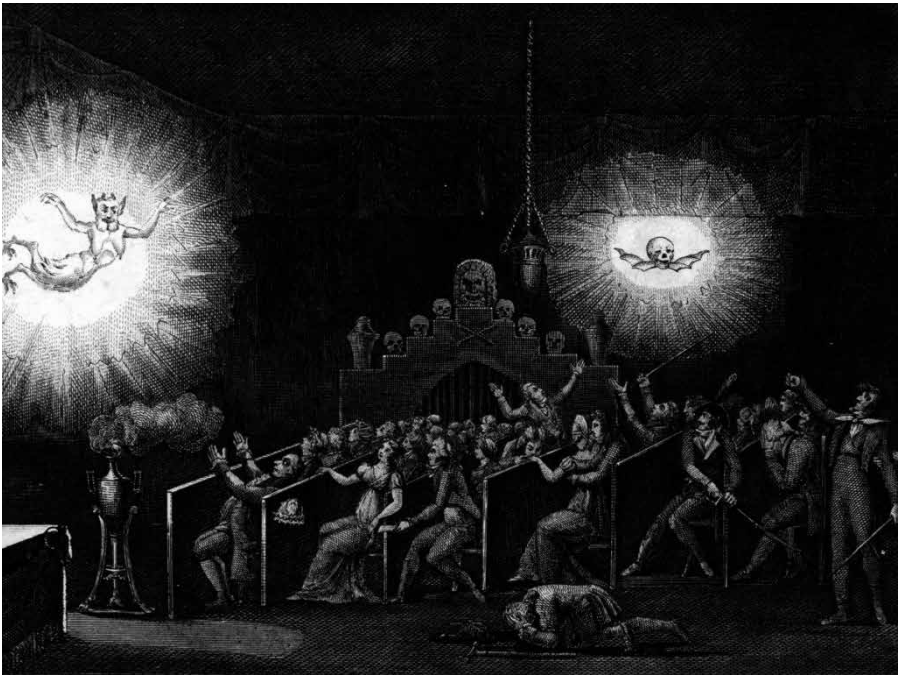
Héritière de la lanterne magique dont la technique ne cesse de s'améliorer depuis le XVII^e siècle, cette forme de spectacle connaît un énorme succès au tournant des Lumières.

D'une petite peinture ou gravure de facture assez grossière au départ, naît, par la fantasmagorie, une image « mouvementée », un tableau lumineux dont les dimensions peuvent varier considérablement. La possibilité d'animer et d'agrandir ou de rapetisser une image par des manipulations optiques marque une étape dans l'évolution de la notion de tableau. En cherchant à provoquer pareillement les réactions sensibles de leur public, les expérimentateurs du tournant des Lumières, amuseurs publics et charlatans, mécaniciens et physiciens, transforment leurs démonstrations en spectacles à part entière.

Cette confusion, entre les finalités respectives des arts et des sciences, reflète la difficulté des nouveaux savoirs à s'affranchir de leurs origines ethniques pour se constituer en domaine exotérique (ndlr : contraire d'ésotérique). Le statut de l'expérience scientifique est incertain, ramené du côté du jeu, du sensationnel, comme le prouve l'habitude déjà ancienne d'accoler aux noms de sciences les termes « amusements », « récréations », « divertissements » et les épithètes correspondantes, ce que montre le titre de l'essai de Robertson : Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute.

WIKIPÉDIA

Cela perdurera longtemps. Ainsi la rencontre du scientifique Nicéphore Niepce et de l'homme de spectacle Louis Mandé Daguerre pour l'invention de la photographie n'est pas un hasard.



Un défaut est-il rédibitoire ?

« Je ne pense pas non plus qu'un défaut apporte de la vie à une photo : il y apporte juste de la maladresse »

Jean-Luc Vertut

Je ne suis pas entièrement d'accord avec cette remarque, qui semble pourtant pleine de bon sens. (Brrr... le bon sens.)

Chasser tous les défauts me semble correspondre à une nouvelle tendance : la recherche de la perfection. Il y a déjà eu la recherche de la pureté en photographie (N&B, argentique, refus du post-traitement, etc). Je ne dit pas qu'il faut tout saloper pour faire une bonne photo. Mais à mon avis une bonne photo peut supporter quelque maladresse. Il faut bien sûr qu'il y ait autre chose pour justifier l'intérêt de la photo.

Cette recherche de la perfection conduit à reproduire des recettes éprouvées au dépens de toute créativité. Pour les jeunes photographes qui fréquentent les réseaux sociaux c'est une mauvaise voie.

« L'editing, c'est un peu un harakiri. »

BM

« Quand j'ai terminé un tableau, je ne veux pas perdre ensuite des mois entiers à le justifier devant la foule. Ce qui compte pour moi, ce n'est pas à combien de gens il plaît, mais à qui. »

Gustav Klimt

L'expérience des réseaux sociaux, des forums, amène à se poser aujourd'hui encore cette question.

