

PHOTO

Les planches-contact de Sabine Weiss



CADRAGE & COMPOSITION

*De la prévisualisation au recadrage.
Portfolios, interviews, débats...*

*Gregory Crewdson:
témoignage en coulisses*

L 12662 - 18 H - F: 6,90 € - RD



DOM : 7,20 € - BEL : 7,20 € - CH : 9,00 FS - CAN : 9,99 \$CAN
D : 8,00 € - ESP : 7,20 € - GR : 7,20 € - ITA : 7,20 €
LUX : 7,20 € MAR : 85 DH - TOM SURFACE : 1050 CFP
PORT/CONT : 7,20 € - TUN : 14 DTU.



Formations en photographie

Préparation aux diplômes d'état, CFE Certificat de Compétence Professionnelle (bac+3). European Bachelor of Professional Photography (bac+3). Temps plein, temps partiel, alternance, cours du soir, stage.

Formation aux métiers de la prise de vue publicitaire, industrielle, de reportage, de mode et beauté, de portrait, de création... De la post-production : retouche, impression numérique, atelier Fine Art...

Ecole Efet, 110, rue de Picpus 75012 Paris - 01 43 46 86 96 - efet@efet.com

www.efet.com

RÉPONSES PHOTO

Une publication du groupe

MONDADORI FRANCE

Président: Ernesto Mauri

RÉDACTION:

8 rue François Ory,
92543 Montrouge Cedex.

Tél.: 01 41 86 17 12. Fax: 01 41 86 17 11.

Sur une idée originale de:

Jean-Christophe Bédet

Rédaction en chef: Jean-Christophe Bédet
(1714) Sylvie Hugues (1710)

Rédaction: Caroline Malet (1716), Pauline
Kasprzak, Stéphane Couturier, Laure Augustins
Assistante de rédaction: Françoise Bensaid

Directrice artistique, maquette:

Chantal Vaire (1793)

1^{re} secrétaire de rédaction: Caroline Malet

DIRECTION - ÉDITION:

Directeur exécutif: Carole Fagot

Editeur: Sébastien Petit

DIFFUSION:

<http://www.vendesplus.com>

Directeur: Jean-Charles Guérault

Responsable Diffusion: Dominique Ventura

MARKETING

Directrice marketing et diffusion:

Sabine Aguerre (01 41 33 51 04)

Responsable marketing direct:

Gisèle Taldit (01 41 33 57 68)

Chargée de promotion:

Annie Perbal (01 41 86 17 53)

PUBLICITÉ

Directeur commercial: Christophe Bonnet

Directeur de pub: Olivier Guillemet (1631)

Directeur de pub adjoint: Victor Barata (1627)

Assistante de publicité:

Christine Aubry (01 41 33 51 99)

Maquettiste publicité:

Semir Oueslati

Fax publicité: 01 41 86 16 92.

FABRICATION

Agnès Collin (2208), Daniel Rougier

CONTRÔLE DE GESTION

Sandrine Delcroix

RESSOURCES HUMAINES

Pascal Labé

Éditeur: Mondadori Magazines France

SAS Siège social: 8 rue François Ory,

92543 Montrouge Cedex. Directeur de la

publication: Camille Pernia. Actionnaire:

Mondadori France SAS. Photogravure: Arto

Imprimeur: Imprimerie Aubin - Chemin des

2 Croix - 86240 Ligué N° ISSN: 1167 - 964 X

Commission paritaire: 1110 K 85746

Dépôt légal: juin 2014

ABONNEMENTS

Service abonnement et anciens

numéros: 01 46 48 47 63

Abonnements Réponses Photo, B607,

60643 Chantilly Cedex

© JOB



© ERIC PILLOT



© FRANÇOIS-RÉGIS DURAND



© LAURENT LAVERGNE



© ELÈNE USDIN



© JEAN-CLAUDE GAUTRAND

Edito 5

Balade à travers une œuvre 10

SABINE WEISS

UNE VIE DE PHOTOGRAPHE

Portfolio 40

Eric Pillot

ANIMAUX IN SITU

Portfolio 54

FRANÇOIS-RÉGIS DURAND

MADAGASCAR "LE NOUVEL HÔTEL"

Portfolio 70

LAURENT LAVERGNE

BEAUGRENELLE, PARIS XV

Débat 84

CADRAGE ET COMPOSITION

HORS-CHAMP - DISTANCE - FORMATS

POINT DE VUE - PRÉVISUALISATION

FINALISATION

Portfolio 98

Elène Usdin

FABLE DE L'INSOUCIANCE,

RÉCITS DE L'INCONSCIENT

Récit 114

GREGORY CREWDSON

LES COULISSES DE LA CRÉATION

Portfolio 122

JEAN-CLAUDE GAUTRAND

LE CRI DU MÉTAL

L'image de fin 146



La planche-contact argentique reste l'outil fondamental pour comprendre la façon de cadrer (et de recadrer!) d'un auteur. Merci à Sabine Weiss de nous avoir permis de publier ces fragments intimes!



DE L'UTOPIE HUMANISTE À LA DISTANCE DOCUMENTAIRE ET À L'INVENTION DU RÉEL

Après plusieurs hors-série consacrés à l'évolution de la photo contemporaine ("Où va la photo?"), à ses limites ou frontières ("Où s'arrête la photo?"), après s'être interrogés sur des notions clés et, disons-le, délicates ("Qu'est ce qu'une bonne photo?", "Qu'est ce qu'une série photographique?"), nous entrons avec ce numéro dans le cœur même de l'acte photographique en interrogeant deux notions aussi basiques que mal définies: le cadrage et la composition. Chacun s'accorde à dire qu'il ne s'agit pas de deux synonymes, mais tous les photographes ont du mal à définir ce qui relève de l'un ou de l'autre. Ainsi, sur le terrain, on dira volontiers que l'on "cadre". Au moment de l'édition, on parlera de "recadrage". En revanche, quand vient le moment d'évaluer une photo, le vocabulaire change, et on loue la "composition" d'une belle image bien plus que son "cadrage"...

ENTRE PHOTOGRAPHES

Chaque lecteur de *Réponses Photo* est tour à tour spectateur et acteur, critique et auteur. Il appuie sur le déclencheur, il visite des expositions et il regarde des livres de photographie. Sur le terrain, nous avons tous fait l'expérience du cadre, ce petit rectangle (ou carré) qui permet de prélever un morceau de ce que l'on voit. Rendre ce prélèvement le plus intéressant possible est le défi de chaque photographe. On pourrait donc s'arrêter là et penser qu'il suffit d'être un bon "cadreur" pour être un "bon" photographe. Mais voilà, ce n'est pas si simple...

Le cinéma nous rappelle, à juste titre, que "cadreur" est un métier, tout comme "Chef opérateur" (celui qui s'occupe des lumières, aussi appelé "Directeur de la photographie"... eh oui!), et que les deux viennent épauler un metteur en scène (aussi appelé réalisateur). En photographie, nous pratiquons, en une fraction de seconde, simultanément, ces trois métiers. Nous devons "lire la lumière" (rôle du chef op) "choisir la bonne focale et bien se placer pour saisir un bon cadrage" (rôle du cadreur) et avoir l'idée de ce que l'on veut dire (rôle du réalisateur).

C'est dans cette trilogie que vont se cristalliser les débats entre ceux qui sont davantage des "cadreurs" qui utilisent la lumière ambiante pour domestiquer le "réel" et ceux qui sont plutôt des "metteurs en scène" et qui vont recréer une



© STYVE HUGUES

lumière et un spectacle devant leur objectif. Il y a ceux qui utilisent le "spectacle du monde" pour exprimer leur créativité et ceux qui ont besoin de recréer leur propre "monde". Les premiers considèrent le réel comme une matière première intouchable dont il faut juste prélever une portion de temps et d'espace. Les seconds vont chercher à tout organiser dans leur création et se moquent bien du "réel", et encore plus d'un éventuel "instant décisif".

Cette approche théorique est bien entendu trop schématique pour être appliquée telle quelle, et il est impensable de créer deux familles de photographes: ceux qui "cadrent" ou ceux qui "composent". De même, jouer sur les mots, en distinguant ceux qui "prennent" des photos et ceux qui les "font" ne me semble pas être une piste de réflexion fertile. À l'évidence, il y a toute une palette de comportements qui se situent aux intersections des notions du cadrage et de la composition. Nous allons le voir au fil des portfolios de ce numéro. Et nous allons aussi découvrir qu'en se plongeant dans cette ambiguïté "cadrage/composition", nous racontons aussi l'évolution de la vision photographique...

LE CHOIX DU CADRE

Tout commence par l'appareil photo et son viseur qui crée une frontière radicale: il y a les éléments qui sont intégrés dans le cadre et ceux qui resteront ad vitam æternam "hors-champ". Cette question essentielle du hors-champ est développée en page 84, dans un dialogue théorique avec une jeune philosophe. Ce dialogue a pour but de poser des pistes ➤

Sur le terrain, au moment d'appuyer sur le déclencheur, un photographe ne va se poser des questions théoriques. Il travaille à l'instinct. Mais cet instinct est basé sur une longue préparation (prévisualisation et précadrage) et sur une culture de l'image acquise au contact des œuvres des autres.

de réflexion et d'avancer quelques propositions théoriques. Nous pensons ainsi que le style personnel d'un auteur naît de son rapport au cadre. Ce rapport va s'exprimer par une question de distance, de focales, de formats (rectangulaire ou carré, horizontal ou vertical), voire même par des choix de temps de pose. Robert Capa préconisait d'être au plus près de l'action. Aujourd'hui, nombre de reporters choisissent d'opérer avec une chambre, ou un moyen-format, pour justement élargir le cadre et proposer une vision moins parcellaire d'une situation. Là commence le "style", dans ce choix du matériel, de la focale, de la distance au sujet. Le cadre comme la composition en découleront forcément.

Sur le terrain, au moment d'appuyer sur le déclencheur, un photographe ne va se poser des questions théoriques. Il travaille à l'instinct. Mais cet instinct est basé sur une longue préparation (prévisualisation, et précadrage) et sur une culture de l'image qu'il acquiert au contact des autres. Plus on réfléchit à son "point de vue" sur un sujet, et à son cadre, plus on gagnera du temps lors de l'édition. En effet, comment choisir des photos dans l'ensemble de sa production quand on n'a pas soi-même élaboré sa propre échelle de valeur en se disant que l'on préfère tel type de cadrage ou telle ambiance de mise en scène? Bref, réfléchir avant de photographier, et prolonger cette réflexion ensuite, au contact des œuvres des autres, n'est jamais une perte de temps pour sa propre créativité... Toutefois, il est vrai que cette intellectualisation du "cadre" est davantage présente dans la photographie contemporaine que dans les œuvres des auteurs du 20^e siècle. C'est pourquoi, dans ce hors-série, nous avons décidé de réunir plusieurs générations de photographes.

L'UTOPIE HUMANISTE

Sabine Weiss fête cet été ses 90 ans. Jean-Claude Gautrand est son cadet de huit ans. La première ouvre ce numéro avec une balade de plus de trente pages au cœur d'une sélection inattendue de ses planches-contact. Le second clôt ce hors-série avec sa célèbre série de l'Assassinat de Baltard réalisée en trois mois en 1971, dans le cœur de Paris.

Sabine Weiss cadre le monde avec un émerveillement humaniste et une fraîcheur empathique qui donne tout son sel à ses images. Pour gagner sa vie, elle a fait des milliers de photos "commerciales": mode, pub, communication, portraits sur commande... Aujourd'hui, tout ce travail est oublié et Sabine est reconnue comme une grande photographe de l'école humaniste grâce aux photos qu'elle a faites "en amateur", au fil des jours, en se baladant à Paris ou en Inde avec son mari, le peintre Hugh Weiss. Les photos techniques, complexes, là où

elle démontrait un impeccable savoir-faire dans l'éclairage et le cadrage sont oubliées. En revanche, chaque spectateur se régale devant ses photos libres et improvisées où les enfants rient et dansent, où les clochards déambulent et grimacent, où les visages s'illuminent à la lueur d'une rencontre imprévue... Sabine Weiss ne met rien en scène, elle prélève dans le réel ce qui l'émeut. Elle lit parfaitement la lumière et elle cadre. Mais ensuite, elle se moque bien de l'intégrité de ce cadre originel: sur ses planches-contact, elle va recadrer sans vergogne ses images quand ce choix s'impose pour rendre l'image fidèle à ce qu'elle veut montrer. Comprendons bien ce choix: le recadrage ne rend pas l'image forcément meilleure en soi, le recadrage n'est pas une facilité, ou une façon de récupérer une photo ratée. Non, comme pour le tirage, il s'agit de donner à son image, sa "patte" personnelle. Le recadrage est un travail photographique rigoureux, précis; il est au service d'une harmonie singulière.

Ce "cadre" conçu en deux temps se retrouve aussi chez Jean-Claude Gautrand. Là encore, pas de dogme du filet noir ou du format imposé mais une grande liberté, image par image, de donner à chaque photo sa forme optimale.

Toutefois les cadrages de Weiss et de Gautrand n'ont pas le même sens. Gautrand dénonce la destruction des Halles de Baltard. Il construit des images qui font dialoguer son point de vue politique et son écriture graphique. Pour parler efficacement du réel, Gautrand va l'amener vers une forme d'abstraction! C'est par le cadrage, et lui seul, que ce témoignage historique va traverser les époques. Là où un reportage traditionnel serait tombé dans l'oubli... Gautrand ne compose pas avec le réel, il le cadre!

Sabine Weiss, nous parle aussi d'un monde disparu. En douzeur. Sa façon de cadrer est intimement liée à ces années optimistes (les "trente glorieuses") où la misère peut encore être montrée avec naïveté. Personne ne réclame son droit à l'image; comme Doisneau ou Ronis, ses collègues de l'agence Rapho, Sabine Weiss évolue dans un monde où l'on croit à des lendemains qui "chantent", où l'on va vers des progrès sociaux et industriels. Dans ses cadrages, les Gitans ne sont pas des Roms à expulser, mais des gens qui dansent et chantent au milieu des autres...

LE DOCUMENTAIRE OU LA FICTION

En 2014, le monde s'est durci, le contexte a changé. Chacun craint que demain sera pire. Les progressistes et les utopistes sont devenus conservateurs... Les photographes opèrent toujours en écho à leur propre époque. Pour montrer le monde contemporain, d'autres types de cadrage se sont imposés. La ➤

FOCUS SUR
L'AIDE AU
DÉVELOPPEMENT

Grand prix AFD Polka
du meilleur projet
de reportage photo

Prix AFD /
Réponses Photo du
meilleur reportage photo

Prix AFD Nikon
du meilleur
webdocumentaire

PRIX PHOTO AFD

JURY

Sylvie Hugues
Daphné Angles
Alain Genestar
Hervé Brusini
Michel Le Bris
Alain Le Gougeon

Sylvaine Lecoer
Alain Mingam
Jean-Luc Monterosso
Sophie Dufau
Marco Nassivera
Julien Pain
Michel Puech
Reza

Michel Scotto
J-François Camp
Bertrand Gallet
Marion Mertens
Cathy Rémy
Olivier Ray
Franck Fertile
Mina Rouabah

INSCRIPTIONS :
DU 12/06 AU 31/10 SUR

[HTTP://PRIX.AFD.FR](http://prix.afd.fr)

polka

théâtre

Palace

LA POSTE

MIR MEGAPOLIS

Édiments
Voyageurs

Nikon

Central
DUPONT
images

PHOTO

afd
AGENCE FRANÇAISE
DE DÉVELOPPEMENT

En 2014, un photographe ne "cadre" plus comme le faisait Sabine Weiss. La photographie s'écarte de sa voie traditionnelle, celle du cadrage "spatial" et "temporel" d'un réel qu'elle veut restituer.

photo de rue n'est plus une pratique optimiste, décontractée, joyeuse... elle est un combat contre les interdictions. Qui ose encore photographier des enfants dans la rue, ou pire dans un parc ou sur une plage!

Le contexte social et esthétique a changé. Du tout au tout. Citons quelques faits incontestables:

- Droit à l'image et perte de naïveté face au réel qui traduisent le durcissement d'un monde qui accepte de plus en plus mal les "témoins".

- Invention de nouveaux outils numériques qui facilitent incroyablement tous les petits et grands arrangements avec un "réel" malmené.

- Montée en puissance d'un marché de l'art qui pousse la photographie professionnelle dans les bras du marché et d'une production destinée à devenir un "tableau".

On pourrait continuer en recensant toutes les raisons qui font qu'en 2014, un photographe ne "cadre" plus comme le faisait Sabine Weiss. La photographie contemporaine s'est écartée de sa voie traditionnelle, celle du cadrage "spatial" et "temporel" d'un réel qu'elle veut restituer. Les cadrages directs et empathiques de l'utopiste humaniste ont cédé la place à deux grandes voies parallèles qui cohabitent sur la scène artistique:

- les artistes de la mise en scène et de la reconstitution d'un "réel" fictionnel

- les artistes documentaires qui ont adopté un principe de cadrage géométrique, froid et distancé.

Cette évolution n'est pas négative en soi, loin de là, elle prouve la souplesse artistique de ce médium qui occupe un champ artistique de plus en plus grand. Elle renouvelle aussi une pratique qui s'était un peu endormie autour du dogme de "l'instant décisif".

QUATRE LAURÉATS D'AUJOURD'HUI

Pour témoigner de cette évolution, et la raconter à travers ce prisme du cadrage/composition, nous avons retenu quatre portfolios aussi variés que complémentaires. Mais, au-delà de leurs différences de style, ces quatre auteurs ont un point commun: chacun dans son domaine a remporté un ou plusieurs prix. Il nous a semblé intéressant de revenir a posteriori sur des séries et des styles qui ont été reconnus et choisis par des jurys. Ils témoignent chacun à leur manière d'expériences singulières. Et tous bien sûr flirte avec les notions de cadrage et de composition pour restituer leur univers.

Eric Pillot a remporté le prestigieux prix HSBC avec une série animalière, réalisée en zoo, intitulée "In Situ". Nous connaissons depuis longtemps Eric à la rédaction, et nous suivons son parcours. C'est en abandonnant le n & b argentique, qu'il a trouvé son écriture personnelle avec un reflex numérique.

Son travail s'articule autour de cadrages précis (en format carré après un recadrage de l'image 24x36 initiale) et d'un traitement subtil de la couleur. Dans un zoo, impossible de "composer" avec l'animal. Eric reste donc dans une pratique du cadrage: il prélève un instant et un espace. Néanmoins, ses images ressemblent à des tableaux intemporels où l'animal s'inscrit dans un décor précis, comme si tout cela était bien "composé"...

Avec François-Régis Durand, lauréat du prix SFR Jeunes Talents Photo en 2010, on est à première vue face à une forme de reportage classique, un héritier de Capa! Pourtant, bien vite, on s'aperçoit que ses cadrages s'affranchissent des règles académiques du genre et que son travail s'articule aussi sur une interprétation personnelle des couleurs. À l'opposé des teintes pastel d'un Eric Pillot, il nous emmène dans un huis clos texturé et saturé, triste mais digne, où les murs parlent autant que les personnes. Elene Usdin nous fait basculer dans un univers fictionnel où la composition l'emporte sur le cadrage. Lauréate, entre autres, du Prix Picto de la photographie de mode, elle recrée un monde fantastique et décalé, qu'elle dessine avant de le photographier. Toutefois, par son utilisation des décors, des arrière-plans (souvent des chambres d'hôtel) elle réintègre la question du cadrage dans une fiction mise en scène...

Quant à Laurent Lavergne, ce pur amateur a été remarqué dans de nombreux concours où ses différentes séries font souvent mouche. Sa vision graphique, à la limite de l'absurdité, du quartier parisien de Beaugrenelle (on pense à l'univers de Jacques Tati), est un superbe exercice de cadrage...

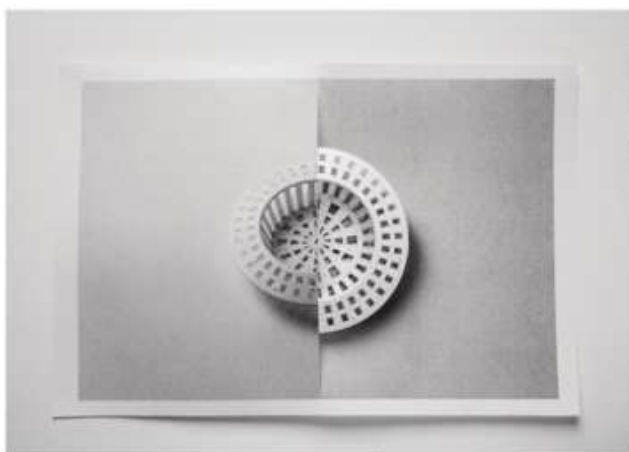
À L'EXTRÊME, L'EXEMPLE DE GREGORY CREWDSON

En guest-star de ce numéro, nous vous proposons un témoignage direct de la façon dont Gregory Crewdson "compose" ses images. Les Editions de la Martinière ont publié l'hiver dernier un livre essentiel sur cette star de la photographie contemporaine. Le récit de son processus de travail (dont nous publions ici un extrait) éclaire d'une façon lumineuse (si j'ose dire...) l'évolution de la photographie vers les univers du cinéma, du vidéoclip, voire du jeu vidéo... Des espaces où le cadrage n'est plus qu'une fonction annexe dans une grande "composition" collective. Pour construire une de ses photos, Crewdson fait appel à 40 (et parfois 60!) personnes. Avec lui, on peut désormais parler du tournage d'une photo, l'image finale étant un tableau dont la composition est maîtrisée de bout en bout. Le hasard n'existe plus et l'auteur est en quête d'une perfection idéale, tel un chevalier du Graal... Alors là, oui, cadre et composition se jouent aussi dans un rapport dialectique, mais ces deux mêmes mots ne veulent vraiment plus dire la même chose que chez Sabine Weiss!

Delphine BURTIN & Akiko TAKIZAWA

LAURÉATS 2014

Prix HSBC pour la Photographie



© Delphine Burtin

Delphine Burtin



© Akiko Takizawa

Akiko Takizawa

Le Prix HSBC pour la Photographie accompagne les lauréats en publiant avec Actes Sud leur première monographie et en organisant une exposition itinérante de leurs œuvres dans des lieux culturels réputés.

LILLE - Maison de la Photographie

7 mai - 1^{er} juin 2014

METZ - L'Arsenal

19 septembre - 26 octobre 2014

PARIS - Galerie Seine 51

20 juin - 13 juillet 2014

BORDEAUX - Arrêt sur l'image galerie

6 novembre - 20 décembre 2014

Prix HSBC
pour la Photographie

HSBC 

Balade à travers
une œuvre

UNE VIE DE
PHOTOGRAPHE

SABINE WEISS

Passer un après-midi avec Sabine Weiss, c'est la promesse d'oublier le temps, les autres rendez-vous, les contraintes, le téléphone qui vibre ou les mails qui s'accumulent. Dans sa "tanière" du Boulevard Murat où elle vit depuis 1949, on a l'impression de retrouver une vieille amie que l'on a quittée la veille et qui a encore tant de choses à nous raconter! Chacun connaît (du moins nous l'espérons...) les photos les plus célèbres de Sabine qui fêtera cette année, en juillet, ses 90 ans. Comment retracer un tel parcours, comment faire partager la personnalité de cette grande dame de la photographie humaniste?

Avec l'aide de Laure Augustins, son assistante, nous avons décidé de nous plonger dans soixante ans de planches-contact et de découvrir des images inconnues. Au final, nous avons retenu douze planches-contact. Dans chacune, Sabine devait choisir une seule vue et nous la commenter. Tel était le jeu et l'enjeu de notre dossier... Le pari fut tenu, mais bien vite, autour de chaque image, la conversation sévada du carcan de l'interview. De digressions en anecdotes, cette balade qui débute en 1950 devint une vraie épopée cubiste où les souvenirs et les rires prenaient plus d'importance que les seules légendes. Toutefois, derrière sa nonchalance naturelle et une réelle modestie parfois désarçonnante, Sabine conserve cette façon unique d'affirmer, en douceur, une forte personnalité. Alors, vous allez le voir, et le lire, certaines images sont ici avant tout des prétextes pour évoquer d'autres aventures photographiques. Et glisser des points de vue qui sortent de la langue de bois habituelle... Car Sabine est autant une adepte du franc-parler que du franc-photographier. Les biscuits et le thé étaient depuis longtemps achevés que le dialogue continuait... Sabine proposa alors un petit whisky pour clore cette belle journée... Comment refuser?



Jean-Christophe Jumeau



385



SABINE WEISS

CPG

Brume à Lyon, 1950



Ah, ces merveilleuses brumes de Lyon... À présent que les maisons sont si chauffées on ne voit plus de brouillard dans les grandes villes! Quelquefois, à 3 ou 4 heures du matin, je me dis qu'il y a peut-être du brouillard, mais bon je ne vais pas me lever pour aller faire des photos. En 1950, je travaillais souvent en Hasselblad pour la photo publicitaire, mais cette photo,

je l'ai faite au Rolleiflex. Ensuite, je l'ai un peu recadrée... Pour moi, il n'y a pas vraiment de différence entre le cadrage au 6x6 et au 24x36.

À Lyon, dans ce café, j'avais rendez-vous avec mon mari, j'attendais et j'ai vu à travers la fenêtre ce facteur qui passe avec sa sacoche.

J'aime bien cette planche-contact, je trouve qu'il y a pas mal de bonnes photos sur

cette planche. C'est joli cet homme qui marche. Quand on me demande ce qu'est une bonne photo, ou une photo réussie, je dis que c'est lorsque la lumière, la composition, le geste, et éventuellement le regard sont indissociables. Au départ, j'aimais surtout la composition, et plus tard j'ai compris que la lumière est l'essence même de la photographie; elle est source de magie et d'enchantement...

Terrain vague, Porte de Saint-Cloud, Paris, 1951



Quand j'ai quitté Genève pour des questions sentimentales insolubles, j'avais 22 ans et pas un rond. On n'était pas pauvres mais on n'avait pas d'argent. J'arrive à Paris, je ne connais personne. Un ami m'avait conseillé d'aller voir un photographe allemand du nom de Maywald. Je l'ai rencontré dans sa petite chambre d'hôtel. Il me dit qu'il n'a pas d'atelier, on se met en quête d'un local et je suis restée trois ans chez lui à faire les tirages dans une chambre noire où il n'y avait pas d'eau!

Après, j'ai rencontré mon mari, mais je ne connaissais toujours pas grand monde à Paris. Alors, j'ai fait du porte à porte. Je

pratiquais de l'échange, du troc, un bifteck contre une photo. J'allais voir les commerçants et je leur disais qu'ils avaient une belle vitrine, je la photographiais pour 2,50 francs, pas grand-chose... Mais cela n'a rien à voir avec cette photo prise sur un terrain vague! Je l'aime bien cette photo, elle est gentille, dynamique... J'ai choisi cette planche-contact parce que je l'ai redécouverte tardivement. Je n'avais jamais tiré les photos de ce film mais à présent ces images prennent plus d'importance parce qu'elles montrent des choses qui n'existent plus. Par exemple, on voit une pissotière (rires...).

J'ai réalisé cette photo tout près de chez moi dans "mon" terrain vague, près de

la porte de Saint-Cloud. J'aimais bien y aller m'y promener car il se passait toujours quelque chose, il y avait des clochards, des enfants; c'étaient des photos que je faisais pour moi sans idée préconçue de livre ou d'exposition, je photographiais ce qui me tombait sous la main. Je suis tout à fait pour le recadrage si ça peut améliorer la photo. Et il faut faire un recadrage très précis. Ça m'est arrivé de modifier un recadrage des années après. Ce n'est pas toujours le même recadrage. Le temps passe et on s'aperçoit que les éléments du décor deviennent importants, alors je change mon point de vue sur le recadrage.

SABINE WEISS
Photographie
29, Bd Mural - PARIS (XVI)
Tél. MIR. 62-31

483 01 - 483-12

483





Porte de Vanves, Paris, 1952

Là, j'ai travaillé longtemps sur ce sujet, on le voit bien sur la planche : douze vues sur ce cheval au Rolleiflex ! Je ne sais pas s'il faut le dire, mais mon mari a lancé une boule de neige sur le cheval et c'est pour cela qu'il se cabre. Ça devait être un cheval de forain ou de maraîcher. Au niveau cadrage, c'est très important de garder de l'espace autour du sujet principal. C'est une photo difficile à tirer car il faut que le cheval se détache bien des maisons. C'est Hervé Hudry du labo Publmod qui faisait mes tirages. Ici, mon recadrage est très précis, il faut laisser plus d'espace devant le cheval. Souvent le

cadrage dépend de la lumière et je me déplace pour éviter qu'une lumière gênante soit dans le champ. Le cadrage, ou le recadrage, sont extrêmement importants pour moi. Dans mes photos de pub, il fallait que le cadre soit très précis. Il y avait une photo d'Herbert List, qui venait chez Maywald, le photographe chez qui je travaillais, qui me plaisait beaucoup. Il montrait un but de football vide et j'ai trouvé ça formidable. Mais je n'ai aucune mémoire alors j'oublie les noms des photographes. Bien sûr, j'ai une admiration pour Doisneau, et l'essentiel de son œuvre ; mais chez Rapho, il y avait au mur la photo des amoureux dans

le triporteur, eh bien, elle ne me plaisait pas tellement cette photo ! Je sentais trop la mise en scène. Et je ne comprenais pas pourquoi c'était cette photo-là qui était au mur alors qu'il en avait des bien plus fortes et plus belles qui n'étaient pas exposées ! Et Cartier-Bresson ? J'ai du mal à aimer un photographe qui ne se laisse pas photographier par les jeunes photographes ! Je trouve ça idiot... Il m'a fait une scène une fois, à Deauville : je le vois qui parle avec Yul Brynner. Qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai fait une photo ! Et je me suis fait enguirlander ! 1952, c'est aussi l'année où je suis entrée chez Rapho.

635

PHOTO
SABINE WI
29, B^e Murat, PAR
Tél. : MIR. 07.3



9

Le photographe, Londres, 1954



Brouillard à Londres... Qu'est-ce que je faisais à Londres en hiver? Je ne sais plus... Cette fois, on dirait du Brassai. Là, c'était un monsieur qui faisait des photos dans la brume. Parfois, pour ce genre de photo, j'ai fait poser mon mari mais là c'était un vrai photographe en action! Personnellement, je n'utilisais pas de trépied. Les trépieds,

on les porte mais on ne s'en sert pas! J'ai retrouvé cette photo il n'y a pas longtemps. C'est la magie de la planche-contact! Et là aussi, je recadre ce format 6x6 en un rectangle. Que veulent dire le "O" et le "X"... c'étaient sans doute des indications pour savoir à quelle taille tirer la photo. Peut-être 30x40 cm, ou 18x24 cm, mais sans garantie...

Aujourd'hui, j'ai un peu la nostalgie de l'agrandissement. Quand on fait les agrandissements soi-même on juge très bien le cadrage, on peut enlever un morceau, jouer sur le contraste, changer l'atmosphère. Et comme je cherche de plus en plus une sorte de simplicité, de silence, de calme, je pense que le tirage noir et blanc traditionnel exprime cela plus intensément.

des barbares de l'union des frères universels

670A

SABINE WEISS

29. B⁴ Merc

TEL : AA



colours
Pae. lilacina ->
pale auric

Rue des Terres
au curé,
près de la gare
d'Austerlitz,
un des terrains
de mission
des prêtres
ouvriers,
Paris 1954



Je faisais un reportage sur les prêtres ouvriers. Je n'avais pas vraiment d'engagement politique et, avec les photographes de Rapho, on ne se voyait pas beaucoup. Dans cette planche, j'ai retenu cette photo des deux enfants qui vont à la fontaine. Ils sont en pantoufles, ils n'ont pas de pantalon. La rue existe encore aujourd'hui,

ce n'est toujours pas très gai, il y a moins de bois. Elle est en face de la gare d'Austerlitz, mais côté 13°. Sur la planche-contact, il y a marqué Colombes, mais c'est parce que j'ai dû faire un tour et visiter plusieurs prêtres ouvriers. À l'époque, on pouvait facilement photographier les gens dans la rue. Une seule fois je me suis fait agresser place de la Répu-

blique. J'aimais bien aller sur les bistrots de la place où il y avait beaucoup de femmes seules, les veuves et les gardiennes de loges de concierge qui s'endimanchaient avec collier de perles et chapeaux. Une fois, j'ai voulu y retourner, et un type qui était saoul s'est jeté sur la porte du bistrot, j'étais derrière, j'ai été un peu blessée à la jambe, je suis partie.

714

14

13



21

14



22

15



23

16



24

Espagne - Auch à Carcassonne



Je suis un cheval, Espagne, 1954

Je n'ai fait que cinq photos de cette scène. J'aurais dû en faire plus et tourner autour du sujet ! C'est en Espagne, en allant au Portugal. J'avais le Rolleiflex avec le 75 mm, je ne changeais pas d'objectif. Presque jamais de téléobjectif. Le grand-angle était pratique pour mes reportages dans les bureaux ou dans les meetings quand il faut avoir de la profondeur de champ mais sinon le 75 mm du Rolleiflex (qui correspond environ à un 50 mm en 24x36, ndlr) m'allait très bien.

Sur la planche-contact, j'ai entouré la tête du petit garçon : cela ne veut pas dire que

je souhaite recadrer le négatif sur le seul visage mais que je veux mettre en avant son expression de fierté. Elle dit tout cette photo. Je l'ai recadrée par la suite en 24x36 pour concentrer l'attention sur ce qui se passe. Mais elle est un peu trop serrée, aujourd'hui je crois qu'il faudrait un recadrage entre les deux, entre le 6x6 et le 24x36.

Le format n'était pas véritablement une contrainte pour moi. Il m'arrivait dans la même journée d'en changer plusieurs fois ! Le matin en 6x6, le midi en 8x10" et la nuit en 24x36 ! Parfois je faisais des cauchemars avec la technique photographique car, à l'époque certaines prises de

vue étaient très difficiles à réaliser. Dans mes archives, j'ai une boîte de plans-film 20x25 cm en lumière artificielle : quelle était la rapidité du film Ektachrome B ? 6 ISO ! Dans les années 50, ce n'était pas de la tarte ! L'effet de non-réciprocité, les temps de pose long, c'était terrible ! Et les lumières, tu ne pouvais pas mélanger le néon, les éclairages tungstènes...

Aujourd'hui, ces photos-là sont oubliées et ce sont les photos qui m'ont donné le moins de mal qu'on connaît. Mes photos "paresseuses". Et pas les photos professionnelles qui étaient des énigmes techniques. C'est assez paradoxal, non ?