Cette réflexion semble assez banale. Il est évident que le compliment le plus apprécié viendra de la personne qu'on reconnaît comme compétente à nos yeux., maître, professeur, collègue que l'on admire... L'avis d'un spécialiste est à priori le plus intéressant. Le spécialiste aura un avis motivé, allant au-delà du « j'aime/j'aime pas.

Qui est « la foule » ? Le grand public doit-il être ignoré ? Parce que sans culture, parce que soumis à la mode, parce que sans goût, parce qu'il préfère le moindre effort...

Faut il tomber dans l'élitisme, le snobisme.

On ne peut ignorer le ressenti du plus grand nombre.

Chercher à plaire au plus grand nombre est légitime mais il faut le faire sincèrement.

Doit-on choisir ses critiques ?

Que faire quand on n'a pas d'idée ?

- Cadrer en suivant la règle des tiers ;
- Faire des photos penchées. C'est plus dynamique ;
- Faire des photos avec des lignes de fuites parallèles ;
- Photographier des « belles choses » : fleurs, nu artistique... ;
- Faire joli ;
- Faire des photos décoratives ;
- Utiliser des procédés anciens ;
- Abuser du post-traitement ;
- Faire des photos en N&B ;
- Faire des photos en couleurs ;
- Copier, plagier ;
- Faire comme les autres ;
- etc.

Y a-t-il une photographie abstraite ?

Définition

Abstraction

- Opération intellectuelle qui consiste à isoler par la pensée l'un des caractères de quelque chose et à le considérer indépendamment des autres caractères de l'objet.
- Résultat de cette opération ; vue de l'esprit (souvent péjoratif) : *Il jongle avec les abstractions.*
- Être ou chose purement imaginaire : Certaines souffrances ne sont que des abstractions pour qui ne les a pas éprouvées

Art abstrait / art figuratif

« J'appelle art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit, ou ne soit pas le point de départ de l'artiste. »

Michel Seufor

Le paradoxe de l'Art Abstrait : L'art abstrait est en fait l'art le plus concret. Il ne garde que la forme, la couleur, le volume, l'essence du réel. Ne pas confondre : art abstrait / art conceptuel

Quelques remarques

Quand on parle d'art abstrait on pense à un art sans représentation objective. Un art où il ne reste que la forme, la couleur, la matière parfois. Mais souvent il garde une symbolique forte, quelque chose de métaphorique.

La décoration, le « décoratif » est souvent abstrait.

En photographie la **décontextualisation** est une possibilité d'« abstraction ». Si on ne reconnaît pas ce que représente la photographie, si on n'a pas de légende, pas d'explication sur ce qui est montré, le spectateur est mis en défaut. C'est souvent assez déstabilisant pour lui.

Le fonction de représentation est essentielle à la photographie. C'est un peu comme son pouvoir d'arrêter le temps à un instant précis. C'est un deuxième sparadrapp collé à la photo. (cf le « ça a été »)

On peut aussi supprimer le sens, supprimer la signification : Ainsi Jeff Wall : Une photographie sans signification objective évidente. Ses photos sont parfaitement figuratives – donc pas totalement décontextualisées - mais on n'en comprend pas le sens. Déstabilisant. On pourrait regarder cela comme un art figuratif abstrait.

Une expérience de pensée.

Soit une chambre blanche totalement fermée, sans fenêtre, aux murs, sol et plafond totalement nus, à l'éclairage diffus.- l'équivalent d'un-sechambre sourde pour le son.

Enfermons un peintre dans cette chambre avec une toile, ses tubes et ses pinceaux, il en ressortira avec une œuvre originale, figurative ou abstraite.

Enfermons un photographe dans la même chambre, il ressortira avec un autoportrait, des auto-représentations, gros plans de corps et probablement rien d'autre.

Quelques peintres Abstraites - un choix personnel

Kasimir Malevitch 1879 1935

Kandinski 1866 1944

Piotr Mondrian 1872 1944

Jackson Pollock 1912 1956

Hans Artung 1904 1989

Mark Rothko 1903 1970

Joan Mirò 1893 1983

Pierre Soulage 1919

Photographes abstraits

Si on recherche des photographes abstraits, ce que l'on trouve est bien maigre. Je ne connais pas de Kandinski de la photographie.

Jean Dieuzaide - Mon aventure avec le brai

Très concret. Il n'y a plus que la forme, la matière et la lumière. Mais la représentation est encore là.

Berenice Abbot

La photo scientifique : astronomie, microphotographie.

Rien de plus concret.

Mustapha Azeroual

Mais c'est un photographe figuratif en fait. Il photographie la lumière, l'agent essentiel de la photographie. Fascinant.

Saul leiter

Certaines de ses photos sont quasi abstraites. Formes, jeu de couleurs, composition supplantent le sujet. Mais jamais complètement. On a toujours quelques indices de la réalité.

Sur le cadrage

Extraits de l'article « Quelques réflexions sur le cadrage en photographie » par **Henri Peyre**

<https://galerie-photo.com/le-cadrage-en-photographie.html>

On nous pardonnera, je l'espère, de défoncer quelques portes ouvertes. Ce n'est pas parce que les portes sont ouvertes qu'elles n'existent pas, et qu'elle ne définissent pas, l'air de rien, des lieux très différents.

La photographie est par essence un cadrage temporel.

Tout cadrage est un choix spatial et idéologique, modifié par sa légende. La plupart des observateurs de photographie considèrent que les objets ou les personnes que la photographie montre constituent le sujet de la photographie. Dit autrement, la plupart des gens confondent la photographie et l'objet photographié. Ceci est bien entendu complètement idiot, mais est très ancré en chacun de nous : essayez-donc de déchirer la photographie d'un proche que vous avez beaucoup aimé dans les jours qui suivent son décès : vous verrez, ce n'est pas facile. Par la même confusion, la plupart des gens, et cela est toujours parfaitement idiot, ont tendance à considérer que le photographe a fait une grande photographie s'il a photographié un grand sujet : grand personnage, personne illustre, grande vedette. La confusion ne s'arrête pas en chemin : si le photographe a fait des photographies de grands sujets c'est qu'il est finalement un grand photographe.

Le sujet peut être une interprétation

Or cette façon de considérer la photographie ne fait aucun cas de la notion d'interprétation que nous avons tout de suite évoquée lors du cadrage. Le savoir-faire du photographe ne peut jamais consister uniquement dans le fait d'être sur le lieu : on voit bien que les photographes des grandes agences qui ont cru bien innocemment à cette fable se trouvent aujourd'hui doublés par n'importe quel quidam du tiers-monde armé d'un téléphone portable, et ruinés. Le savoir-faire du photographe consiste bien plutôt, et depuis toujours, dans la manière de photographier le sujet choisi. Autrement dit c'est dans la capacité à proposer des interprétations, à travailler à transformer le réel, que réside le talent du photographe et sa plus-value. Le vrai sujet de la photographie n'est donc pas son prétexte, mais l'écart

entre le prétexte et l'image présentée. Cet écart est la mesure du talent du photographe. Il est d'autant plus important que le photographe est un artiste. Il est d'autant plus mince que la photographie se veut journalistique et de témoignage.

La croyance encore répandue que la photographie est capable de représenter le réel vient des origines de la photographie au XIX^e, quand la concurrence dans la représentation ne résidait que dans le dessin et la peinture ; à ce moment précis, oui, la photographie a pu quelques temps sembler porter une objectivité supérieure quoiqu'elle ne portât ni la couleur, ni le mouvement ni le son. Mais ces temps sont désormais lointains. La concurrence de la vidéo et du cinéma, tout autant que les possibilités accrues de retraitement de l'image, ont bien altéré la croyance originelle et la photographie ne peut être admise aujourd'hui comme représentation du réel qu'après une sévère critique de son origine. Cette critique examine son auteur, le contexte de prise de vue et mesure le type d'interprétation qui y est engagé.

Ainsi le photojournaliste tentera de se faire éditeur en réfléchissant en amont de la prise de vue à ce que sa photographie doit montrer en raccourci d'une situation et d'un contexte qui sont estimés connus (sorte « d'instant décisif » où l'auteur se veut le plus transparent possible). Le photographe artiste prendra, lui, le réel comme origine permettant l'expression de l'écart de sa propre perception : la surprise du cadrage et de la composition révéleront au spectateur une forme de regard.

La composition est toujours marquée par la centralité

La plupart des livres s'essayant à l'esthétique photographique en arrivent à un moment à la tarte à la crème de la composition par tiers, qui est une des bêtises les plus reprises par les photographes sans imagination. Quand l'être humain regarde quelque chose, il le regarde en le mettant en plein centre de sa vision. S'il s'agit de montrer un sujet, il faut le mettre au centre du cadre. Maintenant nous avons vu que le vrai sujet de la photographie n'est pas le prétexte. Si le vrai sujet de votre photographie est le style, c'est la manière qui doit être placée au centre de votre composition : autrement dit vous pourrez en vous servant d'une composition élaborée, qui prendra le dessus sur le sujet lui-même, montrer que ce que vous placez au centre de votre regard est votre façon de voir le monde, plutôt que le prétexte de la photo. Le problème des propos sur la composition des tiers est qu'on vous propose toujours de « placer le sujet au premier ou au deuxième tiers ». Alors

que votre sujet, encore une fois, doit être en plein milieu du cadre. Autrement dit, cette proposition de règle des tiers fait la confusion entre prétexte et sujet.

S'il s'agit de dire maintenant qu'il faut placer le prétexte de la photo au premier tiers, on peut regarder la règle avec un peu plus de bienveillance : c'est qu'elle peut être comprise alors comme l'idée de placer la composition 1/3-2/3 comme sujet de la photo ; et vous invite à commencer à passer à l'artistique. Et une fois qu'on a dit cela, il faut reconnaître qu'il y a mille et une façons de présenter une scène avec des compositions toutes différentes, et que proposer cette combinaison 1/3-2/3 comme la panacée est bien réducteur et bête. Pourquoi pas 1/4-3/4 ou 1/1,618 (nombre d'or) ou 10-99/2 (moitié de l'âge de ma grand-mère maternelle à son décès) ?