Reportage sur la jeunesse française, petits mineurs, 1955



Cette planche est issue d'un reportage que j'ai réalisé sur la jeunesse française en 1955. C'est déjà un petit homme, un mineur dans les mines du côté de Lens. Il devait avoir 14 ans. Je ne me souviens plus pour quel magazine, mais c'était certainement un journal français. J'ai travaillé en Leica 24x36. J'avais retenu plusieurs cadrages. J'ai finalement choisi cette photo parce qu'on voit bien que son visage est sali par la suie,

qu'il est déjà usé par le travail et on dirait un petit dur. À la réflexion, je me demande si aujourd'hui je ne choisirais pas une autre photo. Mais j'aime toujours ce portrait. En ce qui concerne l'édition, généralement, je me débrouillais seule. À l'agence Rapho, personne ne faisait l'édition à ma place. Mais très souvent mon mari, Hugh Weiss, donnait son avis toujours judicieux. On le voit sur les planches-contact, je fais assez peu de photos, je ne mitraille pas. La plupart des photos ont

été faites au 50 mm... En général, j'évite la photo anecdotique pour rechercher ce qu'un regard, un geste exprime de profondeur chez l'homme. C'est la lumière et la composition qui renforcent ce que j'ai à dévoiler de l'être. Ce que je cherche? Être touchée, que la photo ne soit pas une image mais un témoin de la joie ou du chagrin ou du recueillement, de la solitude ou de l'amour. Complicité d'un regard avec l'autre. Qui disait que la contemplation est de l'amour pur?



Paris, 1955

C'était le bon temps où l'on ne regardait pas la télévision... Le soir, on se promenait beaucoup avec mon mari. Et je faisais des photos en dehors des commandes, pour moi. Mais il ne faut pas croire quand même que je me promenais toujours avec un boîtier! Quand j'allais acheter

ma laitue, je n'avais pas l'appareil en bandoulière! La photo ci-dessus représente "le Baron". Je trouve ça sympa de montrer des clochards qui rigolent. Ça devait être sur les quais, du côté des beaux-arts... Vous avez vu, on dirait Chaplin! C'est une photo qui a été souvent reprise pour des expos, et des livres. Vous le voyez, je

collais mes planches-contact sur des cartons parce qu'au début je n'en avais pas beaucoup, ça permettait de maintenir la planche bien plate et je pouvais écrire sur les côtés.

J'aurais dû écrire derrière un texte plus précis mais j'étais très paresseuse... et je devais aller faire la cuisine!



Gitans aux Saintes-Maries- de-la-Mer, 1960



Il paraît que le lieu est devenu un endroit avec des flics partout, des magasins fermés, qu'il faut payer pour faire des photos... Je ne sais pas si c'est vrai... A l'époque, en 1960, c'était un endroit formidable, j'adorais aller photographier les Gitans. Il y avait de la musique, des danseuses qui faisaient de jolis mouvements, des enfants, Manitas de Plata... Mon mari

était peintre, un homme libre, qui n'a jamais travaillé dans un bureau. Alors on partait en voiture quand on avait le temps. On descendait beaucoup dans le midi. On avait acheté une maison dans le coin. Je faisais des photos pour moi, pour le plaisir. Je n'avais pas d'arrière-pensées, je ne me posais pas la question de savoir si elles allaient être intégrées dans un livre ou dans une exposition.

Même à Genève, on allait photographier les Gitans. C'était une thématique qui sortait de la rigueur et du temple calviniste ! (rires) J'aime beaucoup cette photo que je n'avais pas choisie au départ. Je rentre dans le sujet avec cette tête au premier plan. Ça ne me pose pas de problème que les gens me regardent. On voit que je suis là et qu'il y a un échange sympathique.

Publicité
pour Crylor,
agence
Synergie,
1960



Là, nous voyons des photos qui me permettaient de gagner ma vie. C'était une grosse commande pour Crylor, une nouvelle fibre qu'il fallait lancer. Il fallait montrer que la fibre était solide, lavable, chaude, fraîche... Et la photo allait faire l'objet de doubles pages en couleur. À l'origine, je devais donc faire cette photo en couleur. J'ai imaginé une campagne où on retrouvait à chaque fois un poussin dans le cadre. À l'époque, le photographe avait davantage de liberté, il pouvait donner son avis et imaginer lui-même des idées de mises en scène. Il arrivait à l'agence en montrant ce qu'il avait envisagé pour la campagne. Les agences de publicité étaient aussi plus spécialisées que maintenant. Il y avait des agences pour les photos de "bébé", d'autres pour qui je faisais de la nature morte. Tout ce travail-là ne passait pas par Rapho. L'agence de cette campagne, c'est Synergie. J'avais imaginé toutes les campagnes sur une double page. Je faisais la composition et le cadrage en fonction de la mise en page. D'ailleurs, je l'ai marqué sur la planche-contact. C'était difficile parce que les poussins grandissaient vraiment vite. Et ils mourraient aussi très vite... Il n'y avait pas de retouche.

Fibre surnaturelle, 1960



Une autre commande, où je cherchais le fil... C'est le cas de le dire! Le fil de la vierge, c'est la toile d'araignée dans la forêt et c'est très solide. Alors j'étais partie de cette idée afin de montrer la solidité de la fibre. Je faisais des fils avec de la colle scotch et je faisais plein d'essais d'éclairage. J'ai aussi retrouvé la publication, c'est intéressant de la montrer... Je me décarcassais vraiment! Pour ma photo professionnelle, je bossais beaucoup.

Est-ce que je fais une différence entre le cadrage et la composition? Dans ces photos publicitaires, il y a toujours une composition au départ et puis un recadrage à la fin. Je dispose tout, la place de la bobine, la lumière. Mais, pour mes photos de reportage, il n'y a jamais de mises en scène, elles sont toujours prises sur le vif.

Et même certaines de mes photos de publicité, sont prises sur le vif. Je me souviens d'une commande où je devais photographier des enfants qui répondaient au téléphone, c'était mon mari qui allait à une cabine téléphonique et qui appelait. Moi je déclenchais lorsqu'ils décrochaient! Pour avoir une expression vraie.



Mahabalipuram,
Inde, 1986

C'est une photo très appréciée, qui m'est souvent demandée. Elle est populaire parce qu'elle est gentille mais ce n'est pas ma préférée... Mais elle fonctionne bien du point de vue cadrage, c'est une photo très pure, très simple. Là, j'ai cherché le bon cadrage, j'ai fait de nombreuses photos. Dans ma vie, j'ai réalisé pas mal de photos de gamins jouant au cerceau, c'est un jeu tellement universel ! La première fois, je suis allée en Inde parce que mon mari avait gagné la triennale de New Delhi et l'argent qu'il avait gagné ne pouvait pas être dépensé ailleurs qu'en Inde...

"Être l'assistante de Sabine Weiss" Le récit de Laure Augustins

Laure a longtemps travaillé dans les galeries photo de la Fnac. Aujourd'hui, elle se rend plusieurs fois par semaine Boulevard Murat, pour aider Sabine Weiss à gérer ses archives et à répondre aux nombreuses sollicitations qui lui parviennent. Elle nous parle ici de cette collaboration qui est devenue une vraie complicité et une réelle amitié.



Sabine entourée de Laure Augustins et de Sylvie Hugues au moment du choix des photos de ce dossier. "Il ne faut pas publier que des photos connues, il faut aussi en montrer d'autres", insiste Sabine. Alors, on se plonge dans les archives et les boîtes où sont bien rangés les tirages 30x40 cm.

Je vais le dire d'emblée : travailler auprès de la photographe Sabine Weiss est un vrai bonheur ! L'ambiance au quotidien est à l'image de ses photographies, empreinte de calme, de simplicité, de sincérité ; les journées sont bien remplies : pas un jour sans une nouvelle idée ou un nouveau projet. À presque 90 ans, pas question de s'arrêter pour méditer sur le passé. Ou juste un peu, le temps de raconter quelques souvenirs heureux sur ce siècle qu'elle a traversé. "Mon souci dans la vie a toujours été de pouvoir finir ce que j'avais commencé", me dit souvent Sabine. Et je lui réponds : je ne crois pas que cela sera possible, la photographie est

une histoire sans fin et tes photos sont d'une richesse infinie. Et tant mieux !

Un personnage attachant

L'atmosphère dans la maison qu'elle occupe depuis 1949 est unique, hors du temps. Au départ, un simple atelier de fortune petit à petit agrandi avec son mari, le peintre américain Hugh Weiss. Lieu de vie et de travail pour tous les deux, c'est un véritable petit musée de leur vie d'artistes amoureux, voyageurs, curieux de tant d'objets insolites, sacrés ou tout simplement ramassés. Travailler auprès de la photographe Sabine Weiss, c'est d'abord rentrer dans son histoire.

Impossible de ne pas s'attacher au personnage ; attentionnée, bienveillante, rassurante, elle aime prodiguer des conseils par-ci par-là, partager ses expériences de vie, rappeler mine de rien que le couteau se place à droite de l'assiette...

Impossible aussi de ne pas s'attacher à ses photographies, à "ses enfants" comme elle les appelle si souvent. Car tout est là : le réel, le sensible, le vrai et cette émotion personnelle qu'elle a su rendre universelle.

Sabine Weiss a toujours travaillé seule, enchaînant dès les années 50 les commandes pour la mode, la publicité, les reportages pour la presse en France et à l'étranger, et toutes ces photographies vagabondes qu'elle faisait pendant son temps libre. Elle maîtrise parfaitement la technique, de la prise de vue au tirage, édite seule ou avec son mari. Elle est très indépendante dans son travail. Pour elle surtout, la photographie est son intimité.

Une précieuse collaboration

Notre rencontre est tombée à point nommé. Ces dernières années, Sabine avait envie de revisiter toute son œuvre, d'ouvrir à nouveau boîtes et tiroirs restés fermés par manque de

R A P H O

SOUSCRIPTION A RESPONSABILITE LIMITEE AU CAPITAL DE 1.000.000 FRANCS

AGENCE PHOTOGRAPHIQUE

Publicité - Illustration - Reportages - Couleur



8, Rue d'Alger, PARIS 1^{er}

Tél. : OPÉRA 42-78

Ad. Télég. : RAPHO-RO-PARIS

R. C. Seine 310.086.8

N^o d'inscription 816 7501 028

C. P. PARIS 8171-17

ETATS-UNIS : 475 FIFTH AVENUE, NEW-YORK 17

Paris, le 27 août 1952

Madame Sabine Weiss

Madame,

Mon ami Robert Doisneau a eu l'occasion de voir ce matin à "Vogue" certaines de vos photographies et m'en parlait avec tant d'éloges que je serais heureux de vous rencontrer et de voir moi-même vos photographies. Peut-être serais-je à même d'en placer certaines ou de vous suggérer le genre de reportages que recherchent nos clients, tant en France qu'à l'étranger.

Dans l'attente du plaisir de votre visite, je vous prie de croire, Madame, à l'expression de mes respectueux hommages.

R. Grosset

R. GROSSET.

temps, de redécouvrir des photos oubliées. Le moment était donc venu de partager un peu de cette intimité... Au quotidien, le travail s'attache en partie à la valorisation du fonds photographique par la production de nouvelles expositions, la gestion de l'itinérance des expositions existantes en France et à l'étranger et les recherches iconographiques pour diverses demandes. Pour toute nouvelle exposition, nous participons ensemble à chacune des étapes de production et de communication, de la sélection des images, au suivi de production des tirages, jusqu'à l'accrochage, aux validations des supports de communication jusqu'aux mailings d'invitations! Chaque nouvelle exposition est une aventure. Pour la construire et élaborer le chemin de fer, on assemble des vignettes imprimées sur sa table de camping de jeunesse! La première grande exposition sur laquelle nous avons travaillé ensemble était une production pour la ville de Rueil-Malmaison. Présentée à l'Atelier Grogard en octobre 2011, un an après Marc Riboud, cette exposition continue aujourd'hui à voyager: après Martigny en Suisse, en février 2012, la Base sous-marine de Bordeaux en septembre 2013, elle sera à Zürich cet été. 120 photographies grand format contrecollées sur Dibond, une première pour la photographe habituée à des tirages barytés 30x40 cm présentés sous marie-louise dans des cadres 40x50 cm!

Voyage au centre de l'œuvre

Au-delà des projets d'exposition, nous travaillons également sur les archives, noir et blanc et couleur, afin d'y porter un nouveau regard. Cela se fait un peu chaque jour en se plongeant dans les planches-contact suivant le classement chronologique établi par Sabine depuis ses débuts. Je n'ai jamais eu à intervenir sur la conservation ni l'organisa-

tion des archives. Tout est impeccablement classé, par numéros et par supports: négatif, planches-contact, tirages 18x24, 30x40, 40x50. De précieux cahiers recensent ces numéros, par années.

Nous revivons ensemble l'histoire de centaines de photographies, anecdotes à l'appui; je suis aux premières loges. Découvrir une image sur sa planche-contact, c'est en comprendre profondément l'histoire, pénétrer un peu l'envers du décor. Les choix faits à l'époque ne sont jamais remis en question, bien au contraire, ils sont confortés, mais de nouvelles images resurgissent.

L'intention n'est pas de choisir pour en rajouter. Sabine est d'ailleurs dure avec ses photos, exigeante à tous les niveaux, techniques, esthétiques, émotionnels. L'image doit être à la hauteur, refléter "la précision du cadrage" ➤

Robert Doisneau intimidait Sabine Weiss... Un jour, chez Vogue, elle montre des photos d'enfants à la rédaction. Doisneau était là, par hasard: il passe une tête et voit les tirages. "J' imagine qu'ils lui ont plu" raconte modestement Sabine qui recevait quelques jours plus tard la lettre ci-contre de Raymond Grosset, le "big boss" de l'agence Rapho. Une preuve de la gentillesse et de l'élégance de Robert Doisneau... Les photographes qui aident ainsi leurs confrères, et possibles "concurrents" ne sont pas si fréquents...

THE MUSEUM OF MODERN ART
NEW YORK 19

11 WEST 53RD STREET
TELEPHONE: CIRCLE 5-8900
CABLES: MODERNART, NEW YORK

DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY

November 14, 1958

Dear Mrs. Weiss:

Mr. Steichen has asked me to write and thank you for sending us your photographs.

Following is a list of those which he has selected for the Museum's Collection and the Exhibition:

Ballerini
Jeune Noire
Sur un pont
Sortie de Metro

Since the Museum can only pay the nominal sum of \$10 a print, I have made out a purchase order in your name for \$40.

The remainder of your photographs will be returned to you as soon as possible.

Thank you again for your cooperation.

Sincerely yours,

Kay Silberfeld
Kay Silberfeld
Assistant, Department
of Photography

Autre document historique que Sabine Weiss a retrouvé pour nous: la lettre reçue en 1958 pour participer à l'exposition "The Family of Man" organisée par Steichen à New York. Chaque photo était alors achetée 10 dollars par le MOMA...

et le sens de la lumière". Que nous dit cette photographie? Peut-elle vivre seule ou est-elle "sauvée" par la série? Nos regards se croisent. Sabine connaît la scène, je suis le spectateur extérieur. Les échanges sont riches. L'alchimie fonctionne.

Voilà un cas pratique. Cet hiver, nous avons redécouvert un reportage sur le Portugal des années 50. Envoyée par l'OTAN en mai 1954, Sabine avait couvert en images la vie du pays dans des domaines aussi variés que l'industrie, la musique, la vie dans les campagnes, les grandes villes, les bords de mer... En voyant les trésors, notamment sur la vie des pêcheurs à l'époque, nous avons eu l'idée de travailler sur une sélection pour le Festival de la Photo de Mer de Vannes avec le soutien de Chantal Soler qui parrainait cette année l'événement. Sélection retenue à l'unanimité: "Portugal 1954", 24 tirages 70x100 réalisés par le laboratoire Central/Dupon, était l'une

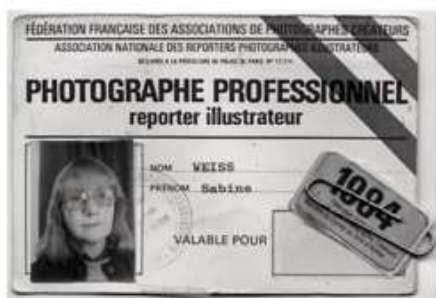
des treize expositions présentées dans la ville en avril!

Le choix du n & b et la redécouverte de la couleur

Le noir est blanc est ce que Sabine Weiss aime par-dessus tout, "il permet d'aller vers plus de dépouillement, plus de simplicité, plus de silence. Donc plus d'expressivité". La couleur était pour elle davantage le support des "travaux alimentaires". Elle me confie souvent sa nostalgie du tirage, du temps où elle pouvait elle-même "jouer sur le contraste, changer l'atmosphère". Elle confie ses négatifs depuis de nombreuses années au laboratoire Publumod où Sam réalise ses tirages sous son contrôle absolu et rigoureux. Elle connaît parfaitement la tonalité et le cadrage précis de chacune de ses images. Je me nourris de sa précision et de son jugement, j'essaie de comprendre ses choix; je suis à bonne école!

Ces derniers mois, nous avons commencé l'exploration des archives couleur avec la photographie de mode, de publicité, de reportage. Profitant de la réalisation prochaine d'un film consacré à la photographie, nous rassemblons le maximum d'éléments retraçant la diversité de ce travail de commande, encore inconnu du grand public. Nous avons commencé nos recherches par un passage chez *Vogue* afin de parcourir presque dix années de collaboration avec le magazine, entre 1952 et 1961, dix années de photographies de mode, de reportage et de nombreux portraits de personnalités, aux côtés de Robert Doisneau, Guy Bourdin, William Klein ou Henry Clarke.

Les photographies de publicité représentent également une grande partie de ses travaux en couleur. "Je me suis retrouvée cataloguée comme spécialiste dans les domaines les plus divers. Chaque agence semblait me reconnaître en spécialiste de tout ce qui touchait au bébé, d'autres à la beauté, au tricot, à la nature morte...".



1955, 1984, 1993 : les cartes "professionnelles" de Sabine Weiss qui attestent de son métier de "reporter" puis de "photographe"...

Sabine redécouvre avec bonheur toutes ces campagnes, ces prises de vue que les techniques de l'époque rendaient si difficiles : lenteur des films, difficulté des différentes sources de lumière. "Les photographes actuels ne mesurent pas leur chance", dit-elle. Et elle ne se simplifiait pas la vie en s'amusant souvent à y ajouter des animaux vivants, tels que chat et souris, oiseau, poussin, poisson, pingouins. À chaque demande, Sabine devait en effet trouver une idée originale tout en vantant les qualités du produit.

Profiter du moment

Ici les journées sont variées. Pas de routine. Des recherches dans les archives, nous partons au Grand Palais pour une signature à Paris Photo d'un tout nouveau livre-DVD sorti aux Éditions de l'Œil. Une collection originale qui rassemble un petit livre et deux films sur Sabine Weiss, l'un réalisé par Franck Landron et l'autre par Jean-Pierre Franey. Quelques jours plus tard, nouveau projet, attention le prochain départ pourrait bien être New York pour de nouvelles aventures. Ceux qui connaissent Sabine Weiss le savent bien : tout ce qui est entrepris, vécu, témoigné l'est toujours avec une grande humilité. Sabine semble même souvent étonnée de son succès. Parfois angoissée par "l'après", sujet qu'elle n'aime pas vraiment aborder pour l'instant, Sabine est trop occupée à aller de l'avant.

Heureuse dans sa vie et dans son travail, entourée de ses nombreux amis et de sa famille, Sabine aime beaucoup "lancer des coups de fil" – une vraie expression suisse – qui ponctuent chaleureusement les journées de travail.

"Attentive, grave ou malicieuse, peu de choses échappe à ses yeux dont les paupières s'entreferment tel un diaphragme à la moindre perception, comme pour mieux fixer dans l'objectif ses intimes motivations", disait Jean Dieuzaide à son sujet. Nul besoin d'en rajouter...



Sabine, au milieu de son atelier, avec son chat nommé Taïcha.

Jean-Pierre Bourgeois

Commissaire général du Salon de la Photo



Le Salon de la photo 2014 (du 13 au 17 novembre, Paris, Porte de Versailles) aura au moins deux points communs avec ce hors-série. L'affiche a en effet été réalisée par Elene Usdin (qui aura aussi une exposition sur place) et surtout, la partie culturelle du Salon rend hommage à Sabine Weiss. On fêtera sur place les 90 ans de Sabine, avec une grande rétrospective de son travail et un clin d'œil de neuf photographes (un par décennie) qui proposeront une photo faite en écho avec une des images de Sabine. Nous avons demandé à Jean-Pierre Bourgeois Commissaire général du Salon de la Photo de nous parler de cet hommage à Sabine Weiss.

Pourquoi exposer l'œuvre de Sabine Weiss au Salon de la Photo ?

Qu'est-ce qui a motivé ce choix ?

Certaines photographies de Sabine Weiss sont entrées dans notre panthéon photographique sentimental, comme telle ou telle image devenue immortelle de Robert Doisneau ou de Willy Ronis.

En cette année où Madame Sabine Weiss fête ses 90 printemps, le Salon de la Photo, qui est dédié aux photographes autant qu'à la photographie, a voulu rendre hommage à l'œuvre de toute une vie de photographe.

70 ans de photographies... cela représente un sacré corpus d'images !

Quel sera votre fil conducteur ?

Si son œuvre est reconnue entre les plus reconnues, certains aspects du travail de la photographe restent pourtant assez méconnus. En plus des quelque 130 photos qui seront accrochées, choisies par l'auteur elle-même, le Salon va révéler une Sabine Weiss à l'œuvre : ouvrant ses archives, elle nous fera voir différents aspects de son travail, mode, publicité, etc. Voilà une femme qui dès 1942 – ce n'était pas banal – décidait fermement de faire de la photographie son métier. Le passionnant métier de photographe ! Tel est le sens de la rétrospective Sabine Weiss au prochain Salon de la Photo.

Comptez-vous organiser une rencontre avec la photographe ?

Oui. Mais il y aura aussi une autre rencontre, quelque chose de merveilleux : pour les 90 ans de Sabine Weiss, neuf talentueux photographes professionnels, séparés de Sabine par un demi-siècle, mais proches d'elle par leur passion de documenter la vie, rendront un hommage inédit à leur aînée en réalisant chacun une photo dont ils auront eu le "déclat" à partir d'une photo de Sabine Weiss de leur choix. Ces œuvres seront exposées en regard des photographies de Sabine Weiss. Une rare rencontre photographique !



INTIMES CONVICTIONS (CONTREJOUR, 1989):

Publié et conçu par Claude Nori, cet ouvrage reste une référence. Au-delà de la qualité de reproduction (hélogravure), on apprécie aussi la sélection des images et certaines doubles pages vraiment bien pensées. Notre livre préféré sur Sabine Weiss, difficile à trouver (mais pas impossible!).

SEE AND FEEL (ÉDITIONS ABP, PAYS BAS, 2007):

Un gros pavé qui permet de découvrir beaucoup d'images peu connues. Le principe de maquette est basique : une photo, tantôt à droite, tantôt à gauche, et un texte en vis-à-vis. Pas un chef-d'œuvre mais un bon complément aux *Intimes Convictions* de Contrejour.

60 ANS DE PHOTOGRAPHIE (LA MARTINIÈRE, 2003):

Avec un texte de Jean Vautrin, cette monographie rassemble 200 photos. La couverture reprend l'image la plus célèbre de Sabine, celle de cette jeune fille au sourire si communicatif. La qualité d'impression et la maquette ne sont pas inoubliables...

DVD ET LIVRET (ÉDITIONS DE L'ŒIL, 2013):

Deux films d'une heure chacun (signés Franck Landron et Jean-Pierre Franey), un texte de Jean-Marc Lescouarnec et quelques images (mal reproduites...), ce livre-DVD est une excellente manière de découvrir la personnalité de Sabine Weiss.

À PARAÎTRE: L'ŒIL INTIME

96 pages - 83 photographies - 35 € - imprimé chez Escourbiac

En vente sur le site sabineweissphotographe.com et sur le Salon de la Photo.

Central DUPON Images

PARTENAIRE DES PRINCIPAUX ÉVÈNEMENTS PHOTO DE L'ÉTÉ



© Jim Naughten

PORTRAIT(S)
Rendez-vous autour de la
photographie contemporaine
à Vichy



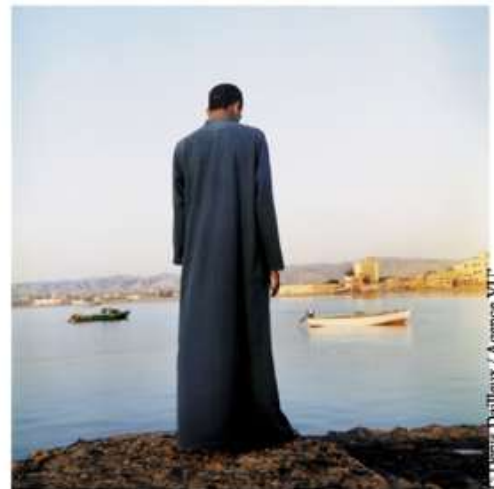
© Edouard Boubat / Gamma

FESTIVAL PEUPLES ET NATURE
de La Gacilly



© Chris HONDROS / Getty Images

VISA POUR L'IMAGE
Festival International du
Photojournalisme à Perpignan



© Denis Daillex / Agence VU

PHOTOMED
Festival de la photographie
méditerranéenne à Sanary

**Central
DUPON**
Images
www.centraldupon.com

ERIC Pillot

ANIMAUX IN SITU

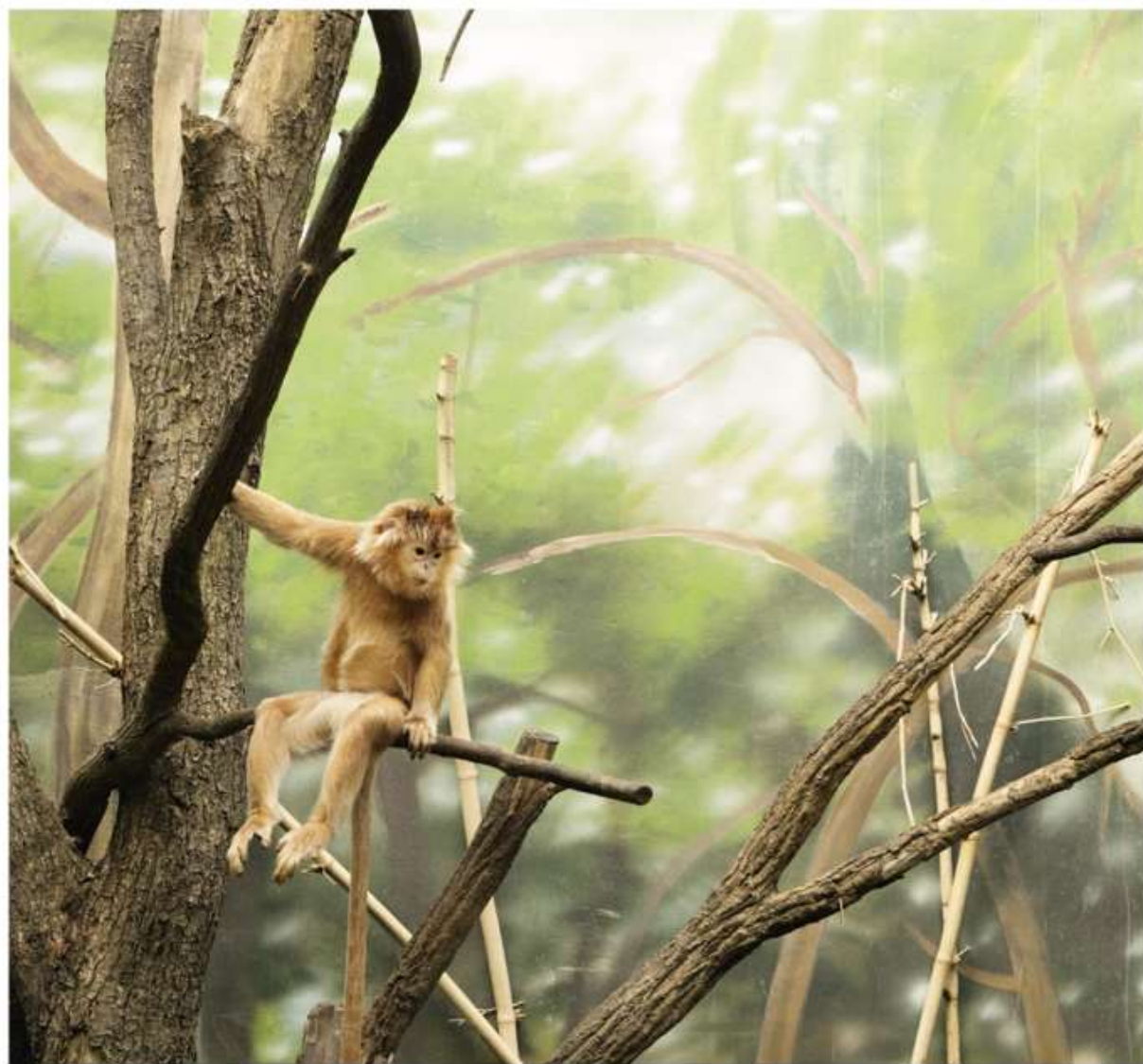
Lauréat du prix HSBC en 2012, Éric Pillot connaît un grand succès en galerie grâce à ses photographies d'animaux en captivité. Avec le passage au numérique, son style s'est affirmé : format carré, présence précise et frontale des animaux, attention portée aux arrière-plans, soin dans la chromie, et ce 'je-ne-sais-quoi' de mélancolique qui fait de ces 'tableaux' des œuvres éminemment humaines. Autant de caractéristiques qui s'appuient sur une maîtrise très réfléchie du cadrage et du... recadrage. Portfolio et interview.







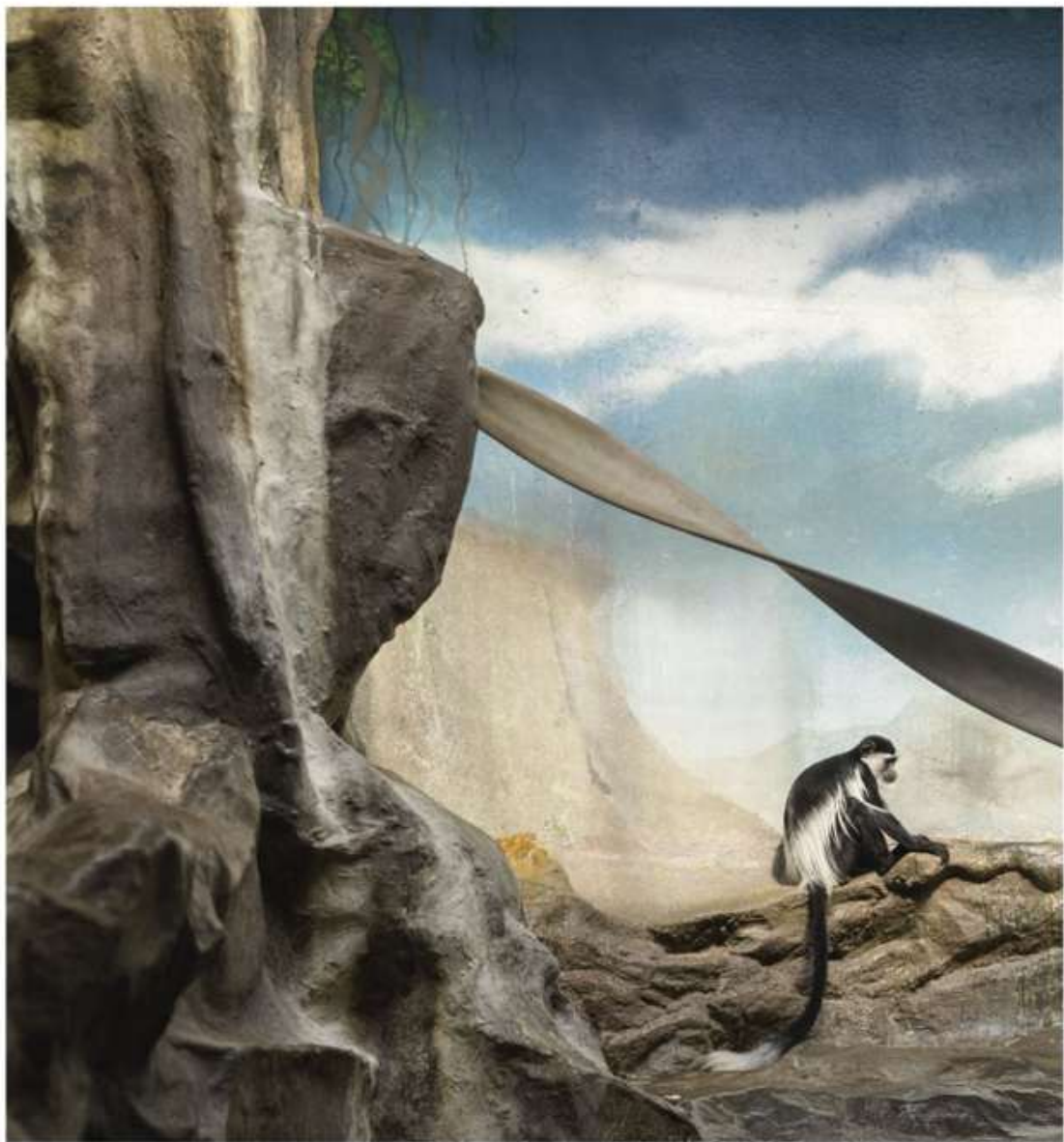


















Je reconnais que mes photos ont quelque chose de surréaliste. Mais il n'y a absolument aucune mise en scène, aucun montage, mes images sont vraiment "issues" du réel.

Pourquoi cette fascination pour les animaux en captivité ?

C'est venu un peu par hasard, via la photographie. Ma série "In Situ" est avant tout une parabole : l'animal peut symboliser la nature, dont nous faisons partie, l'environnement, dont il faut prendre soin. Et il apparaît d'autant plus "naturel" que je le photographie dans des décors scénarisés et élaborés par l'homme. L'animal me fascine aussi en tant que tel, comme un être singulier, étrange. Il constitue pour moi une figure de l'"autre" : un autre que je regarde, mais que je laisse me regarder également. L'animal me renvoie quelque chose. C'est la principale raison, je crois, pour laquelle les animaux sont seuls dans mes photos : plus que de traiter de la solitude, je voulais un face-à-face, même s'il y a quelque chose de l'ordre d'une "jungle urbaine" dans mes images.

Quand on s'est connu, tu photographiais déjà les animaux, mais en n & b au 24x36...

C'est vrai, nous nous sommes rencontrés en 2009. Je commençais tout juste à montrer mon travail et *Réponses Photo* a été le premier à me publier ! Je photographiais des animaux depuis déjà plusieurs années avec du film Kodak Tri-X et un objectif 50 mm. Le développement des films, les planches-contact, les tirages de lecture, le tri, les tirages définitifs... tout cela me prenait beaucoup de temps et le 24x36 me frustrait un peu : je voulais obtenir des images mieux définies, plus précises. J'avais pensé passer au moyen-format, au 6x9, et puis je ne l'ai pas fait, car je souhaitais garder la mobilité d'un reflex : les animaux bougent beaucoup ! Je surveillais donc très attentivement ce qui se passait en numérique. Tout ceci m'a amené à me procurer un Canon EOS 5D Mk II. C'est avec cet appareil que j'ai commencé la série "In Situ".