Les précurseurs

Il y a parfois des précurseurs dans l'Art. Ainsi on connaît des précurseurs de l'impressionnisme comme Jean-Siméon Chardin (1699 – 1779) et William Turner (1775 - 1851). Cela reste assez explicable. Il y a toujours eu des esprits en avance sur leur temps.

La photographie n'y échappe pas. Qu'on ait imaginé, rêvé à la photographie est tout à fait pensable. L'idée existe depuis toujours.

Mais c'est un médium qui a un dispositif technique particulier. Sans ce dispositif pas de photographie. Au plus on peut réaliser des impressions par contact sur une surface sensible. Il en faut plus pour réaliser une photographie : chambre optique, chimie pour révéler et fixer l'image.

Je trouve fascinant qu'on ait concrètement *fait de la photographie* avant l'invention de la photographie. Précisément qu'on ait réalisé des images avec les codes de cadrage, de thèmes et l'usage d'un médium encore inconnu.

Voici deux précurseurs :

Johannes Vermeer (1632 - 1675)

C'est bien connu. L'utilisation de la chambre noire et la pratique de la perspective, comme en photographie, est attestée. Ainsi il a reproduit les aberrations optiques, les détails des effets de lumière caractéristiques de la chambre noire sur ses toiles. Sa technique d'éclairage aussi. La lumière est importante dans ses toiles, comme en photographie. En quelque sorte Il a inventé la photo de studio avant l'heure.

Au delà du réalisme, voire de l'hyper-réalisme qui était courant chez les peintres de natures mortes et de scène de genre de son époque, le choix de ses sujets est très photographique. Dans ses scènes de genre il capte l'instant, le moment. (cf la liseuse à la fenêtre) dans ses rares paysages on retrouve la frontalité (La ruelle) la vision panoramique comme ce que l'on fera en photographie bien plus tard - même assez longtemps après l'invention du médium.

Perspective, effets de lumière et camera obscura **WIKIPÉDIA**

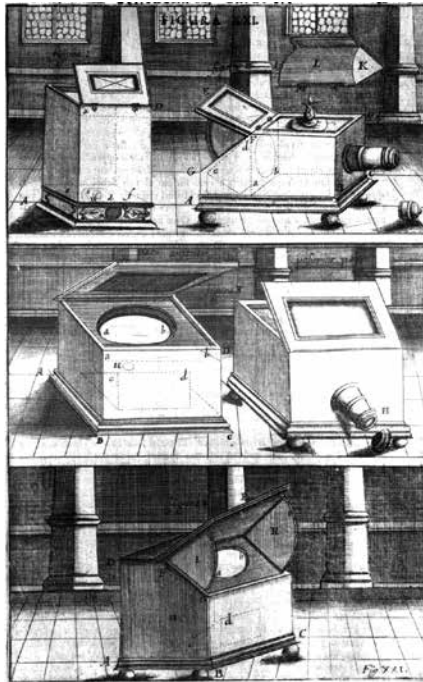
« Vermeer est surtout réputé pour ses perspectives sans défaut, d'autant plus surprenantes qu'aucune ligne guide sous la couche de peinture n'est visible, et qu'aucun dessin ou étude préparatoire n'est parvenu jusqu'à nous. Ceci a pu justifier l'hypothèse, formulée dès 1891 par Joseph Pennel qu'il s'aidait d'un dispositif optique utilisant des lentilles connu sous le nom de camera obscura, et qui n'a fait que se développer

et se confirmer par la suite.

Plusieurs arguments viennent confirmer cette thèse. Joseph Pennell remarque en effet, dans *L'Officier et la jeune fille riant*, la disproportion entre le soldat de dos, au premier plan, et la jeune fille au centre de l'espace représenté, selon un effet quasi photographique caractéristique des intérieurs de Vermeer.

De plus, les effets de flou, notamment du premier plan, s'opposant aux arrière-plans nets, comme dans *La Laitière*, créent des effets de profondeur de champ caractéristiques des chambres noires, et rendus habituels par le développement de la photographie. Ceci crée une impression de mise au point concentrant le regard du spectateur sur un élément essentiel de la toile, tel le fil que tire *La Dentellière*, peint dans toute sa netteté et sa finesse, alors que les fils du coussin au premier plan sont flous.

La rigueur de la perspective centrale a également pu accréditer cette



camera obscura portable 1658.psd

thèse, même si on a également récemment remarqué, à l'emplacement exact des points de fuite, la présence de minuscules trous d'épingles, ce qui pourrait faire penser que Vermeer construisait sa perspective de façon géométrique, en tirant à partir de ces points, à l'aide d'une fi-

celle, ses lignes de fuite. Les effets de raccourcis audacieux — le bras droit de *La Laitière*, la main « en bulbe » du peintre dans *L'Art de la peinture*, etc. — tendraient cependant à confirmer le fait que Vermeer recopiait sans en corriger les effets, même les plus surprenants, l'image reflétée par un instrument d'optique. On a notamment fait remarquer que Vermeer, contrairement à ses contemporains, effaçait les traits de contours, quand ceux-ci étaient frappés par la lumière, et présentés sur un fond sombre, tels l'œil droit de *La Jeune fille à la perle*, et l'aile de son nez, qui se fond dans la couleur de sa joue.

Autre effet caractéristique de Vermeer, sa technique « en pointillés » (à ne pas confondre avec le pointillisme impressionniste à la Seurat), consistant à figurer, par de petites touches granuleuses de peinture, des halos lumineux, ou « cercles de confusion », ce qui a fait imaginer que Vermeer se servait d'une camera obscura archaïque, ou impossible à régler. Cependant, le caractère banalement « réaliste » de ces effets lumineux a été contesté, dans la mesure où ces cercles de confusion n'existent que sur des surfaces réfléchissantes, métalliques ou mouillées, non sur des surfaces absorbantes telles que la croûte d'un pain dans *La Laitière*. On a donc proposé d'y voir moins le résultat passif d'une observation, qu'un effet subjectif du peintre, et caractéristique de sa manière.

Enfin, le format modeste des tableaux, et leurs proportions proches du carré (de rectangles à peine prononcés), peuvent accréditer l'idée d'une image recopiée à partir du reflet de la camera obscura, éliminant les bords déformés par la lentille circulaire.

La récurrence des cadrages en légère contre-plongée, choisis dans vingt toiles, a en outre pu faire avancer l'idée que la chambre noire de Vermeer était posée sur une table, toujours à la même hauteur et à la même distance de la scène à représenter.

L'hypothèse d'un Vermeer « peintre de la réalité » a donc conduit à des reconstitutions de la maison de Maria Thins, pour tenter de recréer l'atelier du peintre. Pourtant, force est de constater que ces tentatives d'explications positives et rationnelles, quand bien même elles seraient avérées, ne permettent pas de cerner totalement « le mystérieux Vermeer », ni d'épuiser le sens de son œuvre qui, en dépit de l'aspect simple, modeste et familier de ses intérieurs, n'en laisse pas moins de renouveler notre regard, en procurant au spectateur la « sensation de quelque chose de miraculeux » et de fondamentalement irréductible à l'interprétation. »

Pierre-Henri de Valenciennes

Ce peintre paysagiste néo classique de la fin du 18^e siècle (1750 – 1819) a fait pour son usage des petites études rapides au cadrage prémonitoire. Les peintres ont toujours faits des croquis, des études pour préparer leurs tableaux. Le croquis, le dessin extrait en général un détail, un élément de la scène. Il permet d'étudier ainsi une attitude, un geste, ou d'analyser une forme.

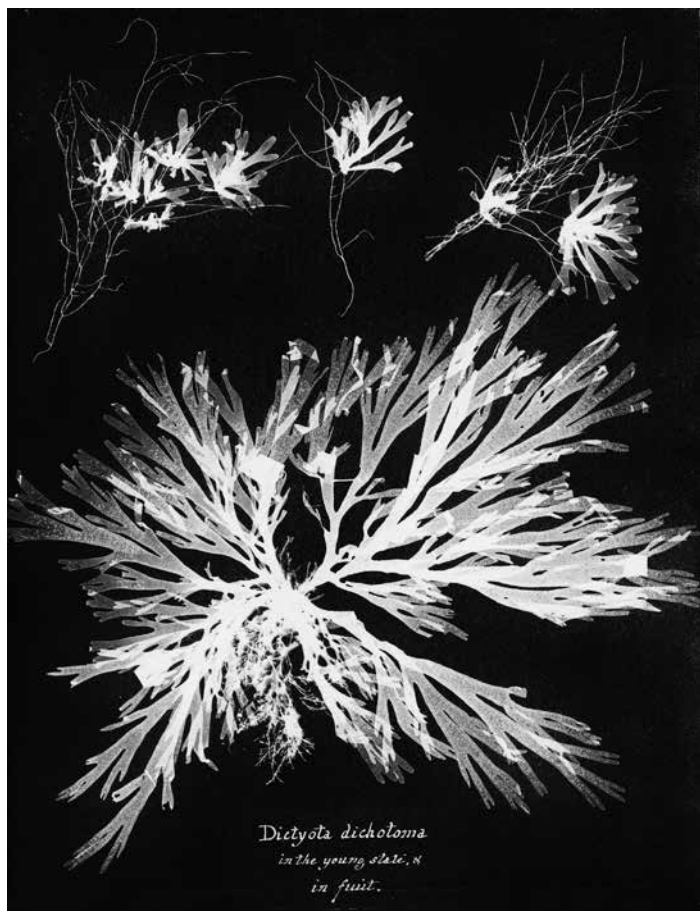
De 1777 à 1785, Pierre-Henri de Valenciennes vit en Italie. Lors de son séjour il a fait des petites toiles, dessins et huiles sur papier, qui sont comme des découpes spontanées de la réalité qu'il voyait devant lui. Cela rappelle l'usage d'un appareil photo avec lequel on réalise une découpe à l'emporte-pièce du réel.