La couleur s'est alors imposée à toi ?

Au tout début, j'avais déjà essayé de photographier des zoos en film couleur, mais ça ne fonctionnait pas : les enclos intérieurs étaient trop peu éclairés, et les différentes sources

de lumière donnaient des couleurs trop aléatoires. Le numérique permet de régler efficacement ces deux problèmes. Ainsi qu'un troisième : les imprimantes pigmentaires permettent d'obtenir des résultats d'une excellente qualité avec un matériel relativement léger. L'argentique couleur, c'est plus compliqué si l'on veut travailler précisément.

Tes photos sont recadrées en carré. Peux-tu nous expliquer la gymnastique de cadrage et de composition que cela implique ?

Après quelques essais, j'ai abandonné le rectangle originel du 24x36 : en format carré, j'ai plus de facilités pour composer, la forme est plus régulière, plus symétrique et je souhaitais obtenir quelque chose d'assez harmonieux. Je n'ai pas essayé de faire un cache dans le viseur, ou ce genre de choses, je compose au jugé. J'ai quelques ratés : parfois tout ne rentre pas dans le recadrage en carré, mais en général ça marche bien. J'avoue aussi que je me permets une légère tolérance : mes images sont "presque carrées". Pour les tirages, avec la marge blanche, ces petites variations ne me gênent pas du tout.

Fais-tu aussi des montages, des mises en scène ou toutes tes photos sont-elles des "saisies" du réel ?

On me pose souvent la question, et je reconnais que mes images ont quelque chose de surréaliste. Ceci est lié, je crois, à la façon dont je photographie le décor des zoos à la façon dont je compose avec les couleurs et parfois aux animaux eux-mêmes : prends un toucan, par exemple, son duvet noir, les couleurs incroyables de son bec... on peut dire qu'il a quelque chose d'irréel. Mais il n'y a absolument aucune mise en scène, et mes photos sont vraiment "issues" du réel. Je n'ai pas envie de faire des montages, et je crois que cela ne donnerait pas les mêmes images. La seule "altération" de l'image que je me permets sous Photoshop est de redresser les perspectives.

Fais-tu une différence entre les notions de "cadrage" et de "composition" ?

Lorsque j'ai commencé la photo, j'avais da-

vantage en tête le terme de "cadrage", peut-être parce que c'était celui qui était le plus employé dans mes lectures. Cette notion me semble aujourd'hui donner trop d'importance aux bords. Je pense maintenant plus volontiers en termes de "composition", qui donne plus de place aux correspondances au sein de l'image, aux rimes visuelles, aux résonances des couleurs... Mais ces deux termes peuvent laisser entendre une idée fausse, à savoir que la fabrication de l'image serait forcément très pensée au moment de la prise de vue. Or, bien souvent, on n'a pas le temps : je crois qu'il est très important de laisser le corps photographier. Il s'agit davantage de quelque chose de l'ordre d'une conscience de l'espace que d'une réflexion. Quand on voit des vidéos de grands photographes en train de photographier, c'est très intéressant d'examiner comment ils bougent.

Fais-tu toi-même la post-production ou passes-tu par un labo ?

La précision d'un tirage me paraît essentielle pour qu'un travail puisse être considéré comme accompli. Quand on vend des tirages numérotés, surtout à un certain prix, on se doit d'offrir une qualité maximale. D'un point de vue pratique, je commence toujours par chercher et effectuer les premiers tirages moi-même, dans un format plutôt petit. Dans un second temps, pour les tirages d'exposition et a fortiori pour les grands formats, qui requièrent une expérience spécifique, je travaille avec un excellent tireur, Bernard Montjarret, qui me permet d'aller plus loin.

Des tirages qui sont, dans ton cas, des impressions numériques, souvent sur papier mat. Pourquoi ce choix ?

Il me semble que la vocation des technologies numériques n'est pas forcément de vouloir ressembler aux technologies argentiques. Petit à petit, j'ai pu élaborer des images qui prennent mieux en compte leur spécificité numérique, notamment en exploitant la très grande variété des supports d'impression. Les technologies numériques ➤

donnent par exemple un côté un peu plus "dessiné" à mes images de la série "In Situ". Et je renforce ce caractère en optant pour un papier mat. Cela m'intéresse aussi que mes images aient certaines qualités proches des illustrations des naturalistes.

Avec "In Situ" tu as été un des deux lauréats du prestigieux prix HSBC en 2012. Peux-tu nous dire ce que cette récompense a changé pour toi ?

Mon cas est un peu particulier car j'avais déjà commencé à travailler un an auparavant avec mon galeriste, Pierre Dumontell. Il est implanté à Paris, Shanghai et New York, et présente mes images dans de très nombreuses foires internationales. D'autre part, on commençait aussi à parler de mon travail dans le milieu de la photographie. Le prix HSBC a permis de diffuser très largement mon travail en complétant ce que faisait ma galerie; une galerie dont je suis d'ailleurs le premier et pour l'instant le seul photographe permanent. Les retombées dans la presse du prix HSBC ont été considérables, d'autant plus que ce prix a la particularité de s'inscrire dans une durée – un an – et que la parution du livre et les expositions successives permettent d'entretenir une actualité. Ce mouvement d'ensemble s'est donc révélé extrêmement positif.

Malgré ce succès, tu es resté officiellement "amateur" puisque tu donnes toujours des cours de maths. Pourquoi ce choix ?

Il est très difficile de vivre uniquement de la vente de tirages numérotés. À l'origine, lorsque j'ai voulu me consacrer à la photographie, j'ai quitté mon métier d'ingénieur pour devenir enseignant à temps partiel. Je préférerais ce statut plutôt que de devoir pratiquer une photographie alimentaire. Ce choix m'assurait de pouvoir apprendre et de travailler librement la photographie sur un long terme. Aujourd'hui, la vente de tirages pourrait sans doute me faire vivre. Mais c'est récent ! De plus, je reste conscient que le "professionnalisme artistique" n'a pas forcément les mêmes nécessités que le "professionnalisme économique". Autrement dit, il est important pour moi de rester indépendant au niveau de ma création, ce qui, j'espère, me permettra de durer. Ceci étant, je commence quand même à enseigner moins, et il est probable que je réduise mes heures de cours dans les années à venir.

Quel est ton regard sur l'évolution de la photographie contemporaine maintenant

que tu découvres de l'intérieur le "monde de l'Art" ?

Je constate que des pratiques extrêmement variées continuent à coexister, il y a de plus en plus de séries qui mêlent reportage, portraits, natures mortes et paysages. Mais je n'ai pas trop de recul sur tout ça. Sinon, en ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, j'ai l'impression que la numérotation est devenue la norme et que le nombre de tirages se réduit de plus en plus. Le marché de l'art pousse sans doute vers une limitation du nombre d'exemplaires d'une même image. Je pense surtout que les années à venir vont être extrêmement intéressantes. D'un côté, on dispose encore, du moins pour l'instant, des techniques argentiques et de l'autre les techniques numériques vont encore se perfectionner. Ce mélange va certainement nous faire découvrir de nouvelles visions.

Si je veux acheter un tirage d'une des photos de ce portfolio, combien cela me coûtera-t-il ?

Les grands formats, tirés en 100x100 cm, sont limités à huit exemplaires, plus quatre épreuves d'artiste. Les deux premiers numéros sont proposés encadrés à 4000 €. Les prix augmentent ensuite avec la numérotation. Certaines images sont déjà presque épuisées.

Quels conseils donnerais-tu à un jeune photographe qui prépare un portfolio pour participer à un concours ?

Je pense que les professionnels qui jugent les dossiers voient énormément d'images, et qu'ils sont beaucoup moins sensibles à des travaux qui leur donneraient une impression de déjà-vu. Il faut donc essayer de bien connaître ce qui s'est déjà fait dans le

domaine qu'on explore. Mais il ne faut pas non plus rechercher l'originalité pour l'originalité. L'important, et je pense que c'est également le plus intéressant sur un plan personnel, c'est de vraiment chercher à faire ses propres images.

As-tu commencé une autre série d'images ?

Je travaille beaucoup en ce moment à une autre série, que j'ai déjà bien avancée: il s'agit de paysages noir et blanc très épurés, proches de la mer, que je photographie dans le Nord de la France, ma région d'origine. J'ai enfin trouvé un rendu qui me convenait. Mais, tu le sais, j'ai toujours plusieurs travaux en gestation, sur les poissons, les plantes... Je suis actif, mais je veux vraiment me laisser le temps de bien identifier mes propres désirs, et d'élaborer mes propres représentations.

Et que devient "In Situ" ?

Je continue aussi "In Situ", car j'ai bien d'autres bêtes à rencontrer et il me reste des tas d'endroits à explorer. J'ai très envie de poursuivre cette série dans des pays lointains, qui ont un rapport à l'espace ou à l'animal différent du nôtre. C'est Koudelka, je crois, qui dit qu'il est bien de "répéter sans se répéter".

N'es-tu pas lassé des zoos ? N'as-tu pas envie d'aller faire des photos lors d'un safari au Kenya ou en Namibie ?

Si ! Même si je n'ai toujours pas envie de faire de la photographie animalière "classique". Il faudrait que je trouve quelque chose avec les paysages, les couleurs, et que je puisse me rapprocher un peu des bêtes: je ne veux pas me sentir trop loin d'elles...

Propos recueillis par J-C Béchet

ERIC PILLOT EN 8 DATES

- 1968** Naissance dans le Pas-de-Calais
- 1988** Intègre l'Ecole polytechnique et se passionne pour la musique de jazz
- 1993-2000** Travaille comme ingénieur dans les constructions navales, pour la Défense
- 1996** Premières photos, par hasard, en noir et blanc: des plantes, des paysages. Cette activité prend le pas sur la musique...
- 2000** Abandonne le métier d'ingénieur, devient professeur de maths et photographe... Découvre l'exposition "Ravens" de Fukase à Arles qui le frappe par cette utilisation de l'animal, les corbeaux, dans la photographie.
- 2004** Commence à photographier des animaux (des ours polaires sous l'eau dans un zoo).
- 2010/2011** Début d'In Situ: mois off, festival Circulations, galerie Pierre Dumontell.
- 2012** Lauréat du Prix HSBC pour la photographie, sortie de la monographie chez Actes Sud.



BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner sous enveloppe affranchie à :
Service abonnements Réponses Photo - CS 50273 - 27092 Evreux Cedex 9

Choisissez votre formule d'abonnement :

- ☐ 1 an - 12 n° + 2 HS culturels : 49,90€ au lieu de 73,20€*. (753129)
☐ 12 n° + 2 HS en prélèvement automatique reductible :
 12,50€ au lieu de 18,30€*. (753137)

Je joins mon règlement :

- ☐ par chèque bancaire à l'ordre de **Réponses Photo**
☐ Je préfère régler par carte bancaire dont voici le numéro :

Expiré fin :

Cryptogramme : (au dos de votre CB)

J'indique mes coordonnées :

Nom/Prénom :

Adresse :

CP :

Ville :

Email :

☐ Je souhaite bénéficier des offres promotionnelles des partenaires de Réponses Photo (Groupe Mondadori).

* Prix de vente en kiosque. Tarif valable pour la France métropolitaine jusqu'au 31/12/2014.
 Autres pays, nous consulter au : 01 46 48 47 63. Vous pouvez également, si vous le souhaitez,
 acquiescer chacun des numéros au prix de 4,95€ et chacun des hors-séries au prix de 6,90€.

MANDAT DE PRÉLÈVEMENT SEPA

Différence unique de mandat (pour réserver à nos services)

En signant ce formulaire de mandat, vous autorisez MONDADORI MAGAZINES FRANCE à envoyer des instructions à votre banque pour débiter votre compte, et votre banque à débiter votre compte conformément aux instructions de MONDADORI MAGAZINES FRANCE. Vous bénéficiez du droit d'être remboursé par votre banque selon les conditions décrites dans la convention que vous avez passée avec elle. Toute demande de remboursement doit être présentée dans les 8 semaines suivant la date de débit de votre compte. Vos droits concernant ce mandat sont expliqués dans un document que vous pouvez obtenir auprès de votre banque.

MES COORDONNÉES * Champ obligatoire

NOM

PRÉNOM

ADRESSE

CP

VILLE

LES COORDONNÉES DE VOTRE COMPTE (recopier votre R.I.B.)

* Numéro d'identification international du compte bancaire - IBAN

* Code international d'identification de votre banque - BIC

8 ou 11 caractères selon votre banque

À

LE

SIGNATURE :

CRÉANCIER

MONDADORI MAGAZINES FRANCE
 8, rue François Ory - 92543 Montrouge Cedex 09 - FRANCE

IDENTIFIANT DU CRÉANCIER

FR 05 ZZZ 489479

LUMIERE

la renaissance d'une marque

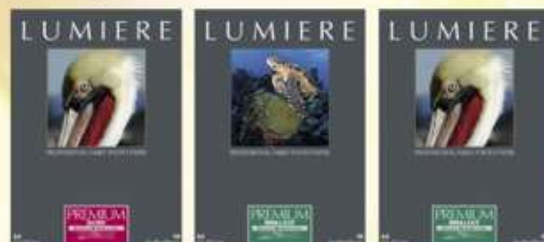
PRESTIGE

LUMIERE PRESTIGE, une gamme de papier jet d'encre professionnelle composée de 3 produits disponibles en feuilles et en rouleaux.



PREMIUM

LUMIERE PREMIUM, une gamme semi-professionnelle qui se compose également de 3 produits de grammage et de surface différents.



Les Autochromes LUMIERE, les films, les papiers...

LUMIERE, un nom prestigieux qui a été substitué par la marque ILFORD en 1982. Fort de sa longue expérience et de son origine, Lumière Imaging se devait de créer une gamme de papier jet d'encre professionnelle en redonnant naissance à la marque LUMIERE.

Découvrez la gamme sur
www.lumiere-imaging.fr

LUMIERE
imaging

Tour Suisse 1, boulevard Vivier Merle, 69443 Lyon Cedex 3, Tél.: 04 26 29 85 61





FRANÇOIS-RÉGIS DURAND

MADAGASCAR,
"LE NOUVEL HÔTEL"

À Madagascar, "Le Nouvel Hôtel" est ouvert depuis 1930... Des représentants, des personnes de l'administration en déplacement, des paysans montés à la ville régler des affaires... forment la clientèle; on peut y manger un morceau et boire un coup, deux, ou plus aussi... Et si d'aventure vous vous faites aborder par une jeune fille, rien d'étonnant à cela... Nombreuses sont celles qui, battues, violées, abandonnées avec un enfant, y ont trouvé refuge... Il leur faudra alors gagner de quoi payer la chambre, soir après soir, nuit après nuit... C'est un lieu où les hommes n'ont pas vraiment leur place, seul le patron a tous les pouvoirs, mais ne prend que le prix de la chambre... La nuit, au "Nouvel Hôtel" François-Régis Durand a fait des images, qu'il distribuait le lendemain. Cela a duré des semaines: "Je n'ai jamais eu en tête l'idée de faire un reportage, je photographiais ces femmes, lorsqu'elles avaient le temps, dans les moments "creux" de la nuit..."

Portfolio et rencontre avec un homme entier et passionné qui mêle engagement et souci de l'esthétisme...























Comment as-tu découvert ce "Nouvel Hôtel" ?

Je me promenais une nuit, en centre-ville, tout était fermé. Une musique lointaine, égrenée par la pluie en cette saison-là, attirait mon attention, lorsque je vis de pâles néons se refléter sur le pavé mouillé. C'était le seul endroit ouvert, je suis rentré. Il y a des lieux comme celui-là, que l'on peut chercher toute une vie...

Je fonctionne toujours de cette façon, je me promène, et si les gens que je rencontre m'acceptent, qu'ils sont bien avec moi et moi bien avec eux, alors je reste et souvent je prends des photographies. Il y avait des jeunes femmes dans cet hôtel, et l'une d'elles, presque timidement s'est approchée de moi... "Oui je peux faire des photos" ai-je répondu à sa question; et voilà, je revenais le lendemain, puis le surlendemain, et ainsi de suite pendant des semaines!

Un ami photographe, Pascal Grimaud, alors que je lui avais montré quelques images, et que je doutais de la qualité de mon travail, me dit: "vas-y, c'est bien, tu as une histoire à nous raconter..." Mais je ne sais pas trop raconter d'histoires... Il n'empêche, son encouragement et le soutien sans faille du photographe malgache Pierrot Men, m'ont au moins donné la volonté de faire une série ou d'essayer... merci à eux deux.

Tes photos sont prises avec un reflex numérique 24x36 mais elles possèdent des couleurs étonnantes, qui rappellent un peu la matière du film Kodachrome. Comment fais-tu ?

Les trente années à pratiquer la diapositive m'ont sans doute "orienté" vers une chromie un peu "sourde"; à l'époque des Kodachrome, 25, 64, ou 200, on ne faisait pas dans le léger... Et le jour où je suis passé au numérique, j'ai développé en conséquence! Pour faire court, j'utilise très peu d'outils, niveaux, contraste-luminosité, correction sélective...

Peux-tu nous en dire plus ?

Les "niveaux" me permettent de bien maîtriser d'où partent mes noirs (qui ne le sont jamais!) et où arrivent mes blancs (qui ne le sont jamais!).

Le curseur "Luminosité-Contraste", tout le monde le connaît, rien à dire de particulier! Quant à la correction sélective, je vais intervenir successivement sur les valeurs de rouge, de jaune et de bleu: ce n'est pas très compliqué.

À l'arrivée, je crée une "balance couleur" et ça ne marche jamais comme je voudrais! Mes bleus sont un peu verts, le rouge est trop jaune, le jaune trop magenta... C'est pour cela que je n'ai jamais réussi à créer un "script" qui me permettrait de tout faire automatiquement! Et, d'une série à une autre, cela "bouge" quand même beaucoup.

Ah oui, une petite remarque: je ne sais même pas sélectionner une zone, pour ne pas déborder. Donc, je masque comme je le faisais en argentique sous l'agrandisseur...

Quelle est la part de mise en scène, de "composition", dans tes images ? Refuses-tu toute intervention sur le réel en puriste du reportage ?

Ma photographie se veut avant tout sociale, elle est une forme de témoignage et d'hommage aux jeunes femmes qui y sont représentées. Elles choisissent elles-mêmes leurs poses et l'endroit, le bout de mur, qui servira de décor... elles souhaitent tout contrôler, mais je ne leur demande jamais rien! Elles savent exactement ce qu'elles veulent, car elles ont conscience que ces images rendent compte, d'une beauté, d'un état, parfois même d'une condition sociale... Mes photos ne sont pas innocentes, ce n'est pas un jeu pour elles. Elles les envoient à leur famille, elles se les montreront entre copines, elles seront accrochées aux murs dans leur chambre, sous forme de calendrier, à côté d'autres pho-

tos, découpées dans des vieux magazines de mode français; elles se compareront aux filles de là-haut, celles de l'hémisphère nord, toujours plus jolies... forcément!

Pourtant les photos de ce portfolio semblent assez loin de ce rendu "pin-up"...

C'est vrai, car les photographies qui composent ce portfolio, sont les à-côtés... quand la vie, reprend le dessus, à l'insu des protagonistes. Parfois, je les ai faites en fin de séance, quand le modèle pense que l'on a fini. D'autres fois, elles sont nées par réflexe, à l'insu de toutes et presque de moi-même. À l'édition, il m'arrive de découvrir des images dont j'ignorais l'existence, que je ne me revois pas prendre...

Quels sont les photographes qui t'ont le plus marqué, le plus influencé ? Des reporters, des coloristes ?

Si je devais citer deux noms qui sont des références absolues, je dirais W.Eugene Smith et Bruce Davidson...

Cela ne t'étonne pas ! Car à l'évidence, tu me sembles être davantage un photographe du "cadrage" que de la "composition". Mais peut-être ne fais-tu pas une différence notable entre ces deux notions de "cadrage" et de "composition" ?

Ta question interroge notre façon de photographier. Avancer, reculer, se relever ou s'abaisser, voir les plans apparaître ou disparaître selon son point de vue, la focale, l'ouverture utilisée... Supprimer ou révéler divers éléments en fonction de son cadrage, tout cela participe de la même dynamique: faire corps avec l'espace, trouver la bonne distance.

Je dirais que je ne compose pas une image, comme je composerais un bouquet: je ne touche pas, je n'intervient aucun des éléments. Je ne sais qu'évoluer dans l'espace,

Je ne compose pas une image, comme je composerais un bouquet: je n'intervertis aucun des éléments... Je ne sais qu'évoluer dans l'espace, pour mieux 'tourner autour', l'appréhender, mieux le comprendre, le saisir... Est-il clos, ouvert? Et la lumière, qu'induit-elle? Les personnes présentes, se connaissent-elles, se comprennent, s'acceptent-elles? ou pas, ou mal... Un pas de trop en arrière et je suis en dehors du sujet... Un pas de trop en avant et je deviens hors sujet

pour mieux "tourner autour", l'appréhender, mieux le comprendre, le saisir... Est-il clos, ouvert? Et la lumière, qu'induit-elle? Les personnes présentes, se connaissent-elles, se comprennent, s'acceptent-elles? Ou pas, ou mal... Un pas de trop en arrière et je suis en dehors du sujet... un pas de trop en avant et je deviens hors sujet!

Tes cadrages étaient plus violents, plus graphiques dans tes premières photos sur Madagascar. On avait alors publié ton travail dans *Réponses Photo* (voir n°218), puis tu avais gagné le Grand Prix SFR Jeunes Talents Photo quelques mois plus tard avec ces cadrages vraiment originaux... As-tu conscience d'avoir fait, un peu, évoluer ton style de cadrage?

Gagner le Prix SFR m'a permis de rencontrer quelques photographes, et une remarque revenait souvent: "bon c'est bien là tes cadrages... mais ça suffit, c'est trop... ça en devient agaçant, recule, respire, à force de cadrer trop serré tu ne racontes plus rien!" et j'ai cru comprendre, que la "course au cadrage serré" était une impasse... et que, parfois, montrer une personne de dos, perdue dans l'immensité de son univers, me permettait de mieux la cerner, la rencontrer... que la bonne distance n'était pas toujours au plus près, quoi qu'on en dise... Cela explique sans doute mon évolution.

Il y a la distance de cadrage à la prise de vue, puis la possibilité du "recadrage" lors de l'édition. Quel est ton avis sur ce choix?

Je ne recadre que très rarement mes photos... Il m'arrive de prendre parfois plusieurs images, un plan serré, puis un plan général... et de présenter les deux en parallèle ou sous forme de diptyque... C'est la seule "recomposition", que je m'autorise. Il m'arrive très, très rarement de recadrer, et c'est toujours vécu comme un échec. La preuve que je

n'étais pas en phase, pas complètement... que mes choix n'étaient pas assurés!

Revenons à la chromie et à l'importance des couleurs dans tes images. Fais-tu toi-même tes tirages ou utilises-tu les services d'un labo professionnel?

C'est ma femme qui met un terme à mes tergiversations chromiques, c'est elle qui imprime en petit format des images de contrôle, "certifiées"... Elle est aussi dans les métiers de la photographie, sa formation à l'école Louis Lumière et son travail en agence me sont d'un précieux secours. C'est elle aussi qui tire mes photos jusqu'au format A2. Pour des agrandissements plus importants, je suis obligé de passer par un service pro.

Il y a quelques années, le tirage était synonyme de travail dans ma cuisine sous la pâle lueur de mon agrandisseur "Beseler", la nuit venue... On parlait bien de tirages, donc un ensemble d'épreuves, puis d'agrandissements! C'est là que l'image était révélée; de nos jours, une partie de cette tâche est échue à l'ordinateur. Cela peut prendre du temps, mais le seul moyen de revendiquer un travail, est d'en être responsable à toutes les étapes...

Aujourd'hui, comment envisages-tu ton statut "professionnel"? Peut-on vivre de sa passion en produisant un travail comme "Le Nouvel Hôtel". J'imagine que le monde de l'art trouve ton style trop "reportage" et les magazines d'actu ton approche trop "artistique" et pas assez journalistique...

Montrer ses images suppose d'avoir une grande clairvoyance sur son travail. À force de bafouiller lamentablement en présentant celui-ci, j'ai dû me poser les bonnes questions... et je n'ai pas forcément trouvé les réponses! Je ne suis pas reporter, et je ne me reconnais pas dans un monde plus artistique, plus conceptuel... mais je ne vais pas

faire l'enfant gâté! Un métier, c'est proposer un produit qui correspond à une demande et là, je n'ai toujours pas tout compris! (rires) Je m'en sors et ne perds pas trop de poids, grâce à l'amour sans borne de ma femme, quelques copines et copains... Et, accessoirement, la photo sociale, notamment la photographie de mariage. Et puis, j'ai revendu tout mon matériel hors de prix et contre-productif, pour passer au format 4/3, bien moins onéreux. Le tout avec moins de beurre sur les patates (re-rires).

Le prix SFR Jeunes Talents dont on a déjà parlé a toutefois été un magnifique tremplin pour toi. Mais comment gère-t-on la suite quand l'effervescence autour du lauréat de l'année se dissipe?

Gagner le "Grand prix SFR" m'a été d'un inestimable secours: il est important à un moment donné, de savoir ce que vaut son travail. En même temps, celui-ci reste le même que celui qu'il était, la veille d'avoir gagné, et il restera le même le lendemain...

Mais peut-être pas le surlendemain?

C'est vrai, car ce prix m'a permis de faire le point après 30 années d'images et de découvrir un monde que je ne soupçonnais même pas! Je suis sorti d'une forme de solitude, j'ai rencontré d'autres photographes, des "gens d'images", galeristes, collectionneurs, iconographes... Cela m'a permis de faire évoluer mon travail.

De toutes ces rencontres et événements, quel est celui qui t'a le plus marqué?

Le moment le plus mémorable?

Les années 2010 et 2011 ont été bien remplies: "Arles", puis "Polka", "Paris-Photo", "Lille 3000", le "Scoop d'Angers", ce sont de sacrés moments, mais, si je devais retenir un événement de mon année SFR, cela serait "Paris-Photo"! C'est tout simplement inou- ➤

bliable. Le Salon avait encore lieu au Louvre, c'est là que s'est déroulée ma première rencontre avec des collectionneurs. D'une très grande courtoisie, connaisseurs, curieux, passionnés, sont les quelques adjectifs, qui me viennent à l'esprit quand je pense à certaines ou certains... C'est vraiment grâce aux collectionneurs que je peux continuer. Et voir, parfois, une image de soi encadrée, chez des particuliers, savoir que peut-être les enfants qui la regardent seront marqués à tout jamais, est très émouvant...

La découverte de ce "monde de l'art" fut donc pour toi une grande surprise. Quel est aujourd'hui ton regard sur la photographie contemporaine maintenant que tu connais de l'intérieur le monde des collectionneurs ?

Je dois avouer que j'ai parfois bien du mal à comprendre ce qui se passe en photographie. Tout se mélange pour moi, je n'arrive plus à faire la part entre travail et esbroufe, talent et faiseurs. Et, bien que ma photo ne soit pas du "reportage", c'est quand même ce vers quoi mes yeux tendent le plus facilement...

Si je veux acheter une des photos de ce portfolio, ça me coûtera combien ? Limites-tu tes tirages ? Travailles-tu avec une galerie ?

Je n'avais jamais envisagé, avant "Paris-Photo", la vente de tirages numérotés. Mais la rencontre avec des collectionneurs privés m'a fait changer d'avis. J'aime échanger avec eux, et le tirage est vraiment la finalité physique d'une image. J'y attache beaucoup d'importance, et puis l'argent récolté (et il ne sert qu'à cela), me permettra de repartir, travailler bénévolement pour des ONG malgaches, aider les gens, ces jeunes femmes photographiées justement, dans ce portfolio. Et c'est bien pour tout cela, que je n'ai jamais vraiment souhaité "passer" par une galerie. J'aime recevoir un mail, et si la personne le veut, discuter, dialoguer. Parfois celle-ci veut connaître mon "histoire", ou "l'histoire" derrière la photo, parfois pas ; ou cela peut être sur un problème technique, de taille de l'image par exemple, ou tout autre chose... Mes tirages sont numérotés de 01 à 07, quel que soit le format, mais j'aime bien le 60x90 cm. Le chiffre "07" n'est pas innocent,

bien sûr, et des petites séries m'évitent de me disperser : je sais quels collectionneurs possèdent tel tirage...

Et pour les prix ?

Il faut compter environ 1000 € pour un 60x90 cm, mais si une personne désire une image plus grande, alors je ne lui ferai supporter que le coût de fabrication supplémentaire. Je ne veux pas devenir plus "gourmand" parce le tirage serait plus grand. Je transmets d'abord une vision, un regard, une émotion.

Quels conseils donnerais-tu à un jeune photographe qui est en train de préparer son portfolio pour participer à un concours, une bourse ou une résidence ?

Il est évident de nos jours que faire de belles images... cela ne sert pas à grand-chose ! Aujourd'hui, un jury demande beaucoup plus que cela. Donc, à mon humble avis et peut-être dans le désordre, je lui dirais :

- avoir quelque chose à dire...
- le dire avec un point de vue affirmé
- proposer un ensemble de photographies homogènes, pertinentes artistiquement, avec une écriture personnelle, sans être racoleuses... et sans copier ses petits camarades.
- et puis, sans faire de copinage, je dirais de lire et relire le dernier "Hors-série n°17" de *Réponses Photo* consacré à la série photographique. C'est, il me semble, une très bonne base de départ pour constituer son dossier... Pour ma part, j'ai mis trente ans à comprendre et à m'approcher de toutes ces notions-là...

Oui, ce n'est facile de trouver le bon équilibre !

En plus, tout dépend des concours. Le même dossier ne sera pas accueilli de la même façon selon l'orientation du prix...

Bien sûr ! Je vois pas mal de photographes, qui tentent tous les concours. Pourtant, je pense qu'il est bien de les sélectionner ; certains prix se prêtent mieux que d'autres, à tel ou tel type d'images, et il est bien aussi de savoir qu'elles peuvent en être les retombées. Qu'est ce que l'on en fera car, encore une fois, personne ne va dérouler le tapis rouge si vous avez gagné quoi que ce soit. On vous attendra même plutôt au tournant... La victoire n'est jamais de gagner, mais de se relever après chaque chute, bref il faut avant tout "tenir bon".

As-tu commencé d'autres séries d'images ? Restes-tu fidèle à l'île de Madagascar où tu as visiblement trouvé ton "territoire intime" ? Ou as-tu envie d'aller explorer d'autres "ambiances" ?

La série d'images qui composent ce portfolio date de 2012. Elles font partie d'un sujet plus vaste sur les villes. Mais j'ai bien peur d'avoir voulu trop embrasser un thème colossal et, comme dit le proverbe, à l'arrivée, je risque de mal l'êtreindre ! J'ai abordé aussi, bien d'autres sujets en parallèle, toujours dans la "Grande île" et puis mon engagement auprès de différentes ONG sur place, me fait régulièrement retourner là-bas... Je dois y aller en octobre, pour la grande fête de la circoncision qui a lieu à Mananjary, tous les sept ans. Mais ce sera la dernière fois, promis, juré !

Propos recueillis par J-C Béchet

FRANÇOIS-RÉGIS DURAND EN 6 DATES

- 1961** Naissance à Paris.
- 1974** Achat du premier livre photo.
- 1979** Premier travail, premier appareil photo.
- 1980** 30 ans d'usines et autres joyeusetés, 30 années d'images, comme raison de supporter la vie.
- 2010** Première lecture de book, la rédaction de *Réponses Photo* me reçoit, première publication... Puis "Grand Prix SFR Jeunes Talents Photo" et quelques expos : Rencontres Arles, Paris Photo, Lille 3000.
- 2011** Quelques voyages, beaucoup d'images.
- 2014**

NOUVEAU!

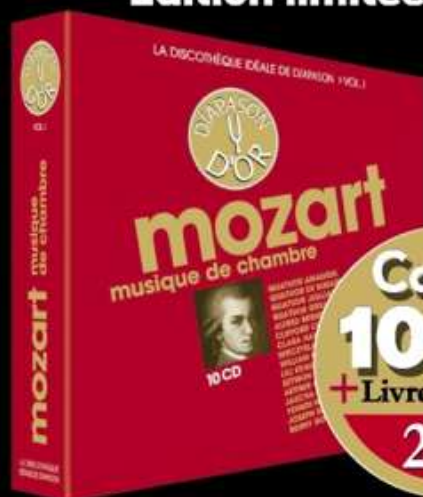
LA DISCOTHÈQUE IDÉALE DE
D'APASON

Volume I

MOZART

musique de chambre

**33 chefs-d'œuvre
Plus de 12 h d'écoute!
Edition limitée**



**Coffret
10 CD
+ Livret 16 pages
24[€],90**

**À commander sur
www.kiosquemag.com**

Également disponible en magasin, sur les sites de vente
par correspondance et les plateformes de téléchargement.

qobuz



amazon

LES STAGES PHOTO DES RENCONTRES D'ARLES

**POUR TOUS
ET ACCESSIBLES EN DIF**

TOUTE L'ANNÉE

Week-ends photographiques
2 ou 3 jours d'expérimentation pour
améliorer sa pratique.

TOUT L'ÉTÉ

En juillet et août

1 à 6 jours de découvertes et de créations placées
sous la direction des plus grands professionnels :

SARAH MOON / PAOLO ROVERSI /

ELINA BROTHERUS / STEPHANO DE LUIGI /

DENIS ROUVRE / VEE SPEERS / ANTOINE D'AGATA /

DIANA LUI / GREGOIRE ALEXANDRE / DAVID BALICKI /

JÉRÔME BONNET / GREGOIRE KORGANOW / FRÉDÉRIC LECLoux /

JEAN-CHRISTIAN BOURCART / LÉA CRESPI / DAVIDE MONTELEONE /

PHILIPPE GUIONIE / LAURENT MONLAU...

stage@rencontres-arles.com

PHOTOFOLIO REVIEW & GALLERY

Du 7 au 12 juillet 2014

Consultation de portfolios par des experts internationaux : éditeurs, galeristes,
directeurs artistiques, ...

photofolio@rencontres-arles.com

www.rencontres-arles.com • renseignements : 04 90 96 76 06



DUPIF

**LABO PHOTO
NUMÉRIQUE
& ARGENTIQUE**

Un espace pour vivre
la photo intensément...