P.H. de Valenciennes. Mur de la ville au pied d'une montagne

Anna Atkins : le premier livre photographique

Anna Atkins est une botaniste britannique, née le 16 mars 1799 à Tonbridge dans le Kent et morte le 9 juin 1871. Elle est considérée comme une pionnière de l'utilisation d'images photographiques (notamment par cyanotype) pour l'illustration d'ouvrages imprimés, en l'occurrence des herbiers qu'elle fit paraître à partir de **1843**. Certains la considèrent même comme la première femme à avoir réalisé des photographies, titre qu'elle dispute à Constance Fox Talbot, l'épouse de William Henry Fox Talbot.



Chronologie des surfaces sensibles

- 1824** Premiers essais de « photographie » par Nicéphore Niépce. Héliographie au bitume de Judée. Images non conservées.
- 1827** « Le point de vue du Gras » par Nicéphore Niépce. Première photographie connue.
- 1829** Contrat entre Nicéphore Niépce et Louis Daguerre.
- 1832** Physautotype de Niépce et Daguerre.
- 1833** Décès de Nicéphore Niépce
- 1839** Daguerréotype. Présentation à la chambre des députés par le ministre de l'intérieur du projet de loi attribuant une pension à Isidore Niépce et Louis Daguerre pour la divulgation de leurs procédés permettant de fixer les images de la chambre obscure.
- 1839** Publication par Louis Daguerre de "Historique et description des procédés du daguerréotype et du Diorama".
- 1841** Publication par Isidore Niépce de "Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype".
- 1841** Calotype de Fox Talbot (dépôt du brevet).
- 1842** Le cyanotype est un procédé photographique monochrome négatif au sels de fer, avec lequel on obtient un tirage photographique bleu de Prusse, bleu cyan. Technique mise au point par le scientifique et astronome anglais John Frederick William Herschel.
- 1847** Négatif sur plaque de verre albuminée, par Niépce de Saint Victor.
- 1851** Collodion humide par Frederik Scott Archer (publication).
- 1853** Ferrotypes (collodion humide sur plaque donnant un positif direct) mise au point par Adolphe-Alexandre Martin.
- 1854** Ambrotype (brevet) par James Ambrose Cutting et Isaac Rehn. Collodion humide blanchi chimiquement, et observé sur un fond noir, donnant un positif direct. Le pannotype est une variante sur cuir de l'ambrotype.
- 1855** Plaques sèches au Collodion Désiré van Monckhoven.

- 1871** Plaque de verre à la gélatine Richard Leach Maddox, gélatino-bromure d'argent (publication dans un article du British Journal of Photography).
- 1879** Georges Eastman (brevet#226503) plaque sèche de photographie.
- 1885** Premier films souples de la société de Georges Eastman.
- 1888** Kodak : premiers appareils à pellicule souple - Georges Eastman.
- 1904** Autochrome des frères Lumière (présentation à l'académie de sciences).
- 1907** Première démonstration publique de l'autochrome au siège du journal l'Illustration.
- 1932** Autochrome disponible sur support souple.
- 1932** Agfacolor - film inversible couleur en version plaque.
- 1935** Kodachrome - film inversible couleur par procédé soustractif en format film 16 mm Inventé par Leopold Godowsky, Jr. et Leopold Mannes.
- 1936** Kodachrome en format 8mm et 35mm pour le cinéma.
- 1936** Agfacolor en version film.
- 1942** Kodacolor - film négatif couleur.
- 1948** Polaroid, - appareil type 95 d'Edwin Land.
- 1963** Film Polacolor.
- 1969** Invention du capteur CCD.
- 1972** Polaroid SX-70 développement instantané, et en plein jour, au sein d'une enveloppe scellée qui conserve tous les produits résiduels issus du traitement.
- 1981** Premier appareil photo numérique à capteur CCD le Mavica de Sony.
- 1995** Casio QV10 premier appareil avec écran à cristaux liquides.

<https://photochroniquesblog.wordpress.com/petite-chronologie-des-sur-faces-sensibles/>

La première photographie



La vue de sa propriété de Saint-Loup-de-Varenes (Saône-et-Loire) est majoritairement reconnue comme la première photographie en raison de sa stabilité et parce qu'il s'agit de la première image connue prise d'après nature avec une chambre noire utilisée comme appareil photographique. Elle date de **1826**. **Niépce** plaça une plaque d'étain recouverte de bitume dans une chambre noire, face à une fenêtre de sa propriété. Il l'exposa ainsi pendant plusieurs jours. Cela forma une image floue – mais maintenant très connue – d'un bâtiment, d'un arbre et d'une grange.

Le comique, l'humour en photographie

La photographie n'aime pas trop l'humour. La photo serait-elle donc une chose sérieuse ?

La photo peut être :

- intellectuelle Jeff Wall ;
- conceptuelle Roman Opalka ;
- documentaire Walker Evans ;
- esthétique Mikael Kenna ;
- tragique Robert Capa ;
- dramatique PROVOKE ;
- surréaliste Dora Maar ;
- romantique ; onirique ; érotique ...
... mais comique ?

L'humour au cinéma existe. Toutes les formes de comique sont présentes et très appréciées. Mais c'est un art littéraire, un art du déroulement du temps.

On retrouve l'humour dans le dessin - dessin de presse, caricature - dans la bande dessinée. Christophe, un des premiers dessinateur de BD - Le savant Cosinus, la famille Fenouillard - a fait des albums comiques. Nadar, grand photographe portraitiste, a commencé sa carrière comme caricaturiste. Malgré cela, il n'a pas fait de photo comique. Les photos humoristiques sont souvent anecdotiques.

Il n'y a pas ou peu d'auteurs photographes comiques, au mieux humoristes. Il n'y a pas de Charly Chaplin de la photographie. Pas de Coluche photographe. Voici quelques photographes qui utilisent l'humour dans leur création : Martin Parr - Les krims - Chema Madoz - Gilbert Garcin - Robert Doisneau d'une certaine façon...

Les photographes « sérieux » ne manquent pas : Charles Marville - Walker Evans - Henri Cartier-Bresson - Albert Renger Patch - Raymond Depardon...

Les procédés :

- détournement, photomontage
- juxtaposition incongrues : cf photos de maîtres et leurs chiens, passants et affiches...
- comique de situation mais on n'a pas de suspens. Il n'y a pas de déroulement de l'action, comme au cinéma. Ce qui est essentiel pour l'effet comique.

Il reste la question du pourquoi.

C'est dans l'intention que se situe le comique, dans le regard du photographe. La photo, médium de représentation, est plutôt neutre sur ce point. Les ressorts du comiques sont dans la narration. Il y a pas ou peu d'objets, de choses comiques. Donc pas ou peu de sujets à photographier. Une photo de clown n'est pas comique le plus souvent. (Elle peut même faire peur.)



BM poteries amusantes

Umwelt

Selon Jakob von Uexküll et Thomas A. Sebeok, l'Umwelt (pluriel : Umwelten) désigne l'environnement sensoriel propre à une espèce ou un individu, mieux rendu en français par l'expression de « monde propre ». Ce concept est à la croisée des chemins entre la biologie, la communication et la sémiotique chez l'animal humain et non-humain. La théorie de von Uexküll explique que des organismes, bien que partageant le même environnement peuvent néanmoins avoir l'expérience de différents « mondes propres ». Ainsi, une abeille qui partage le même environnement qu'une chauve-souris, ne vivra pas pour autant dans le même monde sensoriel. L'abeille étant sensible à la lumière polarisée et la chauve-souris aux ondes issues de l'écholocation (choses leur étant réciproquement inaccessibles) auront une perception différente de leur univers au travers du prisme de leurs sens propres.



La tique ne réagit qu'à trois stimuli externes, qui déterminent son umwelt.

« **M**a joie vient de la manière dont je regarde le monde »

« La nature est source de tout ! Ma joie ? Elle vient de la façon dont je regarde le monde. Il est magnifique mais il faut savoir regarder avec attention et avec les idées claires. Et pour cela, il faut se débarrasser de tout ce qui nous empêche de regarder »

David Hockney



L'ironie et la photographie

« Je cherche un peu les photographes ironiques ou moqueurs. À part l'inévitable Martin Parr. C'est un peu comme l'humour. La photo n'est pas comique. N'est-ce pas un peu dans l'adn de la photographie ? »

B_M

« Un ami critique de cinéma m'expliquait récemment que la différence entre les films d'Hollywood et ceux du reste du monde (et quand il disait "Hollywood", il voulait parler des réalisations actuelles, par des cinéastes nés aux USA, et non des films de la grande époque, avec l'immense majorité des cinéastes nés en Europe) c'est que les films d'Hollywood sont toujours à regarder au premier degré. Il n'y a ni ironie, même légère, ni moquerie dans ce cinéma et donc aucune profondeur, tout y est comme "à plat", stéréotypé, figé. »

L'ironie n'est pas forcément drôle. Elle montre juste le recul et la profondeur du regard par rapport à ce que semble montrer une image, la position du photographe, en somme.

Jean-Luc Vertut

« Martin Parr, c'est comme ces séries TV où des rires préenregistrés signalent au spectateur que c'est drôle. Mais chez bien d'autres photographes, l'humour n'a pas besoin de sous-titres.

Le spectre de l'ironie est très étendu : de la moquerie taquine au sinistre sarcasme, il y a toute une gamme de rires possibles - ou impossibles (selon son propre degré de tolérance). Mais il s'agit toujours de rire de l'autre, que ce soit pour le mettre en boîte, légèrement, ou pour le mettre dans la boîte et la terre par dessus.

Il ne faudrait pas confondre ironie et humour : dans ce cas-là, on ne se contente pas de se moquer de l'autre, on se moque d'abord de soi-même, et, quand on est photographe, de son propre regard sur ce qu'on trouve drôle. »

Madko

Pourquoi fait-on des photos ?