1 rue Littré 75006 Paris
01 42 84 80 60

DUPIFPHOTO.FR

LAURENT LAVERGNE

BEAUGRENELLE, PARIS XV

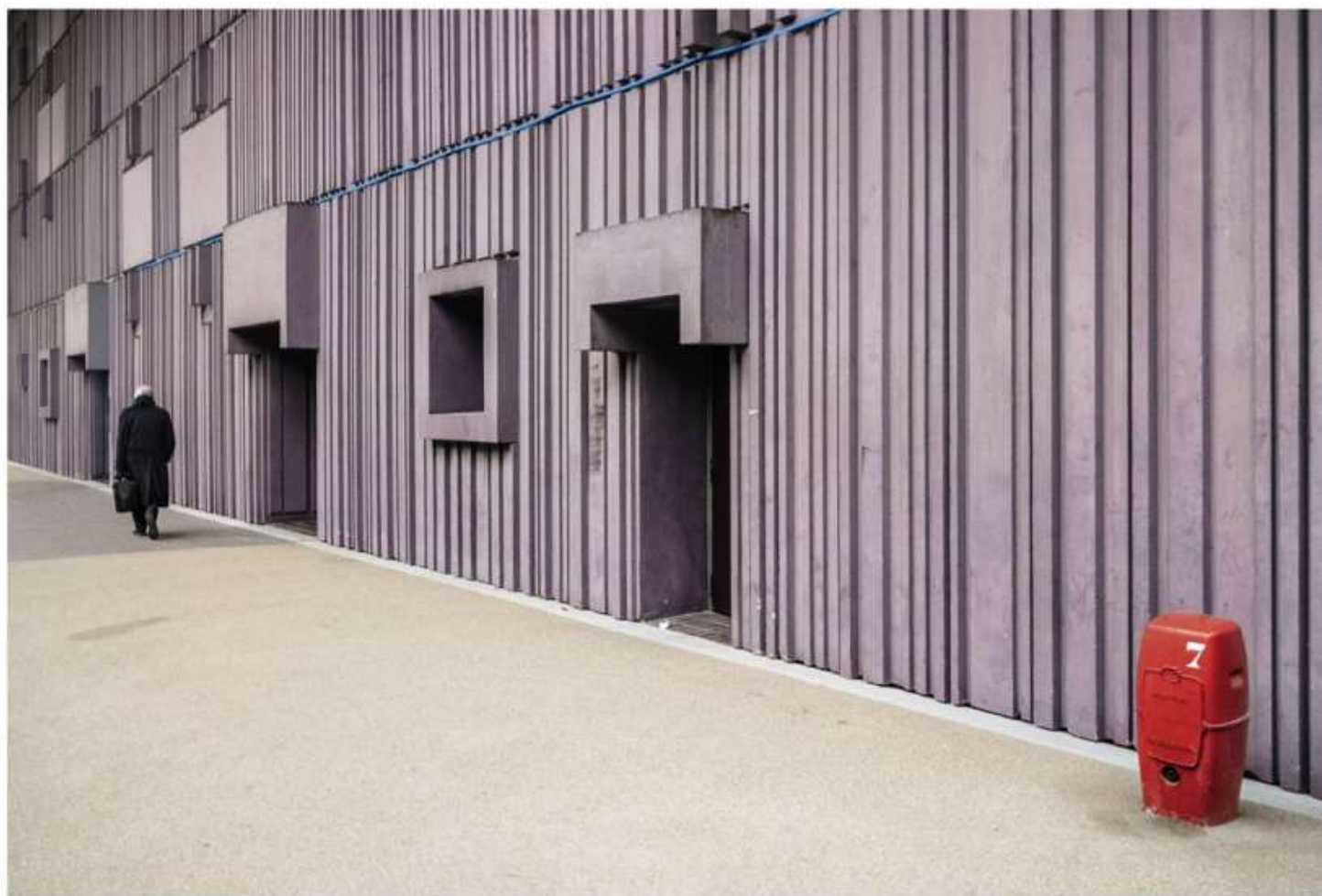
Le quartier de Beaugrenelle a été inauguré au début des années 70. C'est l'un des rares quartiers de Paris à comporter des immeubles de grande hauteur sur trois niveaux distincts. L'ouverture récente d'un nouveau centre commercial l'a remis dans l'actualité.

Durant l'année 2013, Laurent Lavergne, jeune photographe amateur, a arpenté la dalle de béton et a glissé son appareil au cœur de cet univers urbain. Avec un point de vue précis : "Je me suis surtout intéressé aux surfaces, aux lignes et aux couleurs. Je me suis refusé à la verticalité exigeante de ce lieu pour me concentrer sur le croisement des espaces fonctionnels et des plans géométriques".

Interviennent alors des humains, en bords de cadre, des figures anonymes qui semblent en transit. Des hommes et des femmes qui sont à la fois les témoins de cette architecture et les acteurs de ce théâtre nommé Beaugrenelle...





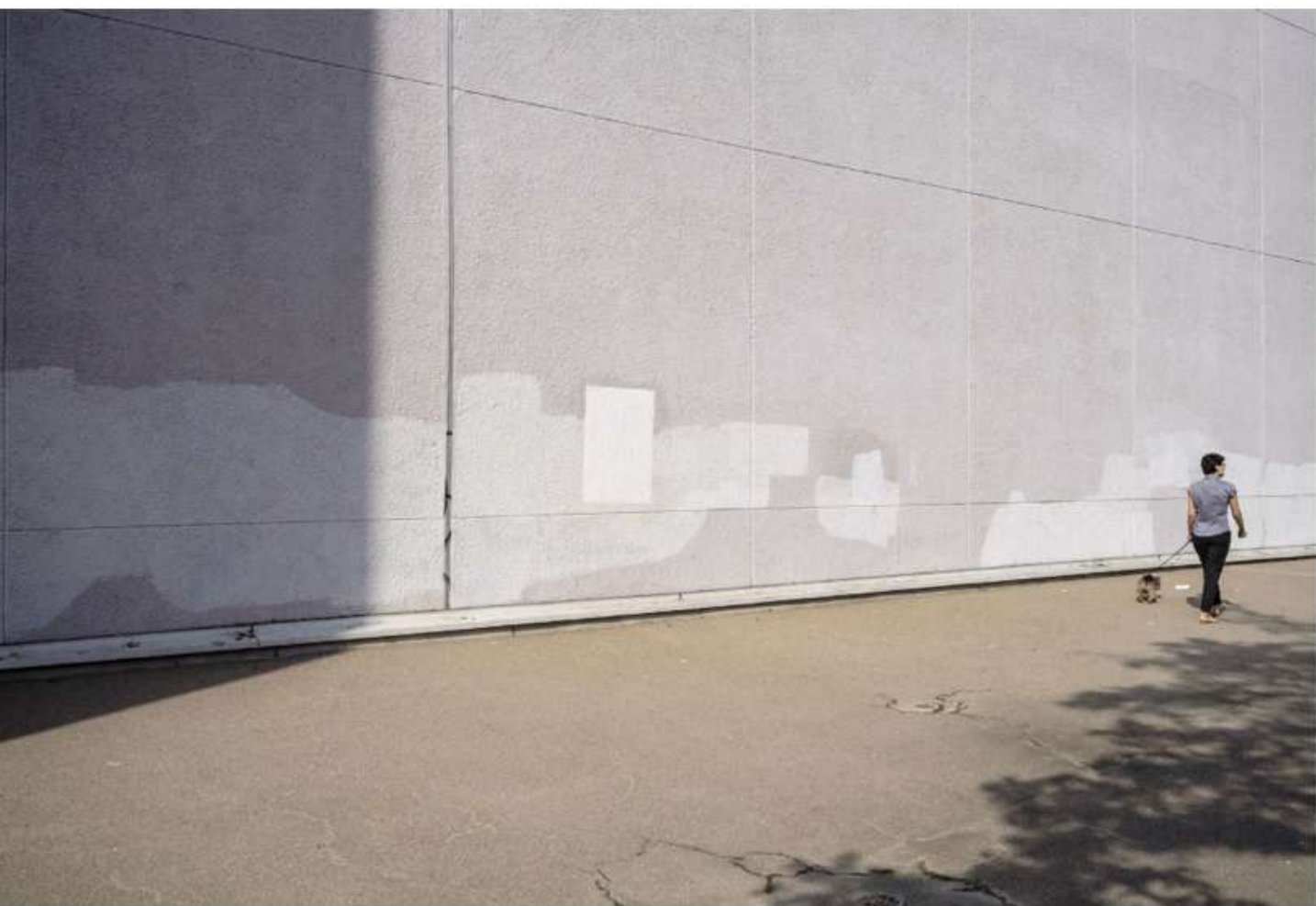


















DOMINIQUE CONIL

Membre du photo-club d'Issy-les-Moulineaux, en banlieue parisienne, Laurent Laverne a débuté ce projet dans le cadre d'un projet collectif mené par l'Union Régionale 16. Rencontre avec un "pur" amateur qui "pense" sa photographie.

Comment as-tu eu l'idée de venir faire des photos à Beaugrenelle ?

Ce lieu m'a toujours fasciné depuis que je vis en région parisienne. Je passe régulièrement devant ces tours en voiture. Le quartier de Beaugrenelle a été bâti à la fin des années 60 sur les bords de Seine. Pour l'époque, c'était une architecture très moderne, mais elle a été rapidement décriée par les Parisiens et elle est devenue une cicatrice dans Paris. Des travaux de réhabilitation ont été engagés depuis quelques années, un centre commercial haut de gamme vient d'y être bâti afin de redynamiser le quartier.

Photographiquement, c'est un lieu très riche. Tous les bâtiments sont différents, colorés, et souvent aux formes surprenantes. Ils sont organisés autour d'une dalle située au-dessus de la route, il n'y a donc pas de circulation. Différentes populations y cohabitent, à la fois ceux qui y vivent, et ceux qui y travaillent. Dans mes séries, j'aime souvent photographier dans un périmètre limité : cela me permet d'être plus efficace, d'autant qu'étant amateur, je dispose de peu de temps pour faire de la photographie.

Sur quelle période se sont déroulées les prises de vue ?

Ça fait près d'un an et demi que j'ai commencé cette série sur Beaugrenelle. J'essaie d'y aller régulièrement, le week-end la plupart du temps, parfois le matin avant d'aller travailler, ou le midi, pendant ma pause déjeuner.

Il m'a fallu un peu de temps pour commencer à vraiment appréhender les lieux et trouver une direction qui m'intéressait, et qui n'était pas forcément celle d'origine. Au fur et à mesure que j'y retournais, les lieux changeaient, certains devenaient accessibles, d'autres se couvraient d'échafaudages. Aujourd'hui, les travaux semblent enfin finis. J'y suis retourné encore il y a quelques semaines, et j'y ai découvert de nouveaux angles de prises de vue.

Du coup, cette série n'est pas encore terminée, je vais la continuer en 2014.

Comment définis-tu ton approche ?

Penses-tu avoir une vision critique, sociologique, une démarche architecturale ?

Ma vision est avant tout graphique. Car s'il s'agit bien d'architecture, je me suis plus intéressé aux lignes, aux surfaces et aux couleurs, qu'à l'élément architectural en lui-même. Les personnages ont leur importance : ils donnent une échelle à ces lieux, une échelle de grandeur, et humaine à la fois. Ces figures anonymes en transit, sont simultanément témoins et acteurs.

À l'origine, Beaugrenelle était plutôt un quartier bourgeois. Depuis, la diversité sociale s'y est développée. Et, d'une certaine façon, c'est ce que je tente aussi de montrer à travers cette série. Sans être une étude sociologique, c'est plus un état des lieux, un constat objectif.

Si je te dis que tes photos m'ont fait penser à l'univers de Jacques Tati, à *Playtime* par exemple, es-tu d'accord ?

La sortie de *Playtime* est contemporaine de la construction de Beaugrenelle, les deux univers se font donc forcément écho. D'une certaine façon, ce lieu est un véritable décor de cinéma. Aucun immeuble ne se ressemble. On est entre l'univers de Tati, et certains films de science-fiction parfois. Il est vrai que j'aime chez Jacques Tati cette rigueur graphique et géométrique que j'essaie de retrouver dans la construction de mes images.

Justement, en dehors de Tati, quelles sont tes sources d'inspiration ?

J'essaie d'aller régulièrement voir des expositions de photographies, de peintures et d'art en général, que ce soit dans les grandes institutions parisiennes, ou dans des galeries plus modestes, mais dans lesquelles on peut souvent découvrir des auteurs plus confidentiels. J'aime aussi traîner dans les sections photographie des librairies. Dernièrement, je suis tombé sur le livre de Nicholas Adam Cope, qui fait écho à une série d'architecture en noir et blanc, sur laquelle je travaille depuis quelques mois déjà.

Internet me permet aussi de découvrir des photographes auxquels on n'aurait pas accès autrement. Pour ça, c'est vraiment un outil formidable, si l'on est quelque peu curieux.

J'ai pu ainsi découvrir le travail de Margaret Dearing, qui a réalisé une série de photos à Beaugrenelle, dans un tout autre esprit, mais qui m'a forcément nourri d'une certaine façon quand j'ai commencé à traiter ce sujet.

Quels sont les "grands" photographes qui t'ont influencé et que tu admires ?

Saul Leiter a été une véritable révélation pour moi ces dernières années. C'est certainement en découvrant ses photographies que j'ai commencé à m'intéresser plus sérieusement à la photo de rue. Outre son approche de la couleur extrêmement moderne, à une époque où ce n'était pas la norme, il offre une vision très graphique de la rue, avec des compositions presque abstraites parfois.

J'apprécie aussi beaucoup la simplicité, la rigueur et la poésie des images de Michael Kenna, ou le travail sur la couleur de John Batho. L'humour et le côté surréaliste de Gilbert Garcin, ou les séquences photographiques, presque cinématographiques, de Duane Michals. Je suis curieux de nature, et j'aime découvrir des styles variés et des regards différents.

Avec quel matériel as-tu travaillé pour cette série ?

J'utilise essentiellement aujourd'hui un "vieux" Nikon D90. Pendant longtemps, il était associé au zoom 18-105 mm du kit. Mais, depuis que j'ai découvert le Leica M lors d'un stage, il y a près de deux ans, j'ai eu envie de revenir à des focales fixes, à mise au point manuelle. J'ai commencé avec le 40 mm f:2 de Voigtlander et, il y a un peu plus d'un an, j'ai acquis le 20 mm f:3,5 de chez Voigtlander également. C'est devenu aujourd'hui mon objectif de prédilection.

Et c'est d'ailleurs avec ce dernier que je photographie à Beaugrenelle. Pour ce sujet, j'avais envie de me frotter au grand-angle. ▶

“Même si mes images sont très visuelles, j’essaie souvent qu’elles racontent, ou en tout cas qu’elles évoquent, un peu plus que ce qu’elles montrent, qu’elles transfigurent le réel, qu’elles débordent du cadre d’une certaine façon.”

Lors de mes premières prises de vue à Beaugrenelle, je m’étais forcé à bloquer la focale de mon zoom sur le 20 mm. Je n’étais pas habitué à utiliser une focale si large à l’époque, et il m’a fallu un peu de temps pour l’apprivoiser. Je travaille essentiellement en hyperfocale sur cette série. Je n’ai qu’à me concentrer sur le cadre, sans être dépendant de l’autofocus, et c’est essentiel pour la photo de rue, il faut aller très vite et être capable d’anticiper.

Le choix du matériel n’est pas, pour toi, une course à la performance...

Je ne suis vraiment pas ce qu’on peut appeler un geek du matériel photo. L’important n’est pas tant le matériel que l’on utilise mais ce que l’on en fait, à mon sens, et je cherche de plus en plus à me défaire de cette dépendance technologique, pour me concentrer sur l’acte photographique en lui-même. D’ailleurs, depuis quelque temps, je reprends avec plaisir, mon reflex argentique, un Nikon FE que m’avait offert mon père il y a plus de vingt ans.

Je crois d’ailleurs que tu es le premier photographe que je rencontre qui n’a jamais vraiment acheté et choisi son matériel. La plupart de ton équipement vient de lots remportés lors de concours. Peux-tu nous raconter cet étonnant parcours ?

J’ai gagné mon premier concours il y a vingt ans, alors que je n’avais que 17 ans, sur le thème “Nantes, entre tradition et modernité”. J’avais fait moi-même le tirage argentique en noir et blanc, que j’avais négligemment fixé, il était encore tout collant, avec des traces de révélateur, mais ça n’a vraisemblablement pas arrêté le jury. Ça m’a valu une après-midi dans un labo professionnel, mais cela m’a convaincu de ne pas retenter l’expérience !

Après une longue pause, je ne me suis remis vraiment à la photo qu’en 2001, suite à un voyage en Floride, et j’ai renoué avec les concours en 2005. À l’époque, j’avais encore le vieux Nikon FE de mon père. Et, en 2005, je gagne mon premier appareil numérique, suite à un concours municipal. C’était un Kodak C340, un 5 MP d’entrée de gamme, mais

c’est vite devenu mon boîtier de prédilection. C’était l’époque du passage au numérique, et ça commençait à être cher de travailler en argentique, et de plus en plus compliqué de trouver un labo. J’appréciais la légèreté de mon compact, je pouvais l’avoir toujours avec moi. D’une certaine façon, ça a développé ma créativité, le but était d’exploiter ses défauts comme ses qualités. C’est véritablement avec lui que j’ai réalisé ma première série photographique, faite de surexpositions et de flous.

Deux ans plus tard, en 2007, je gagne avec ce compact Kodak un concours sur Internet sur le thème du “ciel vu de la terre”. Cela m’a permis de recevoir un Leica D-LUX 3, en fait un compact Panasonic 10 MP siglé Leica.

En 2009, avec des photos prises avec ce Leica je gagne un concours Fnac ! Il y avait à la fois un concours national sur Internet, mais aussi dans chacun des magasins. J’ai opté pour l’option magasin où il fallait fournir trois ou quatre tirages papier. Peu de photographes tiraient à ce moment-là sur papier, du coup, nous ne devions être que trois ou quatre à présenter un dossier papier. J’ai été le lauréat, et je suis reparti avec un reflex Nikon D90 et un flash.

C’est l’appareil que tu as utilisé pour Beaugrenelle...

Tout à fait... Deux ans après l’avoir gagné, j’espérais garder le même rythme et donc monter encore en gamme avec un autre concours, mais non... C’est peut-être pour ça que je continue à en faire !

Depuis que je suis passé au numérique, je n’ai jamais acheté d’appareil. Aujourd’hui, mon D90 ne me quitte plus, mais il devient quelque peu vieillissant. Ce n’est pas tellement une question de résolution, mais plus une question de traitement d’image et de gestion de grain. En effet, je suis de plus en plus amené à réaliser des tirages de grandes tailles et, du coup, je passe beaucoup de temps en post-production pour optimiser mes images. Et c’est du temps que je ne passe pas à photographier. D’autant que j’ai un autre métier !

Justement, tu travailles dans les effets

spéciaux pour le cinéma et pourtant tu n’es pas spécialement un adepte des retouches poussées avec Photoshop...

Tout dépend de ce qu’on entend par le mot retouche, aujourd’hui on a tendance à tout mélanger. Bien que je travaille régulièrement sur des effets spéciaux dans ma vie professionnelle, il n’y a pas de montage ou de compositing dans mes photos. La manipulation a plus à voir avec l’image qu’avec la pratique photographique, bien qu’on utilise le même médium. Ça n’en est pas moins inintéressant, c’est différent, et ce n’est pas l’idée que je me fais de la photographie.

Toutefois, je peux passer beaucoup de temps en post-production. Cela reste pour moi une étape importante : un peu à la manière des tireurs argentiques, il s’agit de renforcer le sens de l’image et de la rendre plus lisible. Je ne cherche pas à essayer de retrouver l’image que j’ai vue, mais plutôt la sensation que m’a évoquée la scène lors de la prise de vue.

Pendant longtemps, j’ai eu tendance à forcer mes post-traitements. Aujourd’hui, j’essaie de revenir à des choses plus naturelles, à intervenir de moins en moins sur mes images. C’est peut-être une question de maturité... En tout cas, je ne me sens plus obligé de cacher mes photos derrière des artifices, parce que je les assume plus facilement.

Etre membre d’un photo-club aide peut-être à “assumer” ses images, non ?

Ça fait maintenant une dizaine d’années que j’ai rejoint le club photo d’Issy-les-Moulineaux. Je venais de me remettre à la photo depuis peu. Au début, ça m’a forcé à faire de la photo régulièrement, et surtout à apprendre à montrer mes images, et à écouter les critiques.

Depuis près d’un an, j’ai eu l’occasion de participer à quelques expos et j’y ai fait beaucoup de rencontres. Ça a été très formateur, et ça m’a permis d’avancer. J’ai l’impression d’avoir énormément progressé grâce à ces échanges ces derniers mois, et d’avoir un regard plus critique sur ma production.

Ce regard critique évolue en même temps que ton style. Ici, on voit tes photos couleur de Beaugrenelle, mais tu produis aussi des séries très différentes en n & b. Comment ferais-tu le lien entre toutes ces directions artistiques ?

Je n'ai pas vraiment de sujet de prédilection, même si ça a tendance à se resserrer ces derniers temps. Ce qui relie mes différentes séries finalement, c'est peut-être plus une certaine façon d'interpréter le réel, qui m'est très personnelle. J'aime ce qui est épuré, simple, souvent très graphique, géométrique, parfois à la limite d'une certaine abstraction.

Le sujet est le plus souvent un prétexte pour travailler sur les lignes, les couleurs, le contraste du noir et blanc, les formes, en adéquation avec ma propre perception du sujet, et son interprétation. Et même si mes images sont très visuelles, j'essaie souvent qu'elles racontent, ou en tout cas qu'elles évoquent, un peu plus que ce qu'elles montrent, qu'elles transfigurent le réel, qu'elles débordent du cadre d'une certaine façon. Chacun peut s'imaginer sa propre histoire devant, et c'est peut-être pour ça aussi qu'elles plaisent, ou en tout cas qu'elles interpellent.

Certaines rencontres t'ont aussi marqué, je crois...

En 2012, j'ai eu l'occasion de remporter un stage de trois jours chez Leica avec Jane Evelyn Atwood, suite à un concours sur Internet sur le thème "Témoins des hommes". J'avais gagné ce concours avec une photo que j'avais prise à la sortie de ma visite de l'exposition rétrospective de Jane Evelyn Atwood à la MEP, juste en face.

Ça a vraiment été une rencontre très intéressante, où j'ai pu découvrir ses images par le biais de son propre regard. Ce fut également décisif pour mon travail personnel, qui m'a fait remettre en question quelques certitudes que je pouvais avoir, entre autres sur la notion de cadre et de plein cadre. C'était pour moi quelque peu désuet, alors qu'elle est au centre de l'acte photographique en lui-même. Apprendre à réfléchir à ce que l'on souhaite montrer avant de déclencher, plutôt qu'après coup. Cadrer plutôt que recadrer. C'est ce vers quoi je tends depuis, et c'est à partir de cette rencontre que mes photos ont beaucoup évolué, notamment autour de cette notion.

Justement parlons "cadrage" et "composition" ! Fais-tu une différence entre ces deux notions ?

Le cadrage c'est avant tout décider de ce qui apparaîtra dans l'image. C'est donc choisir un point de vue. Mais c'est aussi décider de ce qui n'apparaîtra pas dans l'image. Cette notion

de hors-champ est très intéressante car elle laisse la place à l'imaginaire du spectateur.

La composition, c'est la manière d'organiser les différents éléments que l'on décide d'inclure dans le cadre, à l'intérieur de celui-ci. Elle est donc liée à la chose représentée. Elle rythme, structure et guide le regard dans l'image. La composition induit le respect, ou la remise en cause, de certaines règles visuelles établies. Ce choix a forcément un impact sur la façon de percevoir l'image.

Ce sont donc deux notions différentes à mon sens, l'une peut exister sans l'autre, mais elles sont aussi intimement liées entre elles, et participent ensemble à l'esthétique et à la perception que l'on se fait d'une image.

Car c'est bien de cette confrontation entre la chose représentée et l'imaginaire que naît l'interprétation.

Arrives-tu à bien faire passer ces idées dans ton photo-club ?

Je fais partie d'un club photo qui met plus en avant le travail d'auteur que l'apprentissage de la technique, ce qui n'est effectivement pas toujours le cas dans d'autres clubs.

Cela correspond à ma démarche, je ne suis pas un pur technicien. La technique m'intéresse dans la mesure où elle m'apporte quelque chose en plus pour réaliser les images que j'ai en tête. Mais, la plupart du temps, la compréhension des réglages de base que sont le diaphragme, la vitesse et la mise au point me suffit. Lorsque la technique devient le seul sujet d'une photographie, cela m'ennuie, c'est souvent vide de sens. L'esthétisme et le maniérisme à outrance, sont également symptomatiques d'un manque de sens, ou de sujet. C'est parfois un écueil de nombreux clubs photo.

À l'inverse, des images qui en oublient la forme pour simplement soutenir un discours, une idée, sans aucune démarche esthétique, telle une certaine photographie conceptuelle que l'on voit apparaître aujourd'hui, ne m'interpellent d'aucune manière. Pour moi, la photographie est avant tout un art visuel qui questionne aussi bien dans son contenu que dans sa forme. C'est souvent d'ailleurs, la rencontre, ou le choc des deux, du sujet et de son interprétation, qui font naître chez le spectateur une émotion, et lui donnent des pistes pour se raconter sa propre histoire. La photographie doit se suffire à elle-même.

Vu ta grande expérience des concours, quels conseils donnerais-tu à un jeune photographe qui doit préparer son portfolio pour participer à un prix de photographie ?

Rester soi-même et montrer ce qu'on aime

faire, et non pas chercher à plaire. Il faut une certaine maturité et une sincérité dans la démarche. Et pour ça, il faut déjà avoir un peu son propre univers, s'habituer à travailler en série.

L'édition a aussi son importance, ça fait partie du travail de photographe d'avoir un regard critique sur ses propres images, et aussi une certaine distance. Il vaut mieux limiter le nombre de photos au minimum, quitte à en écarter certaines, même très bien, si elles ne rentrent pas tout à fait dans la cohérence de la série. Ça nécessite aussi un certain détachement affectif vis-à-vis de ses propres images.

Tu m'as dit vouloir rester "amateur". Ce choix me paraît très sage ! Mais comment résistes-tu à ce rêve qu'ont beaucoup d'amateurs qui gagnent des prix, de devenir "pros" ?

Devenir pro ? Je ne me pose pas vraiment la question, je travaille déjà dans l'image, animée, je suis monteur truquiste dans la vidéo et le cinéma, et j'y prends encore beaucoup de plaisir. Pour moi, la photographie est une passion et le restera, même si c'est vrai qu'elle occupe de plus en plus de place dans ma vie depuis un an. Ce qui m'intéresse c'est de pouvoir continuer à travailler sur mes propres projets.

Si je faisais de la photographie mon activité principale, je pense que la nécessité de gagner ma vie prendrait rapidement le pas sur mes projets personnels, alors que c'est ce pourquoi je fais de la photo aujourd'hui. J'ai besoin de cet espace de liberté.

Mon problème, c'est plus une question de temps, j'en manque pour mener à bien certains projets photographiques, et je le subis aussi. Mon temps disponible pour la photo, entre mon travail et la vie de famille, n'est pas forcément le temps photographique. Du coup, je photographie plus dans une certaine urgence, une sorte de boulimie de l'instant. Et mes nuits sont courtes...

Où rêves-tu d'aller faire des photos ?

New York, Tokyo... les grandes métropoles en général m'attirent. Mais, en attendant d'y aller, je continuerai à faire des photos en bas de chez moi ! C'est un très bon apprentissage, on apprend à regarder. Je crois que si l'on est capable de faire des images de ce qui nous entoure quotidiennement, dans des lieux que l'on connaît parce qu'on les voit tous les jours, et qui a priori n'ont aucun intérêt, on est capable de faire des photos partout. On développe son propre regard. On ne prend plus des photos, on devient photographe.

Propos recueillis par JCB



PAULINE KASPRZAK



JEAN-CHRISTOPHE
BÉCHET

Comment différencier les notions de "cadrage" et de "composition"? Le cadrage n'est-il pas l'acte fondateur du photographe, quand la composition est celui du peintre? Comment gérer la question du hors-champ? De quoi parlons-nous quand on évoque l'importance du précadrage? Faut-il concevoir le travail de recadrage comme une tricherie ou, au contraire, comme l'affirmation d'un vrai travail artistique? Autant de questions et d'interrogations qui animent la discussion entre Pauline Kasprzak et Jean-Christophe Béchet. Pauline a une formation philosophique et elle cherche à analyser les enjeux photographiques induits par le passage au numérique. Jean-Christophe, lui, décortique le travail du photographe sur le terrain et propose quelques exemples concrets où les notions de cadrage et de composition s'entrechoquent. Leur *mano a mano* propose une "Petite Philosophie Pratique de la Prise de vue Photographique". Tel est du moins le titre du livre qu'ils publient conjointement aux éditions Créaphis et dont ce chapitre consacré au cadrage et à la composition est un extrait. **SH**

CADRAGE ET COMPOSITION

HORS-CHAMP
DISTANCE
FORMATS
POINT DE VUE
PRÉVISUALISATION
FINALISATION

P.K.: Les livres destinés à apprendre les règles de base de la photographie parlent volontiers de l'art de la composition en y incluant les techniques de cadrage. À les lire, j'ai l'impression que le cadrage se rattache davantage à la technique tandis que la notion de composition donnerait à la photographie ses lettres de noblesse en tant qu'art. Au final, l'utilisation de ces deux termes, cadrage vs composition, me semble un peu confuse. Qu'en penses-tu ?

J-C.B.: On peut faire des distinctions plus ou moins savantes et ce hors-série est l'occasion d'apporter divers points de vue sur la question. En ce qui me concerne, je fais une distinction qui est relativement simple à énoncer mais qui se révèle complexe dans la réalité du terrain. Je dirais que dans un cadrage on retranche, et que dans une composition, on ajoute et on agence. Je m'explique. Le cadrage est un prélèvement dans le réel, autrement dit, cela revient à choisir dans tout ce qui est devant nos yeux ce que l'on retient, et donc nécessairement aussi ce que l'on ne retient pas.

En revanche, si on décide d'être un photographe de la composition, on va amener dans son cadre (généralement établi au préalable) les éléments que l'on trouve pertinents en fonction de son propos.

P.K.: Peux-tu prendre des exemples concrets ?

J-C.B.: Dans la photo de reportage, de portrait en situation, de voyage ou face à un paysage, on se trouve devant un "spectacle"

donné. On est alors amené à se demander si on va plutôt garder cet arbre, ou ce poteau électrique, ou encore si on va couper ce visage. C'est à ce moment-là qu'on cadre, c'est-à-dire qu'on délimite ce qui sera dans la photo et ce qui sera "hors-champ".

En studio, le photographe est forcément dans la composition, puisqu'il met d'abord en place un éclairage et un fond. En ce sens, le photographe de studio me semble plus proche d'un peintre. Sa toile est son rideau ou son papier d'arrière-plan. La découpe du réel est moins nette puisque le photographe a créé lui-même ce "réel". Il y a bien sûr des contre-exemples, comme cette série en studio de Richard Avedon où il coupe les corps et les visages et joue sur la succession d'images volontairement décadrées...

P.K.: L'acte photographique se démarque tout de même considérablement de l'acte de peindre. Il n'est pas question pour le photographe de remplir progressivement un cadre vide et vierge, donné d'avance, mais il s'agit plutôt de soustraire tout d'un coup un espace déjà rempli à un contenu. On pourrait dire que le peintre, lui, met des éléments dans son cadre tandis que le photographe voit des éléments à travers son cadre. C'est précisément, je crois, ce qui distingue l'acte de composer de l'acte de cadrer.

J-C.B.: Le peintre est dans une liberté totale, alors que le photographe est soumis à des contraintes de lumière, de distance, de climats, de psychologie... On aurait très envie, par exemple, de pouvoir cadrer en entier une cathédrale depuis le sol, mais les lois op-

tiques font qu'on ne peut pas le faire, même avec le meilleur objectif du monde.

Le photographe est toujours obligé de s'adapter au terrain et à la lumière. Tout ce qu'il voit, et tout ce qu'il aime, n'est pas photographiable, loin de là. Comprendre cela est essentiel, on évite ainsi les échecs et on fait de la frustration un moteur pour sa création! Quand on est dans la "pure" composition, pour une nature morte par exemple, on dispose d'une plus grande liberté. Mais cette liberté n'est jamais totale en photographie. Il y a des questions de distance, de taille des objets, de perspective... toutes impossibles à négliger. Cette notion de "liberté contrainte" est capitale, je crois, pour comprendre la photographie et notamment ses évolutions contemporaines...

P.K.: Je pense que la différence cadrage-composition doit être saisie au niveau de la fonction du cadre. Lorsqu'on compose, on utilise le cadre dans sa fonction d'intégration, c'est-à-dire qu'on rassemble des éléments à l'intérieur d'un espace centripète et clos. En revanche, dans l'opération de cadrage, la spécificité du cadre réside dans sa fonction de coupe car on isole un fragment de l'espace réel. Il y a des photographes qui utilisent davantage l'opération de cadrage tandis que d'autres préfèrent se préoccuper de la composition et se rapprochent en cela du peintre. Finalement, ces deux opérations en photographie définissent deux types de photographes, non ?

J-C.B.: Pour moi, à partir du moment où il y a un arrière-plan qui compte, tout un décor ➤

CADRAGE & COMPOSITION

qui est important, je pense qu'on est prioritairement dans le cadrage. Imaginons que je doive faire le portrait de quelqu'un dans la rue devant un mur. Je vais utiliser la matière de ce mur comme arrière-plan, je vais me demander si je dois garder cette trace sur le mur ou non, si je dois couper mon personnage au niveau des genoux ou de la ceinture, etc. Pour moi, il y a cadrage à partir du moment où l'on décide de ce qu'on garde et de ce qu'on ne garde pas parmi un réel qui préexiste. Mais ce réel qui préexiste n'est pas forcément un réel immaculé, dans lequel on n'intervient pas du tout. Cela peut aussi bien être un réel aménagé comme dans le célèbre cas du *Baiser de l'hôtel de ville* de Doisneau.

P.K. : Selon toi, même si Doisneau a fait appel à des acteurs et a effectué une véritable mise en scène pour sa photographie, il reste d'avantage dans une démarche de cadrage que dans une démarche de composition ?

J-C.B. : Tout à fait. Pour cette photo, Doisneau conçoit un cadre, pas une composition, même s'il a eu recours à des acteurs pour jouer la scène. En effet, une fois la consigne donnée, ce couple s'embrasse en marchant dans Paris, et Doisneau doit se débrouiller pour concevoir un cadrage qui fonctionne. Il ne peut pas maîtriser l'intégralité de sa composition, puisqu'il est dans la rue, au milieu du flux urbain. Cette photo ne "fonctionne" pas seulement parce que ce couple semble amoureux et que les acteurs sont convainçants et "naturels". La réussite provient aussi du décor parisien et de tout ce que véhicule l'image de l'atmosphère des années 50. Faire poser ce couple dans un studio en dirigeant chacun de leurs gestes en fonction de la lumière flash relève pour moi de la composition. Les saisir au vol, dans leur déplacement au cœur de la ville, relève du cadrage. Même s'il s'agit d'une mise en scène...

P.K. : Je vois...

J-C.B. : En t'expliquant ce point de vue, je m'aperçois que mon approche du cadrage dépend beaucoup de l'arrière-plan, du décor, de la lumière ambiante, bref des éléments

qui préexistent et qui entourent le sujet principal.

P.K. : J'aime beaucoup la formule de Denis Roche qui dit que "le cadre en photo, c'est un horizon plié en quatre et qui se mord la queue". Tout cadrage opère en effet un découpage de la forme d'un quadrilatère, dans le continuum de l'espace référentiel. Cadrer, c'est finalement se concentrer sur les bords du cadre qui constituent une démarcation entre un dedans et un dehors. En ce sens, c'est un acte essentiel en photographie puisqu'il est l'acte de choisir et d'éliminer. L'espace retenu implique nécessairement un résidu : le hors-champ, qui correspond à tout ce qui a été exclu du cadre et qui n'existe donc pas dans la photo, même si, du fait de sa contiguïté avec l'espace inscrit dans le cadre, on sait qu'il a été présent au moment de la prise de vue. Qu'est-ce que la question du hors-champ évoque pour toi ?

J-C.B. : Elle m'apparaît comme fondamentale ! Avec le cadre, le photographe pose une limite et dit : "voici ce qui m'intéresse" et "voilà ce qui ne m'intéresse pas". Pour être franc, le hors-champ réel, que l'on peut appeler les abords du cadre ne m'intéressent pas. En revanche, un hors-champ "fictif", ou plutôt "fictionnel" va surgir, et celui-là m'intéresse beaucoup !

P.K. : Là encore, peux-tu prendre un exemple concret ?

J-C.B. : Imaginons un photographe qui rentre d'un voyage en Écosse et qui nous montre une photo assez banale d'un château. Comme il ne peut dissocier sa photo de son expérience vécue, il va nous raconter son "hors-champ personnel". Il va nous dire "j'ai roulé 2h sous la pluie pour trouver ce château et puis, tout à coup, la pluie a cessé et le château était là, magnifique, mystérieux...". Il raconte un souvenir mémorable pour lui. Or, toutes ces choses qu'il a vécues ne se voient pas dans sa photo. Il nous raconte son image mentale, son hors-champ à lui. Le hors-champ du créateur n'a pas vraiment d'intérêt (à moins d'être soi-même l'objet de sa propre photographie, comme dans les

travaux sur l'autoportrait. Il y a bien sûr toujours des contre-exemples !).

Toutefois, là où le hors-cadre devient intéressant, c'est lorsqu'une image crée un hors-champ chez le spectateur, c'est-à-dire lorsqu'une photo parvient à devenir le démarrage d'une fiction ou éventuellement de souvenirs. C'est cela le hors-champ fictionnel : à partir d'une photo, les spectateurs imaginent une histoire. Bien sûr, certains spectateurs vont imaginer un hors-champ "pauvre" directement plaqué au sujet même de l'image. On entendra alors des exclamations du type : "ah oui, moi aussi j'avais la même voiture..." ou alors des interpellations du genre "ah oui, l'Écosse, ça me rappelle mon séjour en Angleterre, il y avait des saucisses au petit-déjeuner..."

Heureusement, il y aura aussi des hors-champ plus intéressants, avec des lectures artistiques, poétiques, psychologiques ou sociales des images. On pourra être fasciné par le regard d'une personne photographiée et se projeter dedans, voire même tomber amoureux d'un homme ou d'une femme "imaginaire". Bien photographié, un lieu possède un pouvoir d'évocation et d'interprétation.

P.K. : Le photographe peut-il anticiper sur ce "hors-champ" du spectateur ?

J-C.B. : Je ne crois pas que l'on puisse se poser ce type de questions quand on est en train de photographier. En revanche, pour ma part, j'y penserai au moment de l'édition, quand je décide de conserver tel cadrage ou tel point de vue plutôt que tel autre. Entre deux images voisines, je conserverai celle qui est la plus "ouverte", celle où il y a le moins d'affirmation, de description, bref, celle qui laisse le plus la part à l'invention d'un hors-champ fictionnel...

P.K. : J'irai alors plus loin et j'ai envie de dire que le cadrage est subtilement le reflet d'un style. J'ai essayé de faire des paires antinomiques des différentes approches du cadrage et j'aimerais bien avoir ton avis sur la question.

- La première distinction concerne le style



Exemple 1

CADRAGES & FORMATS

Scène de plage sur le sable noir de l'île de Stromboli. Cette photo n'a rien d'essentiel mais elle illustre bien la problématique du cadrage. Le sujet est là, statique, mais sans intervention possible du photographe pour modifier la disposition des éléments. En cadrage 24x36 hauteur, je laisse une large place au ciel plutôt qu'à la plage et j'isole ce couple dans l'espace vertical.

En cadrage horizontal 24x36, j'ai choisi d'intégrer la coque blanche du petit bateau dans le coin gauche de mon image. Cette masse blanche se détache parfaitement bien du sable noir et elle crée une diagonale pour équilibrer le cadrage.

À partir de cette version horizontale, j'effectue un recadrage carré. Cette fois j'élimine le bateau blanc et je resserre le cadre pour que chacun des éléments horizontaux (la plage, la mer, le ciel) occupe un tiers du cadre.

Ces trois interprétations du même sujet "réel" montrent que le cadrage est intimement lié au choix du format. Et que c'est à travers cette dialectique cadrage/format que le photographe du réel prend le pouvoir et affirme sa subjectivité. Le hors-champ n'existe pas et si on voit seulement les photos verticales et carrées, on n'imaginera jamais qu'il y avait aussi une barque blanche sur cette plage...



conventionnel et le style original, ce qui revient à différencier cadrage et decadrage.

- La seconde paire oppose le style documentaire, qui utilise le cadre pour pointer du doigt les éléments qui sont à l'intérieur, au style expressif qui joue sur les effets que produit le cadre-limite.

- Je distingue ensuite un cadrage dont le style est simple, c'est-à-dire un cadrage qui évacue du cadre l'inutile afin de réduire l'impression de désordre, et un cadrage de style complexe, qui, lui, offre d'avantage de sujets à explorer et confère à la photo une structure dense et riche.

- J'oppose un style clair à un style ambigu, autrement dit un cadrage qui veut tout dévoiler à un cadrage beaucoup plus tourné vers la suggestion. Cette opposition est au cœur de la différence entre photo pornographique et photo érotique.

- Ma dernière paire établit une séparation entre un style spontané et un style planifié : on a d'un côté les photographes qui avancent dans le cadre et qui laissent les choses advenir, et de l'autre ceux qui préparent leur cadre et qui marquent une volonté de contrôler les circonstances de la prise de vue. Il me semble que le photographe est amené à choisir un type de cadrage qui se situe plutôt d'un côté ou de l'autre en fonction de ce qu'il veut faire.

J-C.B: Toutes ces distinctions me semblent être très intéressantes. Tes "paires antinomiques" sont de l'ordre de l'analyse clinique de l'image. Je pense qu'elles ne peuvent pas être faites par le photographe lui-même mais par le critique, l'historien, le philosophe... À chacun son boulot! Le photographe a déjà beaucoup de travail à dompter le réel et à le faire entrer dans sa petite boîte noire, il doit donc laisser le travail d'analyse formel aux "observateurs" extérieurs. C'est une autre forme savante de hors-champ, destinée aux érudits...

P.K: Tu sembles donc penser que le photographe n'est pas amené à choisir un type de cadrage? Cela m'étonne...

J-C.B: Non, bien sûr, j'ai dû mal m'exprimer! Chaque photographe doit choisir le type de cadrage qui lui correspond. Photographier ➤

CADRAGE & COMPOSITION

c'est toujours choisir! Mais ce choix repose sur une intuition, des sensations, et non sur une dialectique théorique. Tu sais, sur le terrain, le photographe doit principalement réfléchir à trois éléments fondamentaux:

1/ la place qu'il occupe physiquement: c'est la question de sa propre distance au sujet. Veut-il cadrer large, montrer le décor, transmettre une sensation de vide, de calme? Ou est-il un adepte de l'image pleine, coup-de-poing, avec des premiers plans qui occupent l'essentiel du cadre?

2/ le viseur et le format: cadrage carré, rectangulaire, en vertical, en horizontal... Autant de possibilités qui vont influencer la nature même du sujet représenté.

3/ le point de vue qu'il adopte et le type de photo qu'il veut réaliser: noir et blanc ou couleur, documentaire ou abstrait, graphique ou réaliste, politiquement engagé ou pas...

Cela fait déjà beaucoup! Du coup, il ne me semble pas pertinent pour le photographe de se demander en plus: quel est mon style? Si on s'intéresse de trop près à son style, on finit par "faire du style"... ce qui nous fait tomber dans une forme de maniérisme.

P.K.: Mais cela n'empêche pas de juger d'un style de cadrage...

JCB: Je ne suis pas sûr qu'il soit très pertinent de classer les photographes, ou les images elles-mêmes, par types de cadrages, dans le sens où certains cadrages recoupent plusieurs styles. Il y a des cadrages très poétiques qui sont en même temps très géométriques et des cadrages très désordonnés qui ne sont pas du tout poétiques. Je pense que ce n'est pas tellement le rendu visuel pur qui fait une différence entre les photographes, mais bien plutôt la position du photographe par rapport à ses sujets et dans le monde. Il y a par exemple deux façons de photographier dans la rue. La première consiste à choisir un cadre et attendre qu'il se remplisse: on trouve un lieu géométriquement intéressant, bien éclairé, puis on attend que la forme à l'intérieur du cadre devienne équilibrée, on sent que quelque chose va se passer. C'est la photo de rue pratiquée par Cartier-Bresson, par exemple. À l'inverse, il y a les photographes

qui entrent dans la foule, qui marchent vers le cadre, et qui vont prélever de l'énergie. William Klein, Garry Winogrand ou Bruce Gilden, par exemple. Ceux-là seront moins dans une photographie réfléchie, construite au niveau des lignes. On voit bien qu'avec le reportage de rue, c'est la position physique du photographe qui importe.

P.K.: Le corps du photographe semble donc jouer un rôle essentiel...

J-C.B: De "grands" photographes, qui étaient de petite taille, m'ont appris qu'il n'y a pas de focale normale. Quand on mesure 1,60 m, le 35 mm offre une perspective "normale". Quand on mesure 1,80 m et plus, il faut s'accroupir avec un 35 mm et c'est le 50 mm qui s'imposera si on recherche la vision la plus proche de celle de notre œil.

Un photographe en fonction de son physique. C'est comme le football: pour dribbler comme Maradona, il faut être petit. Jamais un footballeur de deux mètres ne pourrait être un bon dribbleur!

En prise de vue, quand on est grand, on doit sans cesse se baisser, s'accroupir pour ne pas photographier les gens de haut! Si on incline l'appareil photo, les lignes de fuites convergent, la perspective est déformée. Un enfant vu de haut au grand-angulaire aura une grosse tête et de petits pieds. Avec le même objectif, si on s'assoit par terre, on aura une vision beaucoup plus réaliste et naturelle. La perspective change par rapport au point de vue, et non par rapport à l'objectif utilisé.

Je suis donc d'accord avec l'idée que nous photographions avec notre corps. Cependant, j'irais plus loin encore en disant qu'on photographie aussi avec la voix. La façon dont les photographes parlent, quand ils font des portraits notamment, est très importante. Son charisme, son aspect physique, son charme, sa fragilité ou au contraire son assurance, tout cela compte énormément.

P.K.: Tu en tiens compte dans les conseils que tu donnes aux jeunes photographes?

J-C.B: Souvent, je conseille à des étudiants en photographie de faire tel ou tel sujet en

fonction de leur physique et de leur manière d'être. Il est plus facile pour une jeune fille timide que pour un macho d'aller dans certains endroits familiaux devenus difficiles à approcher (piscine, plage...). De même, une personne de 50 ans, bien habillée sera plus facilement acceptée dans certains espaces qu'un jeune homme de 28 ans, mal rasé, avec un bonnet sur la tête.

En revanche, il y a d'autres terrains sociaux, où le jeune baroudeur mal rasé de 28 ans s'intégrera mieux, c'est une évidence, et il obtiendra donc des cadrages plus proches, plus dynamiques, plus engagés...

Benoit Gysembergh, de *Paris Match*, m'a dit un jour que c'était plus utile pour un reporter comme lui d'avoir un beau costume bien taillé qu'un long téléobjectif pour photographier les hommes politiques et les milieux d'affaires.

Cet aspect "physique" est trop souvent négligé alors qu'il est essentiel puisqu'il va déterminer les endroits où on est accepté pour faire des photos et ceux où on ne l'est pas. C'est véritablement une question de corps et de décors et il faut être conscient de sa propre manière d'évoluer. D'ailleurs, j'ai remarqué que les bons photoreporters sont souvent des gens timides et introvertis et pas forcément des baroudeurs grandes gueules, comme on pourrait le croire de prime abord...

P.K.: Il y a donc la contrainte du physique à prendre en compte, mais il y a également celle de l'appareil photo: la médiation de l'appareil photo impose, me semble-t-il, une contrainte matérielle à laquelle le photographe ne peut pas échapper. Il est intéressant de remarquer qu'avec les vieux appareils 6x6 qui sont très encombrants, le cadrage se fait au niveau du nombril (le centre d'équilibre), tandis qu'avec le format 24x36, plus propice à la vue panoramique, le photographe cadre au niveau de l'œil, et qu'avec l'appareil photo compact numérique, le photographe cadre à la distance qu'il veut de son œil puisque la photographie potentielle apparaît sur l'écran LCD. Dès lors, le choix de l'appareil photo n'est-il pas essentiel pour déterminer les possibilités de cadrage?



Exemple 2

LE CHOIX DE LA COMPOSITION

On retrouve deux formats, le carré et le rectangle vertical en format 4/3 mais le raisonnement photographique est tout autre de celui de la plage de Stromboli (en page précédente). Ces deux prises de vue sont réalisées en studio autour d'un vase de fleurs parfaitement centré sur fond noir. Dans ce type d'image, la composition prend le pas sur le cadrage. En effet, c'est en changeant l'ordonnancement des fleurs dans le vase que je vais changer l'esthétique de mon image. Le cadrage (et notamment la gestion du hors-champ) reste très proche dans les deux images bien que le point de vue et le format soient différents: la photo carrée est cadrée de face au 50 mm à f:11, la photo 4/3 est saisie en plongée avec le même 50 mm ouvert à f:2,8.

Netteté ou flou, point de vue frontal ou plongeant, ajout d'une lumière ponctuelle sur l'image verticale... les différences techniques sont nombreuses. Toutefois, ce n'est pas le cadrage qui "crée" l'image, l'essentiel réside dans la mise en scène du sujet. Le cadrage ne fait que s'adapter à une composition pensée et crée par le photographe. Il est au service de la composition.

J-C.B: Ah si, complètement! Le choix de l'appareil photo change totalement la vision du monde. Avant l'arrivée du numérique, on disposait de deux ou trois types de cadrages. À l'origine, il y avait le cadrage à la chambre, sur un dépoli, sur trépied. Avec ce type de cadrage, on voit très bien mais l'image est inversée et surtout, on prend son temps pour mettre toutes les lignes bien droites. Il y a eu ensuite le "cadrage au nombril", celui des Rolleiflex: là, on se situait dans un autre rapport car le photographe devait se plier en deux devant son sujet. Comme s'il faisait une révérence! Puis vint le cadrage en 24x36, avec lequel il y avait un côté instantané, rapide, un peu "militaire": on arme, on vise, on fait le point, on shoote, on mitraille... La dernière étape s'est effectuée avec les viseurs numériques. Là, on peut opérer une distinction entre ceux où l'on met encore

l'œil au viseur, et ceux où l'on vise avec l'écran arrière, en tenant l'appareil à bout de bras. Avec ces derniers, on peut véritablement parler d'une révolution dans le cadrage car il est désormais possible de faire des photos au ras du sol ou à bout de bras, des visions qui étaient impossibles avant.

On aura bientôt des appareils avec un écran qui pourra se détacher complètement du boîtier, ce qui accroîtra encore d'avantage les possibilités de cadrage.

Puis des caméras qui capteront un magma de photons que l'on organisera ensuite sur un écran tactile. On choisira sa profondeur de champ, sa focale, sa perspective a posteriori. La photographie telle que nous l'entendons va peut-être en mourir, ou au contraire s'en trouver renouvelée, et renforcée... Je ne sais pas... Il est évident que le champ des possibilités de cadrage est en train de consi-

dérablement s'élargir et qu'à un premier niveau, c'est forcément positif.

P.K: Je sais que pour cadrer tu accordes une grande importance au viseur lui-même. Peux-tu nous expliquer cela plus précisément?

J-C.B: Pour moi, un appareil photo, c'est d'abord un viseur! Aujourd'hui, toutes les technologies sont "bonnes", numérique et argentique sont au top niveau et 90 % des objectifs sont de qualité suffisante (surtout avec les possibilités d'optimisation en post-traitement). Donc, "objectivement" ce qui reste comme différence entre les divers types d'appareils est assez limité. Il y a les cadences de prises de vue et de suivi autofocus (utiles surtout pour les fans de photos de sport et d'animaux) et la qualité du viseur. C'est ce deuxième critère qui m'intéresse le plus. En effet, comment bien photographier ce que l'on voit mal?

Aujourd'hui, on peut dire qu'il existe trois grandes familles de viseurs: les télémétriques, les reflex optiques et les électroniques (appelés EVF pour Electronic Viewfinder).

P.K: En quoi ces différents types de viseurs influencent-ils la façon de cadrer d'un photographe?

JCB: Dans un viseur télémétrique, ou viseur direct, tout semble net, on voit comme à travers le carreau d'une fenêtre. La scène cadrée est une zone de netteté absolue qui ne correspond jamais à ce que l'on va obtenir. Même en fermant son diaphragme au maximum, son image finale aura toujours une profondeur de champ moindre par rapport à l'image visualisée dans le cadre.

Dans le viseur d'un reflex, c'est l'inverse: on voit ce que capte l'optique à pleine ouverture, avec de nombreux plans flous et un seul plan net, celui de la focalisation. Sur l'image finale, on obtiendra toujours une profondeur de champ supérieure (ou égale, si on reste à pleine ouverture) à celle vue dans le viseur. Ces deux types classiques de viseurs optiques (tout passe par du verre, sans recours aux pixels) impliquent déjà ➤

CADRAGE ET COMPOSITION

deux approches différentes du réel. Avec le numérique et le viseur électronique une troisième voie semble s'imposer: l'image n'est plus renvoyée par un jeu de miroirs mais par un écran muni de pixels. Cela change tout! Avec un viseur optique, on cadre un paysage comme à travers une fenêtre. Avec un viseur électronique on regarde ce même viseur sur un écran de télévision!

Certains préfèrent cette visée car elle est plus précise au niveau du cadrage et elle permet de mieux contrôler une sous ou surexposition. Il faut aussi distinguer les viseurs électroniques situés à l'arrière de l'appareil qui nécessitent de cadrer avec l'appareil à bout de bras et ceux qui permettent de coller l'œil au viseur. Et puis il ne faut pas oublier les différents formats des viseurs le rapport 3/2 du 24x36, le 4/3 qui s'est imposé en numérique, le 6x6 carré du moyen-format argentique, le panoramique... Toutes ces interférences entre format de cadre et viseurs influencent bien évidemment nos cadrages... Tout est devenu très individualisé, très complexe et entremêlé! Moralité, le photographe se retrouve souvent perdu devant cette extension du champ des possibles.

P.K.: Le cadre noir du viseur fournit des axes, des rapports, ce qui n'est pas sans rappeler le principal intérêt du dispositif optique de la chambre claire pour le dessinateur. C'est à partir des axes orthogonaux du cadre que se déterminent des positions (gauche, droite...) et des proportions (tiers, quart...). Je pense qu'on peut alors parler d'un rapport de cause à effet entre le cadrage et la composition, puisqu'en quelque sorte, le geste de découpe engendre toujours des effets de composition, qu'ils soient maîtrisés ou non. Dès lors, il m'apparaît évident que la forme du cadre va fortement influencer notre manière de cadrer et ainsi avoir des conséquences sur la dynamique de la photo, ou autrement dit sur sa composition.

J-C.B.: Nous sommes toujours tributaires du format du cadre qu'on a choisi, même si on peut intervenir sur le cadrage a posteriori et recadrer en format carré des photos rectangulaires. Ainsi, dès que l'on utilise un viseur rectangulaire, on peut choisir de cadrer en

horizontal ou en vertical. En cinéma, par exemple, on n'a pas le choix du vertical. La vision humaine est "horizontale" mais il y a des photographes qui voient "photographiquement" le monde en vertical. Je trouve cela passionnant.

Le format carré est une autre énigme. Il semblait vieillot, associé aux appareils des années 50. D'ailleurs, aucun appareil numérique ne le propose aujourd'hui. Un observateur "neutre" pourrait donc penser que les cadrages carrés sont rares, démodés, obsolètes... Or, c'est tout le contraire! Si on visite une exposition de jeunes talents, la majorité des photos sont faites en format carré. Et ce sera très souvent des recadrages à partir d'une image d'origine rectangulaire. Cela montre bien que le photographe-artiste a besoin de s'affranchir du "modèle" de cadrage proposé par son appareil... et que les fabricants restent dans leur tour d'ivoire technologique en ignorant toujours en numérique les capteurs carrés!

P.K.: J'aimerais maintenant entrer dans le cadre lui-même. Il me paraît évident qu'un même motif ne produira pas le même effet compositionnel selon qu'il est placé en plein centre de l'espace de représentation, ou dans un coin. À cet égard, il existe justement tout un codage des valeurs en fonction de la distribution des motifs dans l'espace de représentation. On sait que l'équilibre et l'harmonie de l'image tiennent à une division cohérente de la photo. Pour cette raison, de nombreuses divisions possibles du cadre obéissent à des principes mathématiques. Tous les manuels d'apprentissage de la photographie abondent de conseils pratiques pour faire un bon cadrage, une bonne composition. Ils évoquent tous "la règle des tiers", qui établit des lignes de force, ainsi que des points forts: tous les éléments qui seront placés à ces endroits stratégiques du cadre ressortiront d'avantage. Ils parlent quelquefois de la règle de l'homologie de structure entre espace représenté et espace de représentation, le principe étant de faire en sorte que l'horizon soit horizontal dans la photo et qu'un bâtiment soit vertical, autrement dit parallèles aux bords du cadre. Et il existe bien d'autres règles encore.

Que faire en pratique de ces règles de composition, héritées des peintres? Seraient-elles comme des règles de grammaire et de syntaxe de l'image qu'il faudrait connaître quand on pratique la photographie, même si c'est pour y déroger?

J-C.B.: La photographie a longtemps été enfermée dans des théories pratiques et techniques où on nous expliquait qu'il fallait faire comme ci, puis comme ça, mais pas de cette manière-là, ou de cette manière-ci. On nous disait que tel objectif était pour le portrait, tel autre pour le paysage... Assez rapidement, je me suis dit que si la photographie se résumait à appliquer des règles, alors cela ne m'intéressait pas. Dès que j'ai pris un appareil en main, j'ai eu un sentiment de liberté. Alors pas question ensuite d'entrer dans un moule!

Si le cadrage "parfait" existait face à un sujet, la photographie ressemblerait à une équation mathématique dont certains auraient trouvé la solution, et d'autres non. Or, en photographie, ce qui est intéressant, c'est précisément le fait que personne ne fera le même cadrage devant le même sujet. Il y a bien sûr plusieurs "bons" cadrages pour une même scène. Le but n'est pas de parvenir à une vision normée. Chaque photographe va devoir "inventer" son cadre en fonction de sa taille, de son appareil, de son objectif, comme on l'a vu tout à l'heure.

P.K.: Il y a toutefois des types de cadrage que l'on retrouve chez de nombreux photographes, preuve qu'il existe quand même des positionnements esthétiques communs...

JCB: Bien sûr, il n'y a pas toujours 300 différentes façons de photographier un visage, un arbre ou un monument aux morts! Mais, au-delà du sujet lui-même, il y a aussi des effets de mode dont nous sommes tous "victimes" plus ou moins... Les cadrages des années 2010 n'ont rien à voir avec ceux des années 1970, c'est assez étonnant à étudier. Aujourd'hui, les photographies sont plus formelles, plus calmes, les couleurs sont plus douces, les points de vue plus documen-



Exemple 3 LE CADRAGE REPREND LE POUVOIR...

On reste dans un exemple photographique proche de l'exemple n°2: un bouquet de fleur posé sur une table, un seul objectif 50 mm, un cadrage horizontal de face en 24x36 et une vision verticale légèrement plongeante en format 4x3. Entre les deux images, la "composition" florale n'a pas changé. Le même choix du high-key (violente surexposition pour éviter l'effet ombre chinoise) crée une atmosphère voisine. C'est le cadrage, horizontal ou vertical, et le choix du point de vue (droit ou penché) qui change la perspective et donc la nature même de l'image. Contrairement à l'exemple n°2, c'est le choix du cadrage qui est ici déterminant, la composition n'entre pas vraiment en jeu. Ce vase était ainsi disposé sur la table et il s'agissait pour le photographe de trouver la meilleure façon de cadrer cette "réalité": fallait-il inclure le feuillage à droite? Comment gérer la présence de la table? en utilisant les lignes de fuite, version verticale? ou en essayant de la rendre la moins visible possible, version horizontale? Autant de questions qui concernent uniquement l'acte de cadrer.



face, en train de les regarder et il les plaçait souvent au milieu du cadre. Je devais donc choisir: soit les gens qui me donnaient des conseils pratiques avaient tort, soit Avedon et Sander étaient des usurpateurs surestimés! J'ai vite pris le parti d'Avedon et de Sander. Toutefois, cela ne signifie pas que l'on doive se désintéresser des questions d'harmonie ou d'équilibre dans le cadre. Tout ne se vaut pas et il y a des photographes qui ont besoin de certaines règles pour créer. Mais cela devient pertinent s'ils les ont intégrées à leur propre vision du monde.

P.K: On parle aussi de "décadrages" à propos de ces cadrages qui surprennent parce qu'ils vont à l'encontre des normes de la représentation. Cela dit, le cadrage dépend beaucoup de ce que le photographe veut dire. Il ne montrera pas la même chose, ou ne montrera pas une chose de la même manière selon le propos qu'il veut communiquer à travers son image. En ce sens, certains manuels de photographie préconisent de tenir compte du fait que nous avons tendance à lire une image en commençant par un bout, pour atteindre l'autre bout, comme nous lisons un texte, ce qui signifie pour nous, occidentaux, une lecture de gauche à droite, et de haut en bas, en dessinant comme un Z. Selon certains, ce sens de lecture de l'image peut influencer énormément l'impact qu'aura une photo. Es-tu de cet avis?

taires... Ou alors, en n & b, il y a toute une école de l'image sombre, charbonneuse, floue, subjective, érotique... Il y a clairement un "air du temps" partagé par tous ceux qui vont voir des expos, qui achètent des livres, qui s'intéressent aux différentes "tendances". En 2014, nul n'est vierge de toute influence et nul ne peut dire qu'il est le premier à faire quelque chose. Ceux qui le prétendent haut et fort, sont, soit incompetents, soit dans une stratégie "commerciale" pour se différencier à tout prix. Ce qui, bien sûr, est vain...

P. K: On pourrait aussi parler des académismes qui ont longtemps dominé l'univers photographique, notamment autour des clubs photo et des revues spécialisées. Qu'en penses-tu?

J-C.B: Je crois qu'il faut se méfier de toutes les règles établies de composition. On apprend en faisant des erreurs sur le terrain. Pour ma part, dès mes débuts, il y a trente ans, je me suis vite rendu compte d'une certaine inadéquation entre les conseils pratiques que donnaient certains magazines photo, ou certains éducateurs, et la manière dont cadraient les grands photographes. Quand j'ai commencé la photo, on me disait, par exemple, de ne pas placer mon personnage principal au milieu du cadre pour réussir un "beau" portrait. Et puis je regardais les chefs-d'œuvre de Richard Avedon ou d'August Sander, deux des plus grands portraitistes de l'histoire de la photographie, et je voyais que ces "maîtres" ne suivaient pas ces règles: ils photographiaient leurs sujets de

J-C.B: Je n'y crois pas beaucoup plus qu'à la règle des tiers! Je ne pense pas qu'il y ait un sens de lecture de l'image lié au fait qu'on soit occidentaux ou pas. Un Japonais ne va pas forcément lire une image à l'envers d'un Français. Cela peut arriver mais la lecture d'une image me semble plus complexe que cela. Pour ma part, je ne crois pas du tout qu'on lise une photo comme un texte. Je pense qu'il y a un sens de lecture de l'image, mais que ce sens de lecture est propre à chaque photo. Il suffit par exemple de regarder, en France notamment, comment quelqu'un feuillette un magazine ou un livre photo. Dans 70 % des cas, au moins, il commence par la fin! Comme un Japonais! Pour moi, c'est le photographe qui, par son cadrage, par sa composition, par tout ce ➤

CADRAGE ET COMPOSITION

qu'il a mis dans son cadrage, va influencer et diriger la lecture de l'image. Prenons un exemple: si, dans une photo, il y a un visage à gauche qui se détache d'un paysage brumeux et, qu'à droite, au fond, on distingue une montagne. Dans ce cas, que l'on soit Européen ou Asiatique, on va "lire" son image de gauche à droite. Si maintenant, je cadre ce visage au premier plan dans la partie droite de mon cadre, et que ce visage regarde vers la gauche, tout le monde va "entrer" dans l'image par ce visage et par ce regard qui va emmener ensuite notre œil vers la gauche. La lecture ira pour tous de la droite vers la gauche.

Par le cadrage, le photographe impose un sens de lecture, ou bien le laisse libre car c'est aussi une manière d'imposer une liberté. Dans un cadrage carré, on impose généralement une lecture frontale et directe de son sujet. À l'inverse, face à un cadrage panoramique horizontal, on est obligé de prendre en compte le déroulement de l'image, elle aura un aspect séquentiel.

P.K.: On pourrait donc dire que le cadrage dépend de la finalité de la photo et du message que le photographe veut faire passer par sa photo. Dans ce cas, n'y a-t-il pas des "stratégies compositionnelles" inhérentes à tout cadrage, à tout geste de coupe, et ce, quelle que soit leur efficacité ou leur valeur exacte ?

J-C.B.: Personne n'aime lorsqu'on emploie le mot stratégie parce qu'on a l'impression qu'il s'agit d'une recette, de trucs pour que cela fonctionne. Pourtant, oui, il y a de la stratégie. En fait, c'est un peu comme lorsque tu te rends à un rendez-vous, bien habillée, bien coiffée, bien maquillée. Ce sont des stratégies mais cela ne se dit pas. En photographie, l'éclairage par exemple, que l'on met pour faire ressortir la beauté, n'est pas le même pour les hommes que pour les femmes. On considère que si on fait ressortir les rides chez les hommes, cela fait viril. Pour les femmes, en revanche, on met un éclairage plus soft pour adoucir leurs traits. C'est une stratégie. De même avec la profondeur de champ. On la réduira pour obtenir un paysage plus poétique.

Cependant, je pense que l'intérêt de la stratégie compositionnelle se situe surtout dans la photo appliquée, autrement dit dans une photographie qui doit répondre à un but précis, aux attentes d'un destinataire. Dès que l'on photographie pour une commande et que quelqu'un attend un résultat, on est alors obligé de mettre en place plusieurs stratégies de composition. C'est pour cela que la qualité d'une photo dépend de sa finalité. Une "bonne" photo pour un salon de coiffure ou un office du tourisme sera toujours une "mauvaise" image selon des critères de singularité artistique. Et réciproquement. Dans la photographie, le rapport commercial change tout et les seuls qui sont complètement libres de leurs cadrages et de leurs compositions sont ceux qui n'ont pas besoin de gagner de l'argent avec leurs photos !

P.K.: Cela débouche aussi forcément sur cette fameuse séparation entre amateurs et professionnels... Et, sur ce point, tu as, je crois, un point de vue assez iconoclaste...

J-C.B.: Depuis un siècle, on a inculqué aux amateurs l'idée que les professionnels étaient "meilleurs" qu'eux. Qu'ils cadraient "mieux", plus vite... Du coup, on a expliqué aux amateurs des règles professionnelles (valables pour satisfaire un client) alors qu'un amateur est dans une pratique complètement libre. Je me souviens toujours de l'exclamation de Léo Ferré, pestant contre les "professionnels de la grande musique" et criant: "et Mozart, c'était un professionnel?"

Quand on est un photographe professionnel, je suis d'accord sur le fait qu'il faut respecter les couleurs, être très précis sur la netteté, faire des cadrages lisibles, efficaces, consensuels... Mais quelle obligation y a-t-il à le faire lorsqu'on est dans une pratique libre ?

Or, c'est beaucoup plus difficile d'être libre, car on doit trouver la motivation en soi-même et on doit choisir un "point de vue" personnel et ne pas suivre des recettes.

Copier la photo "professionnelle" est rassurant, surtout maintenant avec les outils numériques. C'est pourquoi j'en viens à adopter ce point de vue iconoclaste que tu énonçais: au niveau des cadrages, la photo amateur dite

"experte" est aujourd'hui plus libre et plus intéressante que la photo pro. Vouloir être un artiste-photographe, c'est parfois refuser de se professionnaliser.

P.K.: J'aimerais aussi évoquer le "précadrage" qui intervient avant la prise de vue et le post-cadrage, ou recadrage, qui survient ensuite. Je crois qu'on ne peut pas faire abstraction du fait qu'il y a plusieurs moments au sein de l'opération de cadrage. Le précadrage consisterait en une vision de la photographie à travers le cadre du viseur. Le déclencheur métamorphoserait la vue en prise de vue et ferait apparaître la photo sur le cadre d'empreinte (ou surface sensible). Enfin, il y aurait toute une étape de recadrage qui permettrait la prise en main de la photographie et qui aboutirait au choix d'un cadre-support.

J-C.B.: Je suis assez d'accord sur cette trilogie: il y a un précadrage quand on vise sans déclencher, puis un cadrage effectif que l'on fige en ouvrant l'obturateur, c'est le prélèvement dans le réel, et à la fin le recadrage éventuel, qui est ce qu'on pourrait appeler le "peaufinage", la finalisation du travail.

On parle maintenant de "post-production" dans notre jargon. Pour éviter tout débat stérile, je dirais que la question de la pertinence du recadrage éventuel (et du post-traitement) ne se pose plus: cette étape est obligatoire en numérique et elle fait partie du travail "normal" du photographe. C'était d'ailleurs déjà le cas avant en photo n & b où un négatif était toujours réinterprété. Qu'ensuite certains refusent tout recadrage, c'est leur choix. Indéniablement, c'est un beau défi. Mais c'est aussi, parfois, par paresse, par incapacité à savoir optimiser son image au labo ou tout simplement parce que seule la prise de vue intéresse ces photographes-là.

Je ne les critique pas... sauf s'ils élaborent une théorie de la "pureté" de la prise de vue pour justifier leur rejet du labo en s'appuyant sur l'exemple du "Maître" Cartier-Bresson qui l'a énoncé dans un tout autre contexte... Pour moi, être photographe en 2014 c'est nécessairement s'intéresser à toute la chaîne de l'image. On passera 50 % de son temps



Exemple 4

RECHERCHE DU CADRAGE, PUIS RECADRAGE

Quatre prises de vue sur le vif, au 35 mm, au milieu de jeunes enfants qui s'amusent. Dans ces conditions de prise de vue, très courantes en reportage, le photographe cherche avant tout à organiser son cadre. Il est attentif à la gestuelle de chacun des personnages tout en essayant de capturer le moment décisif. L'exposition a été choisie au préalable : 800 ISO, f/4, 1/250 s, il reste à se concentrer sur l'essentiel : ce qu'il y aura dans son image... Ici, inutile de parler de "composition", il est bien sûr impossible de diriger ces enfants comme des acteurs sur un plateau de théâtre. Seul le cadrage compte. Lors du premier éditing, j'ai sélectionné quatre vues de cette séquence de prises de vue. Une deuxième sélection, quelques mois après, m'a permis de ne retenir qu'une image, la quatrième en bas. J'ai aussi décidé de la recadrer en format carré pour en proposer une autre version. Mais aujourd'hui je ne suis pas sûr que ce recadrage s'impose... Toutefois, cette image existe désormais dans mon ordinateur (et en tirage A4) sous ces deux versions. Est-ce deux photos différentes ? Le format a changé, mais pas le cadrage... À moins de considérer qu'en coupant une partie de l'image (et donc en créant un hors-champ différent) on réalise un autre cadrage. Le débat est ouvert...

à réfléchir à ce que l'on va photographier, 10 % à être sur le terrain et à déclencher et 40 % ensuite à s'occuper de ses images. Je donne bien sûr ces pourcentages de façon complètement arbitraire, ils n'ont aucune valeur en soi, il s'agit juste d'expliquer que pour un photographe, l'instant où il appuie sur le déclencheur n'est qu'un petit moment ultra-minoritaire dans sa pratique. Le photographe-auteur est celui qui pense sa photo, qui la réalise et qui l'accompagne jusque dans sa forme finale.

P.K. : Commençons par parler du "précadrage", soit l'étape numéro une. Il est communément admis que, pour réaliser une bonne photographie, il faut d'abord la voir ; l'image doit être présente dans l'esprit du photographe au moment de la prise de vue. Le précadrage serait en fait une sorte de cadrage mental, c'est-à-dire une idée de la photo qu'on veut faire et qui devient une prévisualisation de ce que sera la photo au moment de la prise de vue. Selon moi, le précadrage relève donc d'une certaine faculté à anticiper ce que sera le résultat final. Qu'en penses-tu ?

J-C.B. : Là, je ne peux parler qu'à partir de mon expérience personnelle. Au moment du précadrage, je sens que ce lieu-là est idéal, que la scène envisagée est bien éclairée, que l'instant pourrait être propice... C'est une affaire de "feeling" et une concomitance de sensations. C'est aussi la fameuse "prévisualisation" qui a guidé toute une génération de photographes dans les années 1950-60. Je vais réaliser un cadrage mental, comme tu dis, en ce sens où je vais me dire qu'il faudra que je me place plutôt là, qu'il faudra que je demande à mon modèle de se déplacer ou alors que je décale moi-même un objet parce qu'il me gêne ou ne se détache pas assez de l'arrière-plan... Mais, selon les cas, on va effectuer un précadrage assez précis ou au contraire plonger dans l'inconnu pour voir ce que la scène saisie peut bien donner en photographie.

P.K. : Le précadrage correspond donc au moment où l'on pense son cadre et où l'on anticipe les conditions de cadrage...

CADRAGE ET COMPOSITION

J-C.B: J'aime beaucoup la phrase du photographe français de l'agence Magnum, Guy le Querrec, qui parle "d'une situation enceinte", qui va, peut-être, "accoucher" d'une bonne plaque. Et il ajoute, avec l'excitation au bout des lèvres "je sens qu'il y a une éventualité dans l'air!".

Sur le terrain, à l'évidence, il y a d'abord une sensation globale qui nous incite à sortir l'appareil photo. Le précadage est donc la première étape. Intuitive et subjective.

Tout ce qu'on a dit précédemment sur le comportement physique du photographe, sur le choix de son viseur, de son objectif, du type de photo qu'il veut faire: tout cela est de l'ordre du précadage. Il va aussi évoluer selon la consigne qu'il s'est donnée.

PK: C'est-à-dire?

J-C.B: Prenons un exemple: si je suis en train de réaliser une série d'images coloristes sur les plages de Méditerranée, mon œil sera programmé pour chercher dans le "réel" des situations colorées qui correspondent à cette thématique.

Et je vais négliger par exemple une belle géométrie graphique qui m'aurait "sauté aux yeux" si j'avais été à la recherche d'images abstraites en n & b. C'est pourquoi, il faut programmer notre œil et notre cerveau avant de partir à la "pêche au réel", sinon on papillonne dans tous les coins et on ne ramène pas de gros poissons!

La deuxième étape consiste à mettre l'œil au viseur. Si ce que je vois est à la hauteur de mes attentes, je déclenche. Plusieurs fois. En faisant légèrement varier le cadre. Ou en attendant éventuellement l'arrivée dans le cadre d'un "événement", d'une lumière changeante, d'un "instant décisif"....

PK: À l'heure du numérique quand on pense à "l'après prise de vue", on pense automatiquement ordinateur et logiciel de retouche, et recadrage, bien sûr! Tu disais tout à l'heure qu'il entrait dans la logique du travail du photographe actuel. Peux-tu m'expliquer ce que tu entends par là?

J-C.B: Je pense qu'on est photographe à

deux étapes d'égale importance:

1- Il y a le moment où on prélève la portion de réel qui nous intéresse. On crée ainsi notre "matière première".

2 - Il y a l'étape du choix, de la validation, de la finalisation où l'on va extraire 0,1 % de sa production, une quintessence qui sera vue par le public. Le reste de sa production est généralement voué à demeurer inconnu et à finir à la poubelle. La poubelle qui est la meilleure amie du photographe selon un bon mot de mon ami Éric Bouvet!

Au final, le photographe est un peu comme un sculpteur qui va prélever sa glaise, chercher son marbre, qui a déjà longtemps réfléchi à ce qu'il veut faire et qui le ramène ensuite pour en faire quelque chose. Je pense que la photographie se pratique de plus en plus dans cette optique, à des degrés plus ou moins importants suivant le type de photo qu'on réalise, bien sûr.

PK: Cadrage et recadrage se mêlent donc dans une même pratique?

JCB: Il faut bien comprendre que l'image qui sort de l'appareil photo n'est pas une photographie. Elle le deviendra par les choix du photographe d'en faire une photo et donc de la finaliser, d'imaginer un format de tirage, un support de présentation... C'est tout un processus de sélection et d'intervention.

PK: Avec toutefois des degrés d'intervention, surtout maintenant avec la généralisation des techniques numériques...

JCB: Sur le plan concret, le photographe "traditionnel" dispose de deux outils pour "améliorer" son image:

- les optimisations cosmétiques
- le recadrage.

Ces deux outils sont communs à l'argentique et au numérique, de ce côté-là, le pixel ne change rien de fondamental, il rend simplement les interventions plus faciles, plus rapides et plus nombreuses.

Les interventions que j'appelle "optimisations cosmétiques" concernent la densité de sa photo (est-elle trop claire? Trop sombre?), son contraste (les noirs sont-ils bien noirs,

les blancs ne sont-ils pas trop blancs?), son harmonie (je vais éclaircir le côté droit et assombrir le gauche pour amener une harmonie de densité dans mon cadre)...

Le deuxième outil pour finaliser sa photo est le recadrage, c'est-à-dire la possibilité d'enlever quelque chose dans son cadre pour rendre son cadrage meilleur. En ôtant un petit bout de la photo, on va parfois la rendre plus forte, plus dynamique, et la faire correspondre d'avantage à ce qu'on veut montrer. Ce recadrage n'a rien de honteux, loin de là, et ce, en premier lieu parce que beaucoup de viseurs d'appareils photo ne couvrent pas 100 % du champ photographié.

PK: Donc tu défends la pratique du recadrage?

Au nom de quoi aurait-on le droit de retrancher au moment de la prise de vue, en se décalant un peu à gauche, un peu à droite pour enlever les éléments gênants, et ensuite, ce droit n'existerait plus?

Dans les années 70, il y a eu toute une école qui ne recadrerait pas, qui voulait montrer que la photographie était un art difficile. On mettait en avant la dextérité dans le cadrage et dans la captation d'un instant décisif. On considérait le fait de recadrer comme de la triche, parce que la photographie devenait alors trop facile. Cependant, à partir du moment où la photographie est acceptée comme un art, on doit s'affranchir de cette idée et admettre que le recadrage fait partie intégrante du travail du photographe.

PK: En fin de compte, le recadrage serait en quelque sorte un travail d'harmonisation qui resterait dans la logique du geste de découpe, propre à l'acte photographique?

J-C.B: Pour moi, c'est exactement ça. De toute façon, un recadrage violent ne sauvera pas une photo ratée ou banale. Et les interventions "cosmétiques" dont je parle (ajustements des densités et contrastes, recadrages) s'apparentent à du maquillage. Cela n'a rien à voir avec la chirurgie esthétique! Ce n'est pas pareil de se maquiller et de se faire lifter. Souvent les gens mélangent un peu les deux en ce qui concerne la photo-



Exemple 5 JEU DE CADRES

Deux visions du port de Reykjavik à travers les vitres teintées de l'opéra. À première vue, on pourrait croire qu'il s'agit d'une image "recomposée" en partant d'une matrice commune. Il est en effet facile aujourd'hui de manipuler de telles images en incrustant dans chaque "carreau" un élément visuel issu d'une autre photographie et donc d'une autre "réalité". Un tel travail de montage n'a rien de scandaleux, s'il n'est pas dissimulé...

Le photographe devient alors un "monteur", un assembleur d'images plus qu'un cadreur. Ici, dans ces deux photos ci-contre, il n'y a aucun montage, juste deux cadrages différents réalisés en se déplaçant de quelques centimètres. L'image serait sans doute plus spectaculaire si j'avais décidé de colorier sous Photoshop d'autres carreaux (en rouge par exemple) et si j'avais intégré un avion dans le cadre, en haut à droite... En effet, sur le terrain, au moment de la prise de vue, j'avais espéré qu'un oiseau ou qu'un avion surgissent dans le ciel... Bien sûr, aucun de mes souhaits ne s'est réalisé... C'est ainsi, la réalité est souvent décevante, mais est-ce une raison pour la reconstruire ? À chacun de répondre à cette question qui définira sa propre approche photographique.

graphie. On emploie d'ailleurs le même mot en photographie : maquillage.

En argentique on maquillait, c'est-à-dire qu'on masquait, alors que maintenant en numérique, beaucoup de photographes sont devenus des chirurgiens plasticiens avec Photoshop...

P.K. : Le recadrage permet de réduire sa photo après coup et après coupe ! Il détermine ainsi

une nouvelle image. Il intervient donc sur la composition même de la photo, non ?

J-C.B. : Absolument. Une photo peut exister avec différents cadrages. Moi-même, cela m'est arrivé de choisir un recadrage différent pour une photo, parce que j'estimais qu'elle pouvait exister dans les deux versions. Et dans ce numéro, Sabine Weiss et Jean-Claude Gautrand nous prouvent que

même du temps du pur argentique, il y avait rarement un seul "recadrage" pour la même photo. On connaît plusieurs cadrages des mêmes négatifs de Willy Ronis, Robert Doisneau, Kertész ou Brassai ! Même la fameuse photo de Martin Munkacsy où trois gamins se jettent dans l'eau existe avec des variantes. Et pourtant, Cartier-Bresson la considérait comme son image de chevet. Il aimait donc passionnément une photo qui était en contradiction directe avec sa doctrine. Bref, inutile d'insister : beaucoup de grandes photos "classiques" existent avec différents cadrages. Ce serait d'ailleurs une formidable idée que de les rassembler dans un même livre !

P.K. : Après avoir établi notre distinction cadrage / composition, ne faut-il pas aussi réfléchir sur la dualité recadrage / recomposition ?

J-C.B. : Selon moi, la composition est finie une fois qu'on a appuyé sur le déclencheur. Pour le dire autrement, je ne pense pas qu'on puisse recomposer sa photo. Tout ce que l'on peut faire, c'est la recadrer. Il est vrai qu'avec les logiciels de retouche, on a la possibilité de réintégrer dans l'image des éléments d'une autre image. Cela existait avant l'apparition du numérique, avec les collages et les coloriages mais, à l'évidence, le numérique a changé la nature de ces interventions.

La recomposition reste pour moi une fusion de plusieurs photos. C'est la capacité à prendre, par exemple, le ciel bleu d'une autre photo pour remplacer le ciel grisâtre de ma photo, ou à prendre un bâtiment dans une autre image pour l'insérer au milieu des moulins dans une autre photo. Dans ce cas, effectivement, on recompose une image, mais pour moi on quitte alors le domaine de la photographie à strictement parler. Cela ne veut pas dire que cela n'est pas intéressant, beau ou artistique, non bien sûr, mais cela signifie simplement qu'on fait autre chose, qu'on change de média. On passe à la peinture numérique, au Digital Art, au montage, qu'importent les noms, mais on a cassé le lien photographique.

Bien sûr, je sais que ce point de vue est au- ➤

CADRAGE ET COMPOSITION

jourd'hui minoritaire. Mais je l'assume et je fais la distinction suivante: tant qu'il s'agit d'ôter quelque chose à la photo, on reste dans la photographie; dès que l'on ajoute quelque chose d'exogène à son image pour un motif "artistique" (ou autre...) on n'est plus vraiment "photographe".

P.K.: Finalement, la recomposition qui s'effectue en photo numérique reprend le principe du photomontage, qui se pratiquait en argentique?

J-C.B.: Oui, c'est vrai. Cela dit, il est assez drôle de constater qu'en 2014, un photomontage numérique semble être une photo au rabais alors qu'un photomontage découpé aux ciseaux en 1920 a le statut d'œuvre d'art autonome! À mon avis, tout est une question de vocabulaire: il faut donner un autre nom à ce qui n'est pas une "photographie" stricto sensu. Man Ray a bien inventé le mot "rayogramme" pour ses œuvres et on a longtemps parlé de "photogramme" et non de photographie pour des tirages "photographiques" faits au labo, par contact entre la feuille et un objet, sans la médiation d'un appareil et d'un objectif...

P.K.: Pour conclure, j'aimerais citer la comparaison que Philippe Dubois fait entre la photographie et le jeu d'échecs parce que je la trouve plutôt vraie. En effet, le photographe a des visées plus ou moins nettes, puis il passe à l'acte en tentant de faire un coup et voit ce que cela donne après coup ou coupe photographique. La seule question qui se pose alors est celle de la pertinence ou de l'efficacité contingente: est-ce raté ou réussi en tant que coup? Or, on ne prend jamais qu'une seule photo, sinon par frustration; on en prend toujours une série, surtout depuis l'apparition du numérique. On a l'impression que la satisfaction photographique se trouve dans la compulsion, dans la répétition, non pas de tel ou tel sujet, mais de la prise de ce sujet. À chaque coup que l'on fait, toutes les données peuvent être modifiées par le cadrage.

J-C.B.: Sauf que maintenant, avec le numérique, on voit tout de suite le résultat, donc on a un coup d'avance par rapport à un joueur "argentique"...

P.K.: Ce n'est pas faux. Cela dit, le numérique ne fait qu'accentuer cette espèce de compulsion à prendre une photo. On emploie d'ailleurs le verbe mitrailler pour parler de cette propension à appuyer sur le déclencheur et que le numérique induit.

J-C.B.: Le grand public pense qu'il est facile de faire une bonne photo si on en a fait 800 d'affilée! Or, cela n'a rien à voir... Le photographe déclenche pour se rassurer, pour peaufiner... C'est comme un écrivain qui fait 10 ou 20 brouillons avant de trouver le mot juste. Même si je réécris 200 fois mes phrases, je n'aurais pas le style de Flaubert, même si je fais 2000 dessins, il n'y en aura pas un qui sera du niveau de Bacon ou Rembrandt... C'est pareil en photo. La qualité ne naît pas de la quantité. Mais on peut avoir besoin de beaucoup tenter pour réussir... ou pas... Il n'y a pas de généralités, chaque artiste doit trouver son propre rythme...

P.K.: Je pense que l'acte de cadrage crée une relation particulière entre l'homme et le monde qui repose sur la tension entre mise à distance du monde et absorption dans le monde. Lorsque le photographe cherche le meilleur point de vue, qu'il s'installe pour cadrer, on a l'impression qu'il tente de prendre possession de l'environnement, de l'événement qui vient à sa rencontre. En ce sens, le cadrage participe à la mise en forme et à l'appropriation du monde. Le simple fait de regarder celui-ci à travers la médiation de l'appareil photo est un geste de mise à distance de ce qui nous entoure. Le photographe se tient à l'extérieur de ce qu'il voit et assiste aux événements visuels comme un simple spectateur. Cependant, il faut prendre conscience d'un deuxième pôle de la photographie: la participation immédiate et directe avec le monde. C'est en tout cas l'analyse qu'en fait Serge Tisseron et avec laquelle je suis d'accord: "le photographe déambule, le regard flottant, jusqu'à ce que, soudain frappé aux limites de la conscience et du champ visuel, il ne soit pris par l'impérieuse nécessité d'appuyer sur le bouton, sans savoir souvent pourquoi, seulement parce qu'une émotion ou une sensation l'a saisi". Tisseron explique cette tension entre mise à distance du monde et participation directe avec

le monde par le fait que l'engagement de la photo s'effectue dans deux ensembles d'opérations psychiques à la fois contradictoires et complémentaires de "coupure/capture" d'un côté et d'"ouverture/connexion" de l'autre. En fait, pour comprendre cela, on pourrait comparer le photographe à un chasseur trappeur. D'un côté, il doit préalablement entrer dans le comportement de la bête, s'ouvrir à elle pour que celle-ci entre dans son dispositif et qu'il puisse la capturer, de l'autre, il doit jouer les aiguilleurs, passant l'essentiel de son temps à mesurer des angles de saisie, des moments d'ouverture, des vitesses de rabattement... Comment cela se matérialiserait-il dans la pratique?

J-C.B.: Photographier, c'est une manière de ne pas regarder le monde à travers les autres mais d'aller voir par soi-même. Pour photographier on doit être au contact, au contact des paysages, des gens, des climats. Derrière toute photo, il y a l'idée orgueilleuse d'ordonner le désordre, l'idée d'une sélection dans le flux. Le cadrage nous donne un pouvoir incroyable. En effet, il est rare, dans la vie, d'avoir la possibilité d'éliminer ce qui te déplaît alors qu'en photographie, si quelque chose ne te plaît pas, tu le laisses hors-champ. D'autre part, la photographie d'auteur s'envisage de plus en plus en "séries", comme un corpus d'images cohérentes. Ainsi que nous l'avons expliqué dans le précédent hors-série de *Réponses Photo* (le n°17 sorti en novembre 2013). Le type de cadrage va aussi être important pour créer cette cohérence visuelle qui donne à la série son architecture. Tu le vois, tout se tient! Une caméra de surveillance ne cadre pas, elle englobe un champ prédéfini. Ce n'est pas de la photographie. Le photographe est tout l'inverse du satellite, il choisit, il coupe, il élimine, il interprète... Photographier c'est dire "je" et "prendre la parole". C'est être actif dans le monde qui nous entoure par l'acte du cadrage. C'est aussi accepter de perdre son temps à attendre sous la pluie, à marcher 3h pour rien, à rouler pendant des jours sur des routes improbables... bref c'est faire l'expérience d'un monde aléatoire et inattendu où les notions d'efficacité, de rentabilité et de productivité n'ont pas lieu d'être. Mais ça, c'est une autre histoire... À suivre donc...

UN LIVRE DE POCHE AUX EDITIONS CREAPHIS



PETITE PHILOSOPHIE PRATIQUE DE LA PRISE DE VUE PHOTOGRAPHIQUE

JEAN-CHRISTOPHE BÉCHET / PAULINE KASPRZAK

CREAPHIS EDITIONS

Le défi pour le photographe de 2014 est de maîtriser le déroulé complet du processus créatif, depuis le choix d'une conception personnelle de la photographie jusqu'à "l'objet" final que l'on montrera aux autres (exposition, livre, diaporama...). C'est en partant de ce constat que Pauline et Jean-Christophe ont dialogué autour de quelques grands thèmes photographiques où l'approche philosophique peut se révéler être une aide précieuse. Dans ce "petit" livre de 128 pages (pour 12 €) sont traitées les questions de l'évolution numérique/argentique, de la matière photographique, des différents temps de l'image, du rôle central du matériel, du moment clef de l'édition et bien sûr, en écho à ce numéro, les notions de cadrage et de composition sont débattues avec pour fil conducteur les deux axes primordiaux que sont "le rapport au réel" et la prise en compte du "hors-champ".

Conçu sur le principe de l'interview, divisé en courts chapitres, ce livre se veut autant pratique que théorique, dans la droite lignée des hors-série de Réponses Photo. Bonne lecture!

"Petite Philosophie Pratique de la Prise de vue Photographique" (ou PPPPP...), par J-C Béchet et Pauline Kasprzak, aux éditions Creaphis, 128 pages, 12 €.



Où votre Passport
vous emmènera-t-il ?



www.daymen-france.fr
©2014 DayMen Canada Acquisition ULC



Photo Beaumarchais

**Gilles et Xavier sont
à votre disposition.**

Spécialiste OLYMPUS

FUJI



GIOTTO

Metz

Lowepro



Photo Beaumarchais

**Le spécialiste numérique, argentique
et cinéma**



54, bd Beaumarchais 75011 paris
Tél : 01 47 00 38 00 / Fax : 01 47 00 34 96

ELENE Usdin

FABLES DE L'INSOUCIANCE,
RÉCITS DE L'INCONSCIENT

Sortie de l'École Nationale des Arts Décoratifs en 1996, Elene Usdin a attendu 2003 pour se lancer dans la photographie. Rapidement remarquée, et récompensée, elle a su imposer son univers personnel qui fait dialoguer la peinture, le surréalisme, le cinéma, l'érotisme et les contes pour enfants! Une alchimie improbable et pourtant extrêmement cohérente quand on se retrouve face à ses compositions parfaitement cadrées. Portfolio et interview.



























Le portfolio que nous publions comprend des images de séries différentes. Certaines photos sont des autoportraits, d'autres non. Comment pourrais-tu présenter ton travail et ton style à quelqu'un qui le découvre ?

Les photos de ce portfolio font partie de la sélection conçue pour le livre *Elene Usdin Stories* publié récemment chez Contrejour. C'est un retour sur dix ans de mon travail, à partir de 2003, où j'ai commencé la photographie. En 2003, je venais de l'illustration et du graphisme, je n'avais jamais pensé utiliser la photo comme un moyen d'expression en soi. Mais je voulais sortir de la routine de mes commandes d'illustration.

L'autoportrait que j'ai pratiqué alors, était une façon d'appréhender seule tout ce que pouvait offrir ce nouveau média. J'avais besoin de comprendre, d'apprendre, de découvrir tout ce que je pouvais faire avec la photo de la façon la plus libre possible. Et je voulais apprendre seule, je crois. D'où les séries d'autoportrait, où j'ai pu travailler en huis clos, sans contrainte de temps d'organisation ou d'argent. Cela m'a permis de développer un langage nouveau...

En quoi consistait cette nouveauté ?

Je ne dessinais plus sur une page blanche, je réinstallais selon mes envies ou par intuition les objets autour de moi. J'ai développé un travail sur l'emplacement d'un corps dans un espace, sur le rapport des personnes aux objets, sur la façon de représenter un personnage ou une chose par une mise en scène. Et cette fois le cadre n'était plus la page blanche de mon dessin mais celui de la caméra.

Aujourd'hui, mes séries sont beaucoup plus contrôlées, car je gère mieux la technique, et je suis entourée d'une équipe. Mais la démarche reste la même : un mélange de préparation autour d'une mise en scène et d'un hasard au moment de la prise de vue.

L'autoportrait me semble être une pratique plus fréquente chez les artistes femmes que chez les hommes. Comment être à la fois

"Souvent le matin, Je dessine mes rêves pour m'en souvenir. Je travaille aussi mes mises en scène avec des dessins préparatoires. Mais, au moment de la prise de vue, j'aime laisser une part importante à l'imprévu."

actrice et spectatrice, dans la composition et devant le cadrage ?

Ce qui m'intéresse dans l'autoportrait, au-delà de l'aspect pratique qui m'a permis de développer une écriture, c'est l'idée d'être l'œil qui décide de ce qu'il veut voir et veut mettre dans le cadre, et à la fois celui qui va être l'objet du regard. Il y a un jeu de dédoublement ici que je trouve étrange. Et c'est un jeu effrayant parce que la personne que je vois sur mes autoportraits n'est plus moi.

C'est vouloir assumer d'être à la fois voyeuse et séductrice. La séduction par l'image d'un corps qui se montre, et s'offre aux regards est censée être une arme féminine dans les codes communs de représentation, du moins cela n'a plus les mêmes références quand c'est un homme non ? Je pense que c'est pour cette raison qu'il y a plus de femmes qui pratiquent l'autoportrait.

Certaines de tes images les plus fortes jouent clairement avec la sexualité et la nudité.

Fais-tu une différence entre ces photos parfois suggestives et celles qui semblent sortir d'un conte pour enfants ?

Non, toutes mes images parlent de la même chose, recréer une nouvelle réalité en réorganisant l'espace, et en détournant les objets et les codes de représentation. L'idée est de s'amuser, de jouer à tout mélanger, à tout transformer. Cela peut être un corps nu avec un abat-jour sur la tête, une femme nue avec un sexe d'homme en tricot tout doux, ou une fillette en haut d'une pile de matelas qui joue à la princesse aux petits pois, c'est toujours le même jeu qui ressemble à celui d'un enfant qui se déguise et croit vraiment être devenu le nouveau personnage qu'il incarne.

Tu es sortie en 1996 de l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs. Que t'a apporté cet enseignement ?

J'ai étudié à l'ENSAD en communication visuelle et en image informatique. C'est-à-dire que je suis sortie avec un diplôme de graphiste, mais je n'ai jamais exercé ce mé-

tier qui n'était pas du tout fait pour moi. En revanche, aux Arts Déco, j'ai appris la pluridisciplinarité. Peu importe le médium utilisé pour réaliser un projet, ce qui compte c'est l'idée que l'on veut véhiculer. Ensuite cela peut être de la photo, de la vidéo, du dessin, une scénographie... Cela a été très important pour moi car j'ai pu concevoir de passer de la création de décor à l'animation, puis de l'illustration à la photographie. Les arts décors m'ont appris cette liberté de ne pas se cloisonner dans une discipline. Ce qui m'arrange car j'ai tendance à m'ennuyer sérieusement dans la routine et la répétition des choses. C'est pour cette raison que j'ai commencé la photographie en 2003, je n'en pouvais plus de mes commandes d'illustrations, que j'enchaînais sans plaisir par manque de nouveauté.

Que connaissais-tu alors de la photographie ?

Je maîtrisais un peu les techniques de tirage, et j'avais un boîtier, un vieux Pentax, ainsi qu'un agrandisseur que mon père m'avait donné. Il tirait ses photos à la maison quand j'étais enfant, et c'est toujours resté un souvenir de bonheur de passer du temps avec lui dans la chambre noire installée dans l'appartement. J'ai suivi aussi un cours de photo aux Arts déco. Mais je n'avais jamais imaginé utiliser ce média un jour pour raconter des histoires, comme cela a débuté en 2003. À cette époque, je crois que quelque chose avait mûri. Quand, en 2006, j'ai été lauréate du prix Picto de la jeune photo de mode, à 35 ans, je n'étais plus vraiment "jeune" pour être étiquetée jeune photographe, mais je débutais en photo, je me sentais pas mal décalée, j'avais encore toute la technique de studio et de lumière à apprendre, ce que je maîtrise mieux aujourd'hui ; j'ai appris au fur et à mesure.

Avec quel matériel travailles-tu ? La maîtrise de la technique est-elle importante pour toi ?

J'ai encore du matériel argentin, un Hasselblad 500CM et un Nikon FE et, en numérique, je possède un Canon EOS 5D Mark III.

J'adore apprendre de nouvelles techniques, que ce soit en lumière ou en matière de logiciels, j'aime découvrir des boîtiers, essayer de nouvelles optiques. Là, je me lance dans le montage, et dans la lumière en continue pour les vidéos que j'essaie de faire en même temps que les prises de vue. En ce sens, la technique m'intéresse ; mais elle n'est importante que dans la mesure où elle doit m'aider à créer ce que j'ai en tête, pas pour elle-même. Je ne suis pas fascinée par les dernières technologies ou par l'acquisition du dernier modèle de telle ou telle marque.

Avant de mettre en place une mise en scène, fais-tu des dessins préparatoires, des esquisses ?

Je travaille beaucoup les mises en scène avec des dessins préparatoires. Cela m'aide dans mes travaux personnels, mais aussi lorsque je dois présenter une idée à un client. C'est très parlant. Même si je sais qu'au moment de la prise de vue, l'imprévu a toujours une part importante dans les images. Je dessine également beaucoup mes rêves, souvent le matin, pour m'en souvenir.

Ce sont aussi des sources d'inspiration pour mes photos. Je dessine les costumes ou les accessoires que je veux fabriquer ; bref, c'est très pratique pour fixer et expliquer les choses de les mettre sur papier.

Fais-tu appel à des assistants ?

Oui, je travaille avec des stagiaires et des assistants, sur les prises de vue, et en amont pour m'aider à préparer mes accessoires et les mises en scène. L'école des Arts Déco me permet d'en recruter quelques-uns.

Quelle importance et quel rôle accordes-tu au travail de retouche. Réalises-tu toi-même la post-production ou passes-tu par un labo professionnel ?

Je retouche un peu mes images, mais je ne les transforme pas. Il y a des détails que je ne peux pas gérer complètement à la prise de vue, par manque de temps, ou d'impossibilité de réaliser le projet de départ. La post-production aide à finaliser correctement l'idée mise en place. Je retouche souvent moi-même mes images, mais je confie aussi ce travail à des agences lorsque le budget le permet, comme l'agence Granon Digital. Sinon, j'ai deux amies Stéphanie Thion, graphiste, et Cécile Henryon, photographe, qui s'occupent de finaliser mes images.

Et pour les tirages ?

Pour les tirages, je travaille de plus en plus avec Label Image, à Paris, c'est une super-

équipe, ils m'ont aidé avec des projets sans budget, ils sont très consciencieux, c'est avec eux que je vais travailler pour l'exposition au Salon de la Photo à la rentrée 2014. J'utilise aussi énormément la plateforme Picto online. Quand mes images sont bien calées en chromie, c'est très satisfaisant comme tirages, peu cher, et vraiment rapide.

Aujourd'hui, fais-tu une différence entre le travail de commande et les images que tu réalises "juste pour toi" ?

J'essaie de ne pas faire de différence entre mon travail de commande et mon travail personnel, mais c'est un peu utopique. Pourtant, j'ai la chance d'avoir des commandes qui se situent dans le domaine culturel, ce qui me laisse beaucoup de champ libre. Même dans ce cadre, on me demande de travailler en amont les idées ; j'appréhende donc de la même manière un travail de commande que mon boulot personnel. Ce qui change ensuite, c'est que je ne suis pas la seule à décider de la direction finale.

Dans les deux cas, où trouves-tu tes sources d'inspiration ? Dans l'histoire de la peinture, dans l'univers du cinéma, à travers les publications de mode ?

Mes sources d'inspiration viennent d'abord de la peinture. Enfant, je dessinais beaucoup, j'adorais les expositions où m'emmenaient mes parents, je recopiais les tableaux, je me souviens très clairement des expositions de Picasso, Bonnard, Edward Hopper, et Balthus que j'ai vues quand j'avais dix ans. La composition des peintures m'a longtemps fascinée, je tentais de construire moi aussi mes dessins selon des concepts géométriques qui en donnaient un sens de lecture. Le cinéma est aussi une source d'inspiration inépuisable ! Hitchcock, ses couleurs, son style, ses compositions. Idem pour Brian de Palma, David

Lynch et Cronenberg dont je suis totalement fan. Kubrick est hallucinant, c'est incroyable à quel point les images de ses films restent en mémoire et marquent.

Tous les films de Louis Malle, *Atlantic City* en particulier. J'aime également parcourir les dessins des rêves de Fellini ; je consigne aussi tous mes rêves en dessin, ce sont là de grandes sources d'inspiration, ainsi je mélange le réel et l'imaginaire de ma petite fenêtre, c'est très personnel.

Si je comprends bien, l'univers de la mode t'inspire moins...

Je connais très peu la mode, les magazines de mode ne m'intéressent pas vraiment. En revanche, j'aime puiser des idées dans les livres, et les contes pour enfants. Mon fils aussi m'a donné beaucoup d'idées sans le savoir. C'est en le voyant, à l'âge de cinq ans, attacher ses figurines de super-héros aux meubles de la maison avec des ficelles de laine, dans une sorte de composition très artistique, que j'ai eu l'envie de faire la série des autoportraits en femme araignée. La racine d'une idée est souvent très loin de ce que va imaginer celui qui regardera la photo ! L'inspiration se niche dans le quotidien, dans de petites choses, un visage qui se dessine dans une assiette avec deux œufs et un bout de lard, une tong abandonnée sur la plage !

Et aussi les œuvres de certains photographes, non ? Quels sont ceux qui t'ont marquée ?

Je ne connaissais que peu la photo quand j'ai commencé à m'en servir. Je venais vraiment de la peinture. Mais j'ai appris à la découvrir et à adorer Helmut Newton et Cindy Sherman, Diane Arbus, Francesca Woodman, Gregory Crewdson, Stephen Shore, Roger Ballen, Joel Peter Witkin, Sophie Calle... Et bien d'autres !

"STORIES" CHEZ CONTREJOUR

Pour naviguer dans l'univers visuel d'Elene Usdin, rien de tel qu'un livre monographique qui laisse la part belle à l'image ! En "réanimant" récemment les célèbres éditions Contrejour, Claude et Isabelle Nori ont la bonne idée d'alterner la réédition d'ouvrages classiques (comme le *Skyline* de Franco Fontana) et la publication d'œuvres contemporaines. Le *Stories* entièrement consacré au travail d'Elene Usdin est une vraie réussite car il mêle les travaux de commandes et les images personnelles de l'auteur dans un étonnant bal masqué qui explore aussi bien le monde de l'enfance que celui des contes pour adultes.

"Stories", aux éditions Contrejour, 96 pages, 28 €.

ELENE USDIN
Stories



“L’

autoportrait, c’est assumer d’être à la fois voyeuse et séductrice. C’est un jeu effrayant parce que la personne que je vois sur mes photos n’est plus moi”

La thématique générale de ce numéro, interroge les notions de “cadrage” et de “composition”. Fais-tu une différence entre ces deux approches ?

Lorsque j’imagine une mise en scène, elle est cadrée, elle est souvent définie par le dessin préparatoire, avec le cadre de la feuille de papier. Ensuite, je démarre mes prises de vue avec une idée assez précise du cadre et de ce qu’il y a dedans, la composition donc. Dans ce genre de travail, cadrage et composition se confondent. Il arrive pourtant que, pendant les prises de vue, l’œil soit attiré par des éléments extérieurs, hors cadre, intéressants, auxquels on n’avait pas pensé. Dans cette situation, on recadre, on se déplace un peu vers ces nouveaux choix. Le cadre a là une place prépondérante, il est décideur de ce qu’on verra au final, il prend le pas sur la composition, pour recomposer autre chose.

Tu parles de “recomposition” plus que de “recadrage” ?

Si on parle du recadrage dans le tirage, j’ai beaucoup de mal avec cette notion. Je ne recadre pas mes images, j’ai l’impression, en enlevant un morceau, de mentir sur ce qui est raconté, ce qui est devenu réel depuis que c’est sur la pellicule.

Tu as gagné plusieurs prix (Picto, PHPA...). Peux-tu nous dire ce qu’ils ont changé pour toi ?

Le prix Picto a été pour moi la confirmation que je pouvais continuer la photo. Tout ce que j’avais mis en place à travers mes images depuis 2003 a pris un sens, c’est-à-dire que je me suis dit que je devais poursuivre dans cette voie. J’ai eu pas mal de visibilité, mais surtout des commandes par des magazines de mode alternatif, comme le *Sleek* à Berlin, ou le *Twill* à Milan. À Paris, *Le Monde 2*, supplément du journal *Le Monde* à l’époque, m’a fait confiance, ainsi que le magazine *De l’Air*. C’est à ce moment que j’ai rencontré Stéphane Brasca, et qu’il m’a aidé, en montrant notamment mes photos dans son ma-

gazine mais aussi en m’exposant. Pour le prix PHPA, je ne l’ai pas gagné, j’ai été choisie pour la carte blanche que propose chaque année Alain Bisotti à un photographe connu ou moins connu.

Cette carte blanche m’a permis également une grande visibilité, une installation à Art Paris et Art Tokyo avec la galerie Esther Woerdehoff. Et surtout la rencontre avec Alain, Corinne et Pascal Moncelli des hôtels HPRG. Nous collaborons ensemble toujours, sur de nouveaux projets. Ils ont été aussi partenaires du livre *Stories* chez Contrejour. Ces prix m’ont permis de belles rencontres, et m’ont donné de l’assurance.

Quels conseils donnerais-tu à un jeune photographe qui veut préparer un portfolio pour participer à un concours ?

C’est délicat comme question... Il ne faut pas louper la cible présumée du concours auquel on répond. Mais il faut essayer, à mon avis, de monter un portfolio le plus personnel possible. Lorsque j’ai postulé au prix Picto, j’ai failli être disqualifiée. J’avais présenté mes photographies dans un grand portfolio, et chacune d’elles était accompagnée par une phrase sur la page de gauche, mises bout à bout, elles racontaient une histoire assez personnelle, de frayeur enfantine. J’avais choisi de présenter une fiction, et même une sorte d’autofiction car ce n’étaient que des autoportraits.

Ce n’étaient pas des séries de mode, il n’y avait aucune marque de vêtements, seulement des costumes et accessoires que j’avais fabriqués. Bref, j’étais loin du “brief” demandé pour ce concours, et mon dossier avait été évincé, en particulier à cause de ces phrases qui accompagnaient le portfolio. Finalement, ils ont décidé d’occulter le texte avec du scotch pour présenter tout de même mon book au jury. Celui-ci, curieux, et apparemment séduit par mon portfolio, a fait enlever le scotch ! L’histoire que je racontais autour de mes photos a été un élément décisif pour que je remporte le prix. Allez

savoir ! Faire des entorses au règlement peut s’avérer dangereux mais payant !

Aujourd’hui, es-tu dans une galerie ? Si je veux acheter une des photos de ce portfolio, cela me coûtera combien ?

Je n’ai pas de galerie, j’ai été entre 2011 et 2013 à la galerie Esther Woerdehoff. J’ai un agent, l’agence VE. Les photographies sont vendues le plus souvent sous deux formats, un petit et un grand, de l’ordre de 50x50 cm et 140x140 cm, en édition de cinq exemplaires + deux épreuves d’artistes pour chaque format. Pour les prix, il faut compter environ 1400 € pour les petits formats et 4000 € pour les plus grands, avec une augmentation de prix quand on arrive aux derniers exemplaires disponibles.

Te considères-tu plutôt comme une photographe de mode, une artiste, une metteuse en scène... Bref, quand on te demande quel est ton métier, que réponds-tu ?

Les gens ont tendance à me classer comme photographe de mode, depuis le prix Picto et parce que je photographie des femmes en costumes ou parures. Mais le fait est que je fais très peu de séries de mode, et qu’elles sont rarement des commandes de magazines mais plus souvent des projets personnels sur lesquels je monte une équipe avec une styliste, un maquilleur, un coiffeur, des modèles. Mais les vêtements sont choisis pour raconter la fiction mise en scène dans les images, je pense notamment à la série “Les Châtières”, créée avec Véronique Bataille. Je pourrais me considérer comme une artiste mais je ne me présenterais jamais comme telle, il y a derrière ce mot un relent de vieux clichés qui ne me sied pas du tout ! Bref, quand on me demande quel métier je fais, je suis un peu embarrassée pour répondre, et je bafouille quelque chose du genre “photographe qui fabrique des trucs en laine et dessine”.

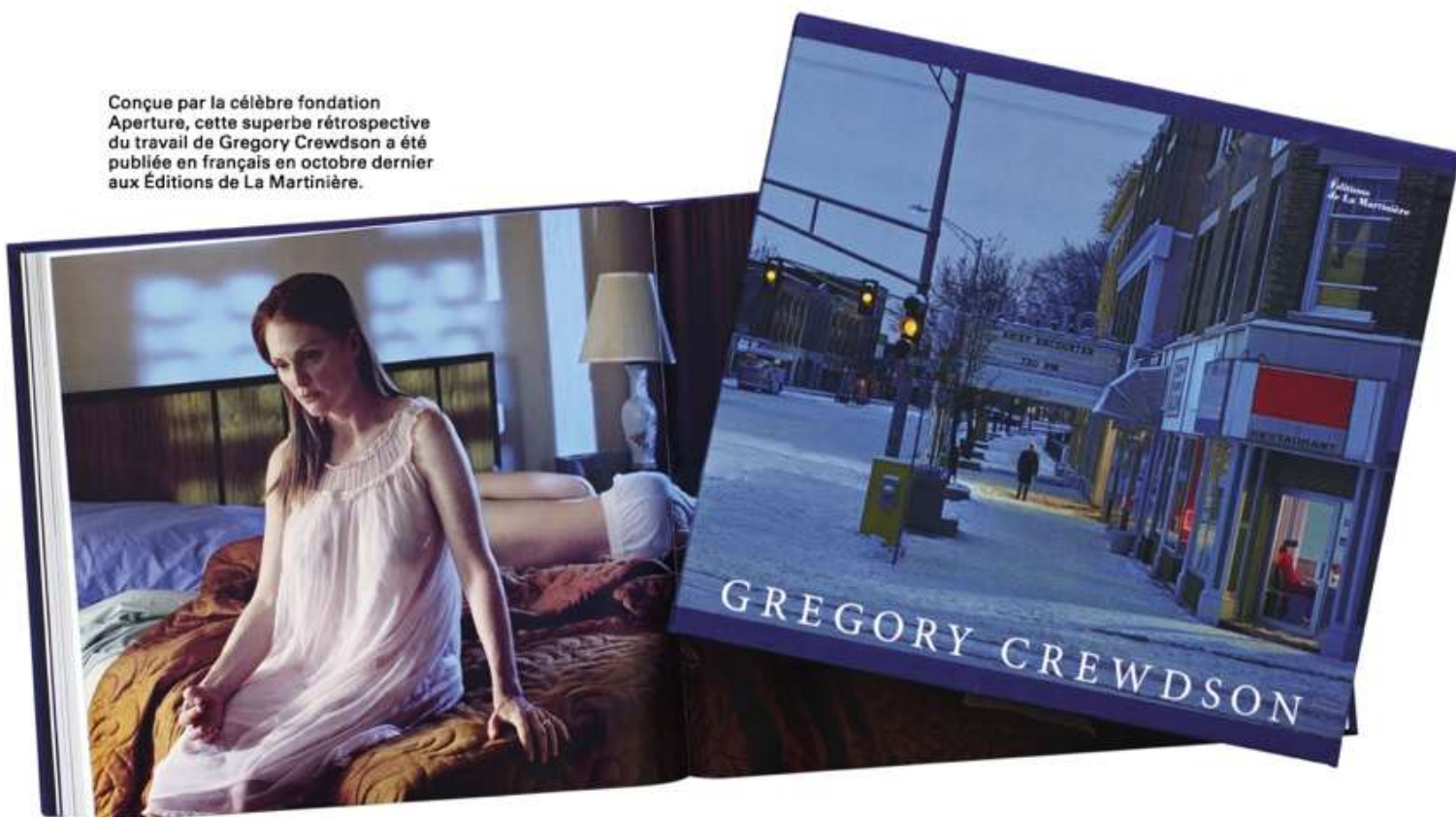
Propos recueillis par JCB



GREGORY

Récit

Conçue par la célèbre fondation Aperture, cette superbe rétrospective du travail de Gregory Crewdson a été publiée en français en octobre dernier aux Éditions de La Martinière.



Gregory Crewdson est l'un des photographes contemporains les plus célèbres et les plus cotés sur le marché de l'art. S'inspirant ouvertement de l'esthétique du cinéma et des séries télévisées, il décrit la face sombre du rêve américain dans des mises en scène aussi impressionnantes que monumentales. Symbole d'une photographie intégralement "composée", Crewdson conçoit ses images comme des superproductions en employant jusqu'à 60 personnes pour une prise de vue ! Dans un très beau livre publié l'année dernière aux éditions de La Martinière, il décrit en détail le processus créatif mis en place pour sa célèbre série "Beneath the Roses", réalisée en 2008, depuis la prévisualisation jusqu'à la post-production. Certains de ses principaux assistants prennent aussi la parole. Ce texte à plusieurs voix nous a semblé essentiel pour comprendre les enjeux de la photographie contemporaine et la prise de pouvoir actuelle de la "composition" sur le "cadrage". En voilà de larges extraits.

CREWDSON

PRÉ-PRODUCTION - PRISE DE VUE - POST-PRODUCTION

LES COULISSES DE LA CRÉATION

GREGORY CREWDSON

“Malgré les moyens gigantesques mis en œuvre, au début du processus, il n’y a toujours que moi. Pour les photos prises sur site, je passe des jours à parcourir la région en voiture. Je conduis presque sans but. D’une certaine façon, c’est ma partie préférée du travail, parce que je n’ai encore aucun programme à respecter. À ce stade, je ne suis pas vraiment contraint de prendre de décision définitive. Ce qui se passe en général – ça fait des années que je fais cela –, c’est qu’il y a certains endroits qui m’attirent particulièrement; je me rends donc dans ces endroits, j’y vais et j’y retourne sans arrêt. Le lieu tient une place primordiale dans mon travail. Le sentiment que j’en ai changé en permanence en fonction de la lumière et de plein d’autres éléments. J’arrive quelque part, et j’ai une formidable impression, puis j’y retourne le lendemain et ça ne me paraît plus si génial que ça. J’ai toujours adoré le coin où nous avons pris la photo qu’on appelle “Oak Street” parce que ça se trouve dans une rue un peu cachée. Il faut prendre une petite route de campagne pour y accéder. Je suis passé par cet endroit des centaines de fois, et j’étais conscient que ce qui m’intéressait, c’était ce grand terrain boueux, dont on ne voit qu’une petite partie, de l’autre côté de la rue (en général, il est rempli de voitures parce que c’est un centre ambulancier). J’aimais cette perspective. Donc, j’y suis allé un nombre incalculable de fois, je passais, je descendais de voiture, puis je repassais. Et finalement, au cours d’une de ces excursions, je me suis aperçu qu’il y avait un petit apprentis à l’arrière et ce magnifique arbre que j’adore. Alors, à un moment, je décide de faire de cet endroit mon prochain décor. C’est toujours assez effrayant, parce que c’est en grande partie cela qui donne le coup d’envoi. Tout ce que je sais à ce stade du travail, c’est que l’arbre sera au centre du cadre et qu’un événement narratif va se jouer dans cet apprentis. C’est tout ce que je sais. Ensuite, je laisse tout cela décanter un peu et je me mets en quête d’autres endroits. Je ne prends pas de notes, jamais – je suis très mauvais dans cet exercice. J’écris terriblement mal, je tiens mon stylo un peu bizarrement, et je ne retranscris pas les choses particulièrement bien. Donc, je garde tout en tête. Puis, dans les semaines qui suivent, toujours seul, j’essaie de dénicher les autres lieux. Tandis qu’on approche de l’étape suivante,

je sens l’angoisse monter parce que je dois entériner ces décisions. Cette deuxième étape débute environ quatre à six semaines avant la production. On fait notre premier repérage technique. Je redoute ces moments parce que c’est la première fois que d’autres personnes vont voir les lieux. C’est là, que, d’une manière ou d’une autre, je me résous à enclencher la machine. Ça devient réel, et à mesure que ça devient réel, ça perd de sa perfection. À la première réunion, Rick Sands, le directeur photo, est toujours présent. Je l’appelle le génie de la lumière. C’est lui qui assemble tous les plans d’éclairage et je pense sincèrement que c’est un génie”.

RICHARD SANDS

“Je ne vois aucun lieu avant que Gregory ait terminé sa quête de l’endroit idéal, qui peut durer des jours et des jours. Et, en général, il s’avère que c’est vraiment ce qu’ils sont: des endroits idéaux.

D’un point de vue technique, certains sont bien plus difficiles à exploiter que d’autres. En général, Gregory me dit quel genre de scène il imagine, ce n’est souvent qu’une vague description. Ce processus, Gregory et moi parvenons à l’accomplir parce que, depuis des dizaines d’années, nous partageons un amour – qui vaut toutes les thérapies – pour les histoires que l’on raconte à travers la lumière et l’obscurité qu’elle renferme. Il m’arrive de ne pas saisir immédiatement l’histoire qu’il cherche à raconter; il nous faut parfois un jour ou deux de discussions. Pour obtenir l’image souhaitée, ce processus de compréhension est capital, c’est le noyau dur à partir duquel je dois travailler. Après cela seulement, je peux me faire une idée claire sur la façon de composer – en jouant sur une palette de couleurs, des tonalités et, avant tout, sur l’espace vide – l’ambiance que Gregory cherche à créer. Quoi qu’il arrive, l’image doit rester fidèle à elle-même. Des forces inexprimées, internes et externes, motivent les personnages de l’histoire. J’attache le plus grand soin à la lumière afin de m’assurer que la réalité filmique reste intacte et que ces forces soient représentées comme des éléments qui ne transgressent pas l’histoire – qu’il y ait une homogénéisation de l’émotion à travers la lumière, pour ainsi dire. Dans le lieu tel qu’il existe en réalité, le cadre original est là pour que nous le démantelions, le façonnions, ou du moins que nous le manipulions afin d’en faire notre ➤

“Quand nous prenons une photo dans un lieu déjà existant, nous travaillons avec une équipe de quarante personnes, tandis que dans un studio, ce nombre monte jusqu'à soixante”. GC

décor. Je crée d'abord une maison de lumière dans mon esprit pour y intégrer une image précise. Le décor à éclairer peut alors être monté dans ma tête. Ensuite, je donne forme à la lumière à mesure que Gregory réduit l'espace physique ou qu'il redéfinit son idée première. En fait, ce n'est pas tant une redéfinition qu'un processus de découverte. Le plan d'éclairage ne change jamais au cours de la dernière étape, mais il devient plus détaillé, plus élaboré. Quand on commence à tout mettre en branle, le but est de garder notre lumière artificielle en phase avec la luminosité naturelle ambiante. C'est un travail d'ajustement constant, du matin au soir.

GREGORY CREWDSON

“Saskia Rifkin, la productrice exécutive qui gère la totalité du budget et s'occupe de toute la logistique, et Sarah Crofts, la régisseuse d'extérieur, assistent aussi à ce premier repérage technique. À ce stade, nous ne parlons presque pas des détails concrets. Je vais dire : l'appareil photo se trouvera dans ce coin-là, le cadre commencera juste à la limite de cette maison pour aller jusqu'à la maison là-bas. L'arbre sera au centre. Il y aura une voiture de marque indéterminée. Et puis je vais ajouter : ça racontera une histoire, il y aura un personnage du côté de l'appentis. Mais ça s'arrête là”.

SASKIA RIFKIN

“Mon travail consiste à canaliser la vision de Gregory. Concernant la production, je prends mes décisions de manière à servir cette vision. Je traite chaque photographie indépendamment des autres, comme s'il s'agissait d'un scénario de film, en mettant en place la logistique nécessaire à la création de cet univers composé d'une seule image. Je crée une structure dans laquelle Gregory doit exprimer clairement ce qu'il compte faire. Par exemple, quand nous devons produire de la neige artificielle pour un cliché, il est indispensable de décider au préalable quelle sera la largeur du plan, et ce tant pour la partie artistique que pour la partie pratique. Plus le plan est large, plus il y aura de rues dont nous devons fermer l'accès. Doit-on mettre de la neige sur les arbres? Gregory et moi passons des mois à discuter de ces questions avant que la première photo soit prise. Nous consacrons beaucoup de temps à ce travail préparatoire, durant lequel nous visitons les différents lieux choisis et parlons de la nouvelle série d'œuvres dans sa globalité. Cette tâche fastidieuse est nécessaire à la mise en œuvre des projets pharaoniques et si ambitieux de Gregory. Quand nous prenons une photo dans un lieu déjà existant, nous travaillons avec une équipe de quarante personnes, tandis que dans un studio, ce nombre monte jusqu'à soixante. Il faut penser à l'hébergement, aux projecteurs, aux simulateurs de pluie, aux monte-charge – c'est moi qui

m'occupe de tout cela pour que Gregory n'ait à se concentrer que sur la pureté de l'image. Je m'efforce de lui garantir autant de flexibilité que possible, mais je crois qu'il trouve à exprimer sa spontanéité dans le soin apporté aux détails. Il est capable de faire une fixation sur la disposition d'un flacon de pilules ou d'un cendrier. Pour Gregory, il survient toujours un moment de surprise. Il va être angoissé, et soudain, un déclic va se produire. Tandis que le soleil se couche et que les lumières s'allument, la photo s'anime d'une vie que la plupart d'entre nous sont incapables de concevoir de jour.

Une fois, alors qu'il s'apprêtait à prendre une photo – tout était prêt, le décor, le modèle –, il a repéré une spectatrice (il y a toujours beaucoup de gens qui viennent nous regarder travailler) et l'a trouvée parfaite. À la dernière minute, il est allé voir cette femme et lui a demandé d'être le sujet de sa photo. Ce souci du détail, cette ardeur et cette intuition donnent naissance à ce monde profondément psychologique que l'on voit dans ses photos – dérangelantes et parfaites en même temps”.

SARAH CROFTS

“Ce sont l'ambiance générale et, dans une moindre mesure, les personnages, qui orientent le travail de repérage. Le récit a tendance à évoluer naturellement notamment à partir des impressions que nous renvoie un lieu. Ma relation à la lumière tient bien plus de la logistique. Je me charge d'obtenir des autorisations afin de faciliter l'élaboration des plans d'éclairage conçus par Rick Sands, le directeur de la photographie. Pour chaque lieu déterminé, je dois assurer un équilibre entre les éléments créatifs et leur faisabilité logistique. Les endroits qui attirent Gregory ont une beauté qui vient de leur ancienneté, leurs cicatrices, leur délabrement – des endroits qui laissent entrevoir leur passé sans pour autant l'exhiber de manière flagrante. C'est un certain sens du passé qui constitue le décor de ses images. J'ai grandi dans les monts Berkshire avec le sentiment que j'étais entourée d'un mélange subtil de beauté et d'horreur. La beauté s'offre au regard tandis que l'horreur apparaît en filigrane, qu'elle se dissimule sous la surface. Dans les photos de Gregory, tout est minutieusement organisé et mis en scène, jusqu'à la lueur chaleureuse qui émane d'une fenêtre tout en arrière-plan. Je commence à travailler sur les lieux environ quatre à six semaines avant l'établissement du calendrier du shooting. À ce stade, Gregory dispose d'une liste de lieux potentiels et d'idées. Après les premiers repérages avec lui, Rick [Sands] et Saskia [Rifkin], j'établis un inventaire des requêtes à formuler auprès des autorités et des organismes locaux de chaque ville – les mairies, la police et les pompiers, les compagnies d'électricité, les services de l'urbanisme. Il s'agit toujours de s'assurer le soutien et la coopération des habitants du quartier dans lequel nous travaillons. Mon équipe recueille une quantité faramineuse d'informations. Cela peut parfois prendre beaucoup de temps. J'ai souvent le sentiment d'être un détective. Trouver et travailler avec un habitant ou le propriétaire d'une maison peut curieusement nous faire entrer dans la vie d'inconnus – on découvre des choses, certaines sont plaisantes, d'autres moins, et il y en a même qui peuvent s'avérer compromettantes. On fait partie, brièvement, de la vie de ces gens. Ça crée des liens plutôt intimes et qui peuvent devenir assez forts”.



Une prise de vue en extérieur symptomatique des ambiances privilégiées par Gregory Crewdson. La nuit tombe, mais le ciel reste bleu, les réverbères sont allumés ainsi que les fenêtres des maisons... Il s'agit de la planche 2 de la série "Twilight".

GREGORY CREWDSON

“Quand on est tous réunis pour la première fois, Rick commence à parler logistique, il détermine où se trouveront les sources de lumière. On utilise toujours deux projecteurs Condor dont les faisceaux peuvent atteindre une distance de vingt-cinq mètres. Donc, où est-ce qu'on va mettre les Condor, et où est-ce qu'on va mettre les générateurs? Ce premier passage en revue nous prend généralement trois quarts d'heure. Je ne les accompagne pas pour cette étape. Ils commencent simplement à arpenter la rue...”

Moi je reste là, à essayer d'imaginer la suite. Je fais un autre repérage technique avec Così Theodoli-Braschi. Là, on ne se préoccupe que de contenu. C'est à elle que je confie réellement mes idées au départ – on se rend sur le site et elle commence à prendre des notes sur l'ambiance, les maisons, sur le genre de personnes qui figurera sur les clichés. Puis elle rédige une description. Ça ne représente pas plus d'un paragraphe. Ce texte devient une sorte de bible pour la photo en projet. Une fois que la description est couchée sur le papier, je ne parle plus vraiment de l'image à personne. Le document est transmis à l'équipe pour qu'elle en prenne connaissance, puis aux modèles.

COSTANZA THEODOLI-BRASCHI

“Les projets de Gregory ressemblent à des petites productions cinématographiques, et il y a énormément de variables qui entrent en ligne de compte dans ses photos, mais Gregory est quelqu'un qui ne fait pas de compromis. S'il veut qu'un médicament soit posé sur une table de nuit, il faut que ce soit le médicament parfait. On peut passer une vingtaine de minutes à agencer ce minuscule bout de table où devait se trouver le flacon de pilules.

Chaque détail doit être maîtrisé – presque davantage que pour un film où, si un élément du décor tel qu'une table n'est pas parfaitement disposé, on passe tout de même rapidement au plan suivant. Mais là, tout tient en une seule image.

La tension est totalement différente selon qu'on travaille en extérieur

ou en studio. L'un des plus gros facteurs d'angoisse – ce qui fait aussi que les photos sont si belles – c'est qu'en extérieur la fenêtre temporelle durant laquelle on peut prendre la photo est limitée par la lumière naturelle. En gros, cette période correspond au moment où la lumière disparaît... L'instant parfait ne dure pas plus de dix minutes, et on ne peut pas se permettre de le manquer. Tout à coup, la lumière ambiante et l'éclairage artificiel se fondent l'un dans l'autre de manière extraordinaire pour créer la lumière parfaite. Je crois que c'est pour cela que les œuvres peuvent revêtir cette dimension si étrange et inquiétante.

L'autre point délicat, c'est que la plupart des modèles ne sont pas des professionnels, et qu'ils doivent rester très longtemps dans la même position. Gregory, qui est derrière l'objectif, va s'avancer pour les placer avec une précision microscopique. Or, il arrive qu'il fasse extrêmement froid, ou qu'on se trouve dans un marais, ou bien qu'un des modèles soit nu. La femme qui pose nue et très enceinte dans la photo “Oak Street” c'est Juliane Hiam, notre directrice de casting.”

JULIANE HIAM

“Il y a vraiment quelque chose de surréaliste dans la façon dont on travaille avec Gregory. Quand il nous explique les photos qu'il veut faire, on a l'impression qu'il nous raconte un rêve. Il nous donne seulement quelques bribes d'éléments tangibles: il y a une balançoire et une enfant, ou: il y a de l'eau et les vestiges d'une sorte de rencontre mystérieuse. Tout cela est un peu difficile à assimiler, d'autant que ses descriptions sont fragmentaires. Curieusement, les émotions, le ton, l'atmosphère sont clairs, mais les détails concrets sont très imprécis. Voilà comment débute notre travail ensemble, à partir d'émotions et de zones d'ombre plutôt que d'images détaillées.

Je suis la directrice de casting de Gregory, et pourtant, il ne me donne pas de détails physiques sur ses personnages, non plus. Ils existent dans son esprit, mais je ne pourrais pas dire sous quelle forme. Quand il me les décrit, il s'attache à leur état émotionnel: égaré, magnifique, triste, silencieux, dur, fragile – ce genre de choses. Ce ne sont pas les caractéristiques que l'on trouve généralement dans les listes de casting ➤

"Le travail est complètement différent en studio, parce que je ne réagis pas à des éléments naturels. Je dois créer un monde à partir de rien. Je travaille toujours dans le studio du Massachusetts Museum of Contemporary Art. C'est un espace de mille mètres carrés". GC

élaborées pour les tournages de films, mais je vois où il veut en venir, je comprends, ou du moins j'ai fini par comprendre au fil des années... Tout doucement, les détails de la photographie émergent. Il ne me les décrit jamais sous la forme d'une intrigue ou d'un récit.

Les photographies évoluent, et elles n'atteignent leur achèvement qu'une fois que nous sommes sur le décor, comme si elles finissaient par se révéler à lui. Parfois, nous sommes là avec les modèles, le décor est entièrement éclairé, et il voit enfin en quoi consiste exactement la scène. Il y a quelque chose de très naturel dans ce processus. Je n'ai vraiment pas l'impression qu'il cherche à raconter une histoire en particulier; il trouve le moment parfait, silencieux, figé, ambivalent et sans artifice dans les temps d'arrêt d'une scène plus vaste. Mais il ne décrit pas cette scène.

À mes yeux, c'est pour cela que ses photographies ont tant de résonance. Elles sont parfaitement silencieuses. Elles capturent dans le vécu des autres des instants qui semblent d'habitude relever de notre expérience la plus intime".

DANIEL KARP

"En tant que cadreur de Gregory, je m'occupe de tout ce qui touche à l'appareil photo, de l'exposition à la commande, l'installation et la récupération de la pellicule, l'entretien du matériel, la mise au point, le montage et le démontage de l'appareil; je m'assure aussi que les pellicules parviennent bien au labo et qu'elles soient correctement développées. Greg, Rick et moi nous rendons sur les sites que Greg a choisis pour prendre des Polaroid, discuter du cadrage, du point de vue, de l'éclairage, de l'histoire. Greg sait ce qu'il veut et il s'implique à fond dans chacun des aspects de son travail. Il est aussi très ouvert aux idées de son équipe et nous demande souvent notre impression. Quand on travaille sur une photo, je m'attache avant tout aux aspects techniques – exposition, mise au point, cadrage... En général, on dispose d'une heure pour shooter et on essaie de faire cinquante ou soixante vues. Je vois Greg comme le directeur photo qui supervise tout le processus, tandis que Rick se charge de la lumière. En me laissant manipuler l'appareil photo, il est libre de se concentrer sur le projet dans son ensemble et n'a pas à trop se préoccuper des détails techniques. Je ne réfléchis pas en termes d'histoire ou d'intrigue qui irait au-delà de l'image représentée. Greg et moi parlons longuement des images avant, pendant et après, mais elles restent ses images. Je n'y apporte pas du tout ma subjectivité. Mon but est de parfaitement les réaliser".

GREGORY CREWDSON

"Quand on travaille en extérieur, cela nous prend habituellement deux jours: un pour la préparation et un autre pour le shooting. Le premier jour, on s'installe, on déplace toutes les voitures et on pose l'appareil photo. On fait courir partout des centaines de mètres de câbles, il y a toujours une quarantaine de projecteurs à installer, de gros camions arrivent, les Condor sont montés... c'est très intense. Je n'aime pas être dans les parages ce jour-là. Et puis, je me sens coupable parce qu'on débarque chez des gens et qu'il y a un côté très intrusif là-dedans. Mais une fois que tout est en place, ça va mieux. Ensuite, le jour où on prend les photos, on peaufine tout. Je travaille souvent avec Bill Markham. Pour la photo "Oak Street", Bill a dû tailler l'arbre. C'était indispensable. Donc il arrive peut-être une semaine avant et se met au travail. Il est capable de tout faire. Après cela, toujours pour la réalisation de Oak Street, les pompiers sont venus et ils ont arrosé pendant une heure, histoire que tout soit trempé pour les jeux de reflets et d'autres effets. À ce moment-là, l'appareil photo est en place. Il ne va plus bouger maintenant. Il ne bouge absolument jamais pendant toute la durée de la production. C'est primordial, parce qu'on prend quarante ou cinquante négatifs différents et qu'ensuite, au cours de la post-production, on utilise une photo composite à partir des négatifs pris à différents moments. Donc, on ne peut pas déplacer l'appareil, sinon, l'alignement ne marchera pas. Je discute avec Dan [Karp] et on détermine exactement les éléments sur lesquels on va se concentrer, grâce à de nombreuses mises au point... Le premier plan, le héros, qui est l'objet principal, et ainsi de suite. Et puis, en tout dernier lieu, dans le cas de Oak Street, Julianne se prépare. Elle a quelqu'un pour l'assister dans l'appentis, et Rick se sert maintenant d'un talkie-walkie. Tout le monde a un talkie-walkie sauf moi, et ils sont branchés sur différents canaux. Tous les techniciens de Rick s'élèvent dans les airs. Il commence alors à orienter les projecteurs et, quand on est prêts à prendre les photos, Dan est toujours derrière l'appareil; un assistant se tient juste derrière lui, prêt à l'approvisionner en pellicule. Rick est penché sur la gauche ou la droite; Saskia est à côté de lui, et Così se tient plus loin, un peu sur le côté. Voilà le groupe qui se trouve derrière l'appareil. Maintenant, je me concentre sur certains éléments. Rick donne des instructions aux techniciens, et moi je donne des instructions à Saskia qui les transmet à l'assistant dans l'appentis. Je dis: Placez-la un peu plus à gauche, un peu plus à droite. Puis le soleil commence à se coucher, et on s'y met. Un camion équipé de générateurs de fumée passe et repasse dans toute la rue. On crée peu à peu l'ambiance voulue. La compagnie d'électricité doit alors venir éteindre l'éclairage public. Quand tout se fige et que le silence se fait, que tout ce qui tient du processus technique disparaît. C'est ma partie préférée – j'ai le sentiment d'être au centre de l'essaim. Pendant ce temps-là, Rick donne sans cesse des indications à son équipe. Il dit: Éteignez cette lumière, éteignez celle-ci, éteignez celle-là. Il a en tête la position de chaque projecteur et quelle gélatine il y a dessus. C'est incroyable. Je sais exactement ce que je veux, donc rien n'est improvisé. On commence à prendre les photos quand il fait encore jour, puis la nuit tombe, et on n'a vraiment



Un exemple d'une photo de Gregory Crewdson réalisée en studio. Il s'agit de la planche 12 de la série "Twilight".

pas plus de dix minutes. Les seules consignes que je donne à Juliane, c'est sa position; alors elle se met en place et elle reste immobile; puis je lui dis "On relâche". C'est tout. Et je répète ça une cinquantaine de fois. C'est magique. Je sais que Rick ressent la même chose. Je le vois dans le dévouement avec lequel il se consacre à sa tâche.

Le travail est complètement différent en studio, parce que je ne réagis pas vraiment à des éléments naturels. Pour ces photos, je dois créer un monde à partir de rien. Je travaille toujours dans le studio du MASS MoCA (le Massachusetts Museum of Contemporary Art est un musée des beaux-arts situé à North Adams dans le Massachusetts, ndlr). C'est un espace de mille mètres carrés. Mais, à la différence des photos sur site, où je commence par simplement me promener en voiture, ici je puise dans mon imagination. Tout démarre vraiment quand je suis en train de nager. Pour moi, nager est la première étape. Quand je sais qu'on va entamer une série de photos en studio, deux mois avant, j'utilise ce temps que je consacre à la nage pour réfléchir à des images. En général, j'ai aussi en tête des photos qu'on a réalisées sur site, donc je sais l'iconographie à partir de laquelle je souhaite travailler. Le grand défi qui se présente toujours à moi, c'est de réussir à établir une cohérence entre mes deux manières de travailler – on doit avoir le sentiment que toutes ces images sont issues du même monde. En fait, moi-même j'envisage cela comme un seul et même univers. Je n'entends pas par là qu'il existe un fil conducteur narratif entre les photos, mais j'ai envie de sentir que ces personnages habitent le même monde. L'autre personne qui intervient quand je travaille en studio est Carl Sprague. L'intitulé de son poste est chef décorateur, autant dire qu'il est directeur artistique.

CARL SPRAGUE

“Gregory a toujours des idées très précises concernant la mise en scène des photos, mais elles ne constituent pas du tout des récits explicites. Leur impact émotionnel tend à se développer à mesure qu'on assemble les différents éléments. J'essaie de toujours penser à la lumière avant toute chose. Je crois que les photos sont cen-

sées se suffire à elles-mêmes. Il y a, bien évidemment, des thèmes et des sujets sous-jacents, et même quelques éléments qui brouillent les pistes – je pense à une corbeille à papier qui réapparaît fréquemment. On commence par discuter des images et des idées que Gregory a en tête. Celles-ci ont souvent déjà fait pas mal de chemin et il utilise de fabuleuses références pour les illustrer. J'examine alors ces différentes images et je réfléchis à partir des notes et des esquisses qu'il m'a données. Puis je fais mes propres croquis. Les deux premières fois où nous avons travaillé ensemble, j'ai carrément fabriqué des petites maquettes en polystyrène. Il m'arrive parfois de saisir immédiatement ce que Gregory recherche. D'autres fois, je dois m'y reprendre à cinq ou six reprises. Je crois que les images représentent des instants mais qu'elles suggèrent quelque chose qui existe au-delà de ces instants, de la même manière qu'elles restituent, malgré leur nature strictement bidimensionnelle, un espace et une profondeur extraordinaires”.

GREGORY CREWDSON

“Carl est habitué à créer des décors pour un film entier, et que l'on peut observer selon différents angles de vue. Je fais des remarques du style: non, l'objectif doit être quelques centimètres plus de ce côté, et on doit plus regarder par cette fenêtre. Il y a autre chose que je dis toujours: il faut plus de profondeur. C'est habituellement mon principal souci. L'une des premières préoccupations sur un plateau, c'est d'obtenir plus [de profondeur] – un cadre dans un cadre dans un cadre. Comme si la photo représentait un espace profond. Je dis toujours: On va mettre une fenêtre ici, et on va mettre un miroir là, – ça évolue en permanence. C'est complexe, ça revient à intégrer un espace dans un autre. Je dis souvent aussi: Abîme un peu ça, rends-le plus vieux. Puis on se met d'accord sur un croquis définitif, un dessin en couleurs qui montre exactement où le sujet va se trouver, et aussi la lumière. Ensuite, une fois qu'on a ce croquis définitif, on choisit du papier peint et des échantillons de couleur. Les schémas de Carl se transforment alors en dessins architecturaux, et parfois en maquettes. Et puis on crée un grand tableau qui contient le dessin ➤

"Quand les plans-film 20x25 sont développés, on fait des planches-contact, et là je me retrouve avec une cinquantaine d'images qui ont l'air, pour la plupart, exactement identiques". GC

original, la description, ainsi que des échantillons de papier peint, de peinture, les images qu'on va exploiter – les toilettes, la douche, tous ces éléments. Quand on a tout ça, il nous reste environ six semaines avant le shooting en studio.

Toute une équipe se réunit à North Adams, dans une ancienne usine qu'on loue, et ils commencent à construire le décor – c'est là que le montage débute. Ils travaillent quatorze heures par jour. Le but est de fabriquer tout ce qui doit être fabriqué avant qu'on s'installe sur le plateau, où on ne disposera plus que de trois semaines environ – le temps minimum nécessaire pour réaliser la photo. On essaie de faire en sorte que le plateau paraisse aussi réel qu'un décor naturel, et le décor naturel aussi maîtrisé et impeccable que le plateau – le but c'est de parvenir à ce que le décor et la réalité se confondent. Nous avons des équipes pour les accessoires et aussi des décorateurs qui se chargent de toutes les peintures et du papier peint.

C'est le moment où l'on travaille sur les détails, où l'on prend les dernières décisions sur la couleur des murs, par exemple. Cette équipe est vraiment fantastique. Ils commencent à placer le papier peint, pendant que les techniciens montent le décor – l'équipe des lumières n'est même pas encore là. Une fois que c'est fait, on peut amener les plus gros accessoires, comme les lits. Et soudain, ça commence à prendre forme. À ce stade, je ne peux plus apporter beaucoup de modifications; ce qui change vraiment, c'est la couleur des murs et des détails dans ce genre. Les modèles ne sont pas vraiment autorisés à venir avant la toute dernière minute. Il y a un moment précis pour eux. Je n'aime pas leur parler, je n'aime pas vraiment échanger avec eux. Je préfère limiter au maximum les contacts.

L'étape finale de tout ce travail, c'est la post-production. Je crois que c'est la partie que j'aime le moins. La préproduction, c'est génial parce que tout reste dans le domaine du rêve. La production, c'est super parce qu'on concrétise ce rêve, on est vraiment dedans. Mais la post-production, c'est déprimant parce qu'on a l'impression de travailler à partir de reliquats, de passer notre temps à essayer de faire coller des moments de grâce.

Quand les plans-film 20x25 sont développés, on fait des planches-contact, et là je me retrouve avec une cinquantaine d'images qui ont l'air pour la plupart exactement identiques. Mais en fait, quand on a pris les photos, on a fait toutes les mises au point possibles et imaginables – on a des tableaux de réglages pour ça – et on opère d'infimes variations de lumière. Disons, par exemple, qu'on prend une photo à travers une fenêtre: d'abord on se concentre sur le premier plan, avec une mise au point sur la fenêtre, puis on fait une mise au point intermédiaire, puis une autre sur le "héros", et ainsi de suite. Dans mon studio, j'examine toutes ces images. Je choisis ce qu'on appelle le "négatif majeur", qui est celui que je vais principalement utiliser, et ensuite, en fonction de la situation, il y aura quatre ou cinq autres éléments dont je vais me servir, comme le premier plan, l'arrière-plan, et peut-être qu'on

changera la lumière qui émane d'une des fenêtres. On crée alors des images numériques en très haute résolution à partir de ces négatifs en format 20x25 cm. C'est à ce moment-là qu'intervient Kylie Wright. On va passer des mois tous les deux dans le studio, les yeux presque en permanence rivés sur un écran d'ordinateur, et commencer à exploiter ces images. On va prendre le premier plan sur l'une et utiliser la lumière dans la fenêtre de l'autre. En gros, le but est de faire en sorte qu'on ne voie pas les coutures. C'est affreusement fastidieux".

KYLIE WRIGHT

“Gregory avait pour habitude de prendre tout un tas de clichés, à la recherche du négatif parfait. Mais il ne l'a jamais vraiment trouvé. Quand il a découvert que les nouvelles technologies numériques lui permettaient de se débarrasser de cet idéal inaccessible, sa méthode de travail a changé. Pour la série "Beneath the Roses", il a dû utiliser des centaines de bouts de pellicule pour chaque image. Chacune ayant une fonction précise: plutôt que d'essayer de tout rendre en une seule fois, il se concentre sur chaque zone de l'image, réglant l'objectif de manière à obtenir la netteté maximale sur la moindre pièce du puzzle qui le préoccupe. Il va donc se retrouver avec des groupes de négatifs. L'un sera destiné à un personnage en particulier, et on va tous les passer en revue, à la recherche de l'expression la plus nette et la plus éloquente. Un autre groupe de négatifs sera consacré à l'arrière-plan, avec les légères modifications de la lumière. Même un tout petit morceau en apparence insignifiant – comme un feu arrière de voiture ou une enseigne au néon – peut avoir son propre négatif réclamant une exposition et une mise au point parfaites. Lorsqu'on a traité tous les clichés, il nous reste entre trois et dix négatifs, lesquels sont scannés avec une résolution maximale à l'aide d'un scanner à tambour.

À ce stade, on peut refaire un montage, en grossissant les images pour les inspecter et s'assurer qu'elles sont vraiment nettes et qu'on est satisfait du produit brut. Il arrive fréquemment que les négatifs qui semblent nets à première vue présentent en fait un infime mouvement, ou que l'expression d'un visage ne soit pas exactement celle qui était voulue. Dans le cas des modèles, le simple fait qu'ils aient respiré peut gâcher la photo. Une fois qu'on a constitué une bonne banque d'éléments, je peux commencer à les assembler en utilisant Photoshop. Même les photos prises en studio doivent être reconstituées, élément par élément, durant la post-production.

Lorsque j'ai assemblé la photo composite de départ, nous sortons une épreuve et l'examinons. C'est aussi le moment où la question de la crédibilité peut se poser: parfois, même si tout fonctionne d'un point de vue technique, quelque chose cloche dans l'image. C'est alors que s'engage le vrai travail de collaboration. Nous pouvons discuter de l'histoire que nous raconte l'image, mais seulement dans la mesure où cela entre en rapport avec l'esthétique de celle-ci. Nous passons beaucoup de temps à échanger et à retravailler l'image. En général, je supprime plus d'éléments que je n'en ajoute. Nous nous apercevons souvent qu'un personnage ne fonctionne tout simplement pas, et il m'est arrivé de nombreuses fois d'en remplacer un – après avoir examiné un tirage, nous avons décidé de tenter une autre version avec une expression du visage ou un langage corporel différents, et avons finalement supprimé complètement le personnage en visionnant l'épreuve.

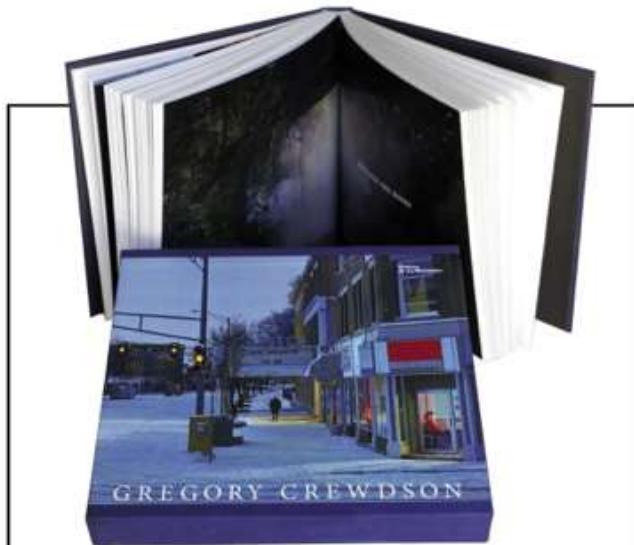
Lorsque nous choisissons de nous débarrasser d'un personnage, un phénomène intéressant se produit : c'est presque comme si son spectre restait là, le reste de l'image tournant autour de l'espace désormais vide. Le personnage disparu crée un genre de vortex qui accentue l'aspect déroutant de l'image. Cet acte d'effacement change souvent considérablement l'histoire. Il y a une grande différence entre ce qui paraissait bien sur le plateau et ce qui est retranscrit dans l'image : des personnages qui semblaient essentiels au moment de la prise de vue deviennent soudain superflus lorsqu'on les découvre sur les épreuves. L'ambiance et l'éclairage sont inextricablement liés dans ces images.

À la fin de la post-production, je peux alors discrètement accentuer ou atténuer ce qui a besoin de l'être, afin de faire ressortir le sentiment d'isolement et de mélancolie. Cette ambiance est créée grâce à un mélange en apparence simple de densité et de variations de couleurs. Les teintes sont toujours froides, tendant vers le cyan du spectre optique. Le but est de suggérer l'obscurité sans rendre les images trop sombres pour qu'on se plonge dedans. Gregory laisse le spectateur faire sa propre interprétation. La mienne diffère souvent de celle des autres personnes qui nous entourent ; Gregory a l'air d'apprécier cette disparité, tout en se gardant de nous faire part de son idée initiale. Les images sont ouvertes aux interprétations – elles représentent des moments dans le temps qui peuvent être perçus de différentes manières, selon le profil psychologique de chaque spectateur.

GREGORY CREWDSON

“ On pourrait presque comparer la post-production à de la peinture, mais sans peinture. Dans mes clichés, je ne veux rien qui soit associé au domaine photographique. En général, le moindre des éléments apparaît avec netteté dans mes photos, rien n'est flou, il n'y a pas de grain. Quand quelqu'un regarde l'un de mes clichés, je veux qu'il bascule tout bonnement dans le monde qu'il a sous les yeux. Donc, si quoi que ce soit va à l'encontre de cette transparence, c'est vraiment un problème posé par le support photographique lui-même. Je ne veux pas de grain, je ne veux pas de pixels, je ne veux que de l'image pure. Et c'est un espoir vain – sur ce plan, les photographies sont vouées à l'échec. Mon obsession de créer un monde parfait bute sur l'impossibilité d'une telle entreprise ; quoi qu'il advienne, on ne peut pas aboutir à une représentation parfaite. Mais je crois que c'est de là que vient le mystère, la tension des images – de l'impossibilité de voir quelque chose se produire malgré tous nos efforts ; de ce moment où forme et contenu s'assemblent. Vous vous acharnez à tenter de réinventer la forme pour l'adapter au contenu, mais en fin de compte, il s'avère impossible d'obtenir la forme parfaite, parce que le contenu, l'histoire, est trouble et imprécis. Donc vous réessayez sans cesse, tout en espérant que vous y parviendrez avec la prochaine photo – et c'est ce qui vous pousse à continuer. C'est comme une équation insoluble

Cependant, je crois en la photographie, au témoignage d'une expérience, à la vérité et à la valeur documentaire de cette discipline. Je me plie à ce système de croyance d'une manière particulière : je veux capturer ce moment de vérité. Presque en dépit de la production, en dépit de l'artifice, de la mise en scène, je veux, au bout du compte, obtenir quelque chose de réel. Je crois à l'image figée et muette, à la fois singulière et transparente : elle est, d'une certaine façon, une retranscription de la vie”.



Présenté dans gros étui bleu, le “Gregory Crewdson” des éditions de La Martinière affiche des mensurations impressionnantes : son format est de 343x311 mm pour 400 pages et son prix culmine à 130 €. Il faut donc le voir comme un de ces “coffee-table” que l'on laisse sur sa table basse et que l'on consulte, en le dégustant, série par série. Bien imprimé, son séquençage par séries permet de revisiter l'œuvre de ce photographe hors norme qui a poussé encore un peu plus loin les critères de la “production photographique”. Les textes (dont nous vous présentons ici un extrait), et les photos des coulisses, sont aussi une vraie raison pour craquer pour ce bien bel objet, tout comme les analyses de l'œuvre signées Nancy Spector et Melissa Harris et les histoires courtes inédites de Jonathan Lethem. Bref, un livre rétrospectif riche et complet.

— GALERIE —

HEGOA

— PARIS —



Sonate parisienne

DE VINCENT WINTER
Photographe américain

Exposition du vendredi 27 juin
au vendredi 25 juillet 2014
Vernissage jeudi 26 juin au soir

16, rue de Beaune - 75007 Paris / 01 42 61 11 33
Ouvert du mardi au samedi de 11h à 13h et de 14h à 19h
www.galeriehegoa.com



Portfolio

1971: PARIS, HALLES DE BALTARD
JEAN-CLAUDE GAUTRAND



LE CRI DU MÉTAL

En août 1971, les bulldozers entrent en action et s'attaquent à l'un des premiers et des plus beaux édifices en fer du XIX^e siècle. Pendant trois mois, Jean-Claude Gautrand va témoigner de cet assassinat. Un livre "coup-de-poing" sort en 1972. Aujourd'hui introuvable... C'est donc avec plaisir que nous vous présentons un large extrait de ce remarquable travail de mémoire qui puise sa force dans la rigueur graphique des cadrages.

RUE RAMBUTEAU

Le dernier hiver des Halles de Paris promises à la destruction. Photographie réalisée du toit d'un immeuble de la rue Rambuteau à l'époque accessible sans difficulté. C'est ici la fin du grand marché parisien par un triste matin de janvier 1971. La diagonale de la rue apparaît comme une véritable fracture au-dessus de laquelle les toits de quelques pavillons s'alignent dans une succession de plans horizontaux pleins de sérénité. Photographie prise au Mamiya C33, objectif 65 mm.









LA DERNIÈRE NEIGE SUR LES HALLES

Photo réalisée en janvier 1971
du toit d'un des rares
immeubles encore debout
situé au coin des rues
Rambuteau et Pirouette.

Cette image souligne
les qualités graphiques
et le magnifique équilibre
des formes de cette
architecture révolutionnaire
du XIX^e siècle.

















LA DÉMOLITION

Page précédente, photographie désormais symbolique et maintes fois reproduite dans la presse et les livres. Réalisée du toit du même immeuble de la rue Rambuteau, elle fait partie d'une série décrivant l'évolution de cet énorme nuage de poussières qui obscurcissait, pendant quelques secondes, le quartier tout entier. Dans cette solide composition, photographiée dans la lumière d'une fin d'après-midi de septembre 1971, des fers brisés jusqu'aux volutes de nuages s'élevant vers le ciel, tout concorde pour dynamiser la vision.

MÉTAL HURLANT

Image réalisée à l'intérieur du chantier au moment même où s'écroule l'architecture métallique. Saisis en fin d'après-midi, les rayons lumineux obliques, pris à contre-jour, percent les structures métalliques encore debout ou déjà écroulées, participant ainsi à la composition graphique de cet opéra tragique.









CHAMP DE BATAILLE

Ce véritable champ de bataille illustre la disparition de la partie Est des pavillons de Baltard. Réalisée du haut d'un autre immeuble de la rue Rambuteau aujourd'hui disparu, cette image organisée autour d'un point central fort et d'une solide diagonale dresse un état des lieux en octobre 1971 (fin des premières démolitions). Cette image, comme les autres, a été réalisée au Mamiya C33, avec du film Kodak TriX.







1971



2014

O n ne présente plus Jean-Claude Gautrand

à tous les passionnés de photographie. Aux autres, on se contentera de dire qu'il est à la fois un des historiens clefs de ce médium, un journaliste à la plume alerte et un photographe qui a construit, patiemment, pièce par pièce, un corpus d'images qui restera dans les mémoires. Dans ce lot, sa série emblématique sur 'l'assassinat des Halles de Baltard' tient une place particulière. Pour nous, il revient ici sur ce reportage graphique, réalisé en trois mois, pendant l'automne 1971.

RP : Peux-tu nous refaire un point historique sur les halles de Baltard à Paris au début des années 70 ?

JCG : Décidé en 1959, le transfert du marché des halles à Rungis va se dérouler dans la nuit du 28 février 1969, première étape avant la démolition des pavillons Baltard. Destruction décrétée par le président Pompidou en dépit des multiples manifestations, pétitions de grands architectes comme Jean Prouvé, d'historiens comme Jean Cassou et de nombreuses personnalités internationales, y compris des USA où une association d'architectes proposa leur rachat et leur reconstruction. Un seul pavillon sera sauvé et reconstruit à Nogent-sur-Marne. Avec ce transfert d'activité, le quartier va se retrouver exsangue et tout un folklore va disparaître, celui du "ventre de Paris" décrit par Zola, sans aucun état d'âme chez les urbanistes, promoteurs et autres responsables municipaux.

C'est alors que les artistes interviennent...

Oui, ce quartier va miraculeusement revivre grâce à un déferlement d'événements artistiques qui vont s'installer dans ces pavillons vides et marquer les années 70 et 71. Théâtre avec la programmation d'*Orlando Furioso*, peinture avec des expositions de Picasso, Niki de Saint Phalle ou le Salon d'Automne, concerts de jazz avec Sun Ra ou Archie Shepp, brocantes, cirques, patinoire. Des dizaines de milliers de spectateurs vont ainsi faire vivre un lieu d'animation spontanée, un véritable forum

où Paris retrouvait avec son âme, le plaisir des échanges et des rencontres. C'en était sans doute trop pour des responsables encore traumatisés par le souvenir de mai 68. En août 1971, les bulldozers entrent en action et vont s'attaquer à l'un des premiers et des plus beaux édifices en fer du XIX^e siècle. Décision qui signifiait la disparition non seulement d'un trésor architectural mais également celle d'une vaste maison de la culture. "Un acte de vandalisme inspiré par les moins recommandables des considérations économiques" écrira André Fermigier.

Dans quel cadre as-tu fait ces photos de l'Assassinat de Baltard ? En tant que pur amateur ou étais-tu en commande ?

Il va de soi qu'en bon Parisien j'étais moi-même révolté par cet "assassinat". Et qu'en tant que jeune photographe, j'ai aussitôt songé à sauver ce que l'on pouvait sauver, c'est-à-dire la mémoire du lieu. C'est bien l'un des rôles qu'attribuait Baudelaire à la photographie. Sans aucune commande bien évidemment, c'est en pur amateur que je me suis attaché à réellement inventorier le site. D'abord du point de vue architectural car, comme beaucoup, nous découvrons la beauté graphique de ces pavillons débarrassés de leurs scories (cloisons, palissades intérieures, faux plafonds) et révélant soudain leur élancement et leur élégance. C'est vraiment en amoureux de Paris que, dans l'indifférence d'un mois d'août parisien, je vais assister à l'anéantissement

d'une architecture exceptionnelle dont les formes graphiques correspondaient par ailleurs à une préoccupation du moment puisqu'avec Jean Dieuzaide et quelques autres nous venions de fonder le Groupe Libre Expression, sensible à cette photographie subjective très axée sur les lignes, les formes et les lumières.

Les journaux ont-ils publié tes images ?

Les jeux étant faits, la presse ne s'est absolument pas intéressée sur le moment à l'opération. Ce n'est qu'à la parution de mon livre et de l'exposition qui l'a suivie – début 1972 – que certains titres ont brusquement marqué un intérêt pour ces images. Louis Pauwels sera le premier à publier des images de cette "cathédrale engloutie" dans sa revue *Planète* de février 1972. Le journal *Photo* publiera également un portfolio en septembre de la même année. À noter pour l'anecdote que dans les deux beaux albums publiés en octobre 1998 par *Paris Match* à l'occasion de son 50^e anniversaire, et consacrés aux meilleures images publiées dans ses pages au cours de ces décennies, ma photographie symbolique de la chute du toit d'un pavillon va être publiée sur une large double page, alors qu'aucune de ces photographies n'a jamais été choisie, à l'époque, par cet hebdomadaire !

Sur combien de temps se sont déroulées tes prises de vue ?

Pour réaliser cette série, car déjà à cette date, j'avais adopté cette méthode de travail permettant d'approfondir un thème, une idée, d'aller au-delà de la simple représentation, j'ai décidé de suivre cette destruction jusqu'à

la fin. De début août jusqu'à fin octobre 1971, je suis allé aux Halles tous les jours, traînant autour de l'hermétique palissade qui entourait le chantier. Nous n'étions qu'un petit nombre de photographes qui diminuait chaque jour. Profitant de la noria des camions, j'ai plusieurs fois pénétré dans le chantier. Un vrai jeu de cache-cache avec le chef de chantier et la police qui m'a embarqué plusieurs fois me posant rituellement la même question "Pour quel journal subversif travaillez-vous ?". Mais, dissimulé derrière des tas de ferraille, j'ai réussi plusieurs prises de vue de l'intérieur des pavillons jouant avec la forme graphique des poutrelles et les jeux étonnants des lumières traversant les nuages de poussière. Un spectacle assez hallucinant dans un vacarme infernal. Après le gros des destructions, le chantier va se poursuivre pendant de nombreux mois, le Forum des Halles ne sera inauguré qu'en 1979, pendant que le fameux "trou des Halles", où Ferreri tournera en 1974 une scène de son film *Touche pas à la femme blanche*, perdurera longtemps après. Je continuerai à traîner encore quelque temps, glanant de-ci de-là quelques images du nouveau paysage naissant.

Comment as-tu fait pour être haut perché pour réaliser la photo de l'effondrement qui est aujourd'hui si célèbre ?

C'est vrai qu'après avoir forcé en quelque sorte les portes à l'intérieur du chantier il m'a semblé évident qu'il me fallait également quelques images d'ensemble, quelques plongées sur ce lieu de massacre. À cette époque, moins anxiogène qu'aujourd'hui, les immeubles n'ayant pas de code d'accès, il était facile d'y pénétrer et de gagner les toits. Dans

mes pérégrinations j'avais repéré quelques-uns de ces hauts lieux accessibles : rue Berger, rue Rambuteau, immeubles aujourd'hui disparus et même l'église Saint-Eustache où j'ai eu l'autorisation de grimper sur les coursives extérieures. Mais la photo dont tu me parles a été prise dans l'un des rares immeubles encore existant au coin des rues Rambuteau et Pirouette. Là, j'ai fait une série d'images très séquentielle, agrippé à la gouttière de ce vieil immeuble toujours debout. Un spectacle assez hallucinant où le nuage de poussière noyait pendant quelques secondes tout le quartier d'une brume grisâtre. Une fin de monde...

Quel matériel as-tu utilisé pour ces photographies ?

Au début de ce travail et pour la période des grandes démolitions, j'ai utilisé un Mamiya C33, avec deux objectifs : un 65 mm à ouverture f:3,5 et un 135 mm à ouverture f:4,5. Ensuite, j'ai adopté le 24x36, utilisant un Minolta SRT 101 avec un objectif de 50 mm f:1,4 et un 100 mm f:3,5 Rokkor. Quant aux films utilisés, il s'agissait évidemment de la célèbre Tri-X au rendu excellent. Mais je dois dire que la technique et les problèmes technologiques n'ont jamais été pour moi d'un grand intérêt. Ce n'est pas l'appareil qui fait la photographie mais l'œil qui est derrière.

Comment est né le livre ?

La série terminée me paraissait suffisamment forte pour tenter de la conclure par une publication pour que ce cri de colère débouche sur quelque chose. Les rares éditeurs de l'époque n'ont trouvé aucun intérêt à ce pamphlet. C'est un copain imprimeur membre, ➤



JEAN-CLAUDE GAUTRAND EN 9 DATES

- 1932** Naissance à Sains-en-Gohelle, Pas de Calais
- 1957** Achète son premier appareil un Focasport. Débuts dans la photographie.
- 1964** Il est l'un des sept fondateurs du groupe Libre Expression et il devient vice-président du club des "30x40".
- 1970** Participe à la première édition des Rencontres d'Arles dont il devient membre du conseil d'administration en 1976.
- 1977** Sortie du livre *Les forteresses du dérisoire* aux éditions Presse de la Connaissance.
- 1993** Parution de *Bercy. La dernière balade* avec Philippe Gautrand, éd. Marval.
- 1997** Exposition *Mémoire des lieux et des temps* à l'Espace Photographique de Paris.
- 2005** Exposition "Itinéraire d'un photographe 1960-2005" au Musée de la Poste à Paris.
- 2009** Exposition "Bercy, une balade" à Bercy Village.

comme moi, du "Club Photographique de Paris, les 30x40" qui m'a fait connaître une petite agence de maquettistes et de publicité, "Formule 13" qui, après avoir sondé quelques librairies aux Halles, s'est décidé à la veille de la Pentecôte. En quinze jours, la maquette était prête et les premiers exemplaires de *L'Assassinat de Baltard* ont été mis en vente fin juin 1972. L'ouvrage obtiendra le Prix du Livre des Rencontres d'Arles la même année. Ce livre est l'exemple type de l'ouvrage spontané qui répond à un besoin irrépressible d'exprimer un certain état d'âme.

Quand as-tu appris que Martin Parr l'avait sélectionné dans son volume 3 du *Livre sur les livres*. Que penses-tu de cette reconnaissance ?

C'est tout à fait par hasard, en déambulant dans les stands du dernier Paris Photo, que j'ai découvert que Martin Parr avait sélectionné ce livre et en avait exposé un exemplaire accompagné de plusieurs reproductions agrandies. Je crois même que c'est toi qui me l'as alors signalé.

Si évidemment je suis assez satisfait que ce livre soit l'un des rares ouvrages français sélectionnés par Martin Parr, je trouve cependant le procédé assez cavalier et regrettable de la part d'un photographe... même anglais. Car, à ce jour, je n'ai toujours reçu aucune notification de cette publication ni de l'éditeur, ni de l'auteur. Une désinvolture qui dénote un réel mépris du respect et même des droits des photographes. Attitude regrettable de la part d'un confrère.

Quarante ans plus tard, ironie de l'histoire, le quartier des Halles est de nouveau en pleins travaux. Je crois que tu es retourné sur les "lieux du crime" pour faire quelques photos. Quel est ton sentiment sur ces nouveaux travaux ? Ta vision actuelle est-elle très différente de celle de 1970 ?

Aujourd'hui, en effet, quarante ans plus tard, tout recommence – les tristes pavillons Wilberl sont à leur tour abattus et les Halles sont à nouveau en pleine effervescence. Mais rien à voir avec l'ambiance de 1971. Le quartier n'a jamais retrouvé son atmosphère unique et sa convivialité légendaire. Le projet actuel de construction de la Canopée est déjà bien avancé. Difficile de se faire une idée devant ce mecano géant qui semble encore très imposant mais que l'on annonce fluide et translucide. Je suis bien sûr retourné sur

les lieux armé cette fois d'un Canon Power-Shot G10 (avec l'âge on s'allège!). Mais tout est différent. Il n'y a pas cette fois d'attachement au lieu. Les démolitions sophistiquées n'arrachent plus les larmes aux yeux. Tout est mécaniquement orchestré. Donc les images en sont l'écho. À défaut de sentiment, il y a encore la recherche de la beauté graphique des ruines, quelques images insolites de cette construction boursouflée. Ce sont des images plus froides, plus documentaires, à l'égal de la technique du numérique qui n'offre pas les mêmes sensations procurées par l'argentique. C'est moins charnel, moins sensuel. Ces dernières images qui ont cependant l'intérêt de s'inscrire dans la continuité d'écriture de mes précédentes séries marquent finalement la fin d'une saga commencée... en 1856!

La plupart de tes photos de 1970 sont recadrées lors du tirage selon un format différent. Pourquoi ce choix d'individualiser chaque image avec un format spécifique, loin du dogme du "filet noir" qui a marqué ta génération ?

La plupart des photos ont été réalisées avec des négatifs 6x6 offrant ainsi toute liberté de recadrage. Ce qui, pour moi, est essentiel car, effectivement, si les dogmes édictés depuis des décennies ne doivent pas être méconnus, ils sont, comme pour la technique, à oublier rapidement. Et ce à seule fin de conserver une fraîcheur de vision permettant de faire vivre le motif en fonction de ses lignes de force qui, bien souvent, n'ont rien à voir avec les règles de l'homothétie. Il en va de même pour les images réalisées au 24x36 format, qui pour moi, n'a rien d'intangible. Je laisse le mytique liseré noir aux puristes préférant comme Doisneau, Brassai et d'autres aller et venir dans l'espace de mon négatif pour en exprimer toutes les potentialités.

Dans le cadre de la thématique générale de ce numéro, fais-tu une différence de ton côté entre les notions de "cadrage" et de "composition" ou bien est-ce deux synonymes ? Dans certains de tes autres travaux, natures mortes dans le jardin de ton père, ou pour les photos de nu, tu me sembles être davantage dans la composition et, pour Baltard, tu es purement dans le cadrage. Qu'en penses-tu ?

Ce qui précède répond en partie à la question. Le cadrage est l'action qui consiste à

choisir et définir les limites du champ visuel enregistré par l'appareil. La composition est, quant à elle, l'action de disposer et de placer correctement les formes élémentaires dans l'image. La différence entre ces éléments est assez minime. Il est donc évident que certains travaux appartiennent sans doute plus à l'un de ces composants que d'autres. Autant je peux disposer à ma guise les éléments qui vont composer mes images de nus ou mes natures mortes, autant il est hors de question que je déplace des poutrelles métalliques des Halles ou les blocs de béton des "Fortresses du Dérisoire". C'est à moi dans ce cas de bouger et d'essayer d'organiser au mieux l'espace. Mais au final la différence tient davantage à la sémantique.

Quel est ton regard de photographe et d'historien sur l'évolution de la photographie contemporaine, toi qui as traversé en témoin privilégié une large période de l'histoire récente de ce médium ?

C'est là une vaste question qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. Il est vrai qu'entre les années 60 et aujourd'hui le panorama de la photographie s'est profondément modifié. Tant du point de vue éthique, esthétique, que social. La conception de l'image a elle-même changé et, avec l'apparition des nouvelles technologies, c'est l'éclatement complet. La photographie a longtemps navigué entre information et pure création. Par nature, elle a surtout besoin du réel pour s'affirmer. C'est ce à quoi se sont attachés tous ceux qui ont participé à sa longue marche : humanistes, illustrateurs, paysagistes voire créateurs qui, jusqu'aux années 80 ont animé le monde de l'image. Puis, brusquement, ce monde si cohérent dans sa diversité a vu apparaître et s'imposer une confusion des genres entre plasticiens, conceptuels et photographes. La révolution numérique a suivi et amplifié ce mouvement.

Comment cela s'est-il manifesté concrètement ?

On a vu apparaître de nombreuses images qui ont cassé les codes de la bonne photo pour en imposer immédiatement d'autres. De l'émotion et de la contemplation, la photographie est passée à la réflexion, du simple enregistrement au concept, de l'envie de comprendre le monde à l'égoïsme exacerbé. L'imagerie photographique s'est vue bousculée par les écrans (télévision, téléphone, ordi-

nateur) dans lesquels certains puisent pour se réappropriar les images, tandis que d'autres ne font que photographier leurs installations ou leurs performances. L'appareil pour certains ne sert plus à enregistrer un fait ou leur vision de la réalité mais à reproduire une représentation. Certes, la photographie classique au sens général du terme est toujours présente pour témoigner ou pour rêver devant une parcelle de réel mais le marché de l'art privilégie aujourd'hui, de Salon en Salon, une autre image à l'esthétique froide, objective et impersonnelle où le sujet, ou le non sujet, est susceptible de déclencher l'imagination. La forme elle-même de la photographie est désormais codifiée avec ces tableaux photographiques de grand format illustrant le plus souvent les non-événements de la vie quotidienne ou la banalité de l'environnement. Un nouvel académisme est en train de naître. L'artisan, au sens noble du terme, fait désormais place à l'Artiste avec un grand "A" et qui fait tout pour le faire savoir.

Avec tes photos de "Baltard" et de "Métalopolis", tu as découvert de l'intérieur, en tant qu'artiste, à plus de 70 ans, le monde des collectionneurs de tirage et de vintage. Quel est ton avis

sur ce phénomène et sur la prise de valeur de la photographie ?

Ce monde des collectionneurs est, comme la photographie elle-même, d'une diversité totale. Dans les années 60, j'ai connu des collectionneurs passionnés d'images alors que celles-ci n'avaient guère de valeur marchande. Sirot, Michel-François Braive, Yvan Christ ou André Jammes, ces hommes de goût et d'une grande curiosité n'ont cessé de hanter le marché aux puces ou les brocanteurs à la recherche des photographies anciennes le plus souvent anonymes, assouvissant leur passion sans esprit de lucre. Ce type de collectionneurs existe toujours mais il a été rejoint aujourd'hui par une nouvelle génération vraisemblablement plus préoccupée des cotes ou des signatures. La notion de "vintage" a également fait son apparition. Elle sert souvent d'appât pour les uns et d'alibi pour d'autres. J'y vois un argument élitiste et commercial que, comme Doisneau