Pourquoi s'adonne-t-on à cette activité curieuse qu'est la photographie ?

- La mémoire ;
- La fabrique de souvenir ;
- Avoir des preuves ;
- Avoir des traces ;
- Laisser une trace ;
- Pouvoir dire « ça a été » ;
- Pouvoir dire « j'y étais » ;
- Conjuré le temps ;
- S'exprimer ;
- Montrer le monde ;
- Documenter le monde ;
- Le besoin de s'exprimer ;
- Le besoin de communiquer ;
- Voir les choses telles qu'elles sont ;
- L'expérience du monde ;
- Voir les choses telles qu'on voudrait qu'elles soient ;
- Rechercher l'arrière monde ;
- Le plaisir – plaisir visuel, plaisir esthétique ;
- Le plaisir de « prendre » des photos ;
- la « pulsion photographique » ;
- ...

La maladresse et l'intention

J'aime bien les photos qui frottent, les photos qui accrochent. Les photos trop lisses, lénifiantes, trop jolies sont souvent ennuyeuses. Le photographe n'a souvent rien d'autre à dire qu'un esthétisme facile et creux.

Une photographie qui interpelle, qui heurte un peu le regard a souvent de la force. C'est un bon moyen de se passer l'œil au papier de verre. C'est comme les dissonances en musique. Cela réveille les oreilles.

Il ne faut cependant pas confondre l'intention et la maladresse. Si le frottement est, en fait, du à la maladresse du photographe, maladresse involontaire, non vue et non gérée à la prise de vue, la photo est effectivement plus ou moins ratée. De plus elle n'aurait pas du franchir l'étape de l'editing, maladresse supplémentaire. Bien souvent l'auteur tentera de nier son erreur. Il prétextera une intention au 2^e ou 3^e degré ou minimisera l'effet de sa maladresse.

De même, l'accident, l'imprévu n'est pas toujours intéressant. Il faut savoir l'accueillir, l'accepter, l'intégrer, en faire quelque chose de signifiant pour sa photographie.



Saul Leiter New York 1948

Faut-il tout hiérarchiser ?

J'ai un peu la manie de chercher à tout hiérarchiser quand je regarde le travail d'un photographe.

C'est une manière de se repérer. C'est assez rassurant. C'est probablement dû au fait que j'ai maintenant une certaine culture photographique. J'ai une base de comparaison. Je peux rattacher une photo à d'autres déjà connues. Cela permet d'éviter l'effroi de l'inconnu. C'est pratiquement spontané. Regarder sans à-priori demande presque un effort, une mise en condition particulière.

Même si je pense qu'il n'y a pas de Vérité, pas d'Absolu notamment en Art, en Esthétique, je ne suis pas non plus dans le relativisme culturel. Je pense que tout ne se vaut pas.

Alors, si les choses n'ont pas la même valeur, cela implique que l'on puisse donc les hiérarchiser. Avoir une préférence est légitime. On aime/on aime pas. C'est fatalement une manière de hiérarchiser.

Il ne faut pas que cela devienne excluant. Tout ne rentre pas obligatoirement dans les cases prédéfinies d'une bibliothèque. Il faut rester curieux et tenter de regarder sans juger par anticipation. Chaque chose peut être bien dans son registre. Remettre les choses dans leurs contextes est primordial. Comparaison n'est pas raison.

Cette habitude de hiérarchiser peut être mal comprise. Mettre un bon photographe derrière un autre est souvent pris pour un rejet du photographe concerné. Il ne s'agit pas de ça. Simplement une préférence, un goût personnel le plus souvent. Mais on attend souvent maintenant un avis noir ou blanc.

Le vieux principe de Boileau

Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Nicolas Boileau Épîtres - L'Art poétique 1636 - 1711

Voilà la bonne pratique pour le photographe.

On croit que la photo est l'art de l'instantané. *Clic-clac merci Kodak ; l'instant décisif...* C'est en grande partie vrai. (La photo est un art mécanique.) Mais il ne faut pas en rester là. Si l'on veut progresser il faut mettre en pratique le vieux principe de Boileau, quel que soit le genre pratiqué. C'est vrai pour la prise de vue comme pour l'editing. C'est le seul moyen d'acquérir l'indispensable expérience.

Le photographe pourra s'inspirer aussi de ses nombreux préceptes :

- Avant donc que d'écrire (*photographier*), apprenez à penser (*comprendre votre projet*).
- L'esprit lasse aisément, si le cœur n'est sincère.
- Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les mots (*la composition*) pour le dire arrivent aisément.
- Soyez simple avec art.
- Souvent trop d'abondance appauvrit la matière.
- Un beau désordre est un effet de l'art.
- Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable.
- La rime (*le post-traitement*) est une esclave et ne doit qu'obéir.
- Faites-vous des amis prompts à vous censurer.
- Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.



Maquette et mise en page : Bernard Millot
Janvier 2022
bm-photo@orange.fr

BM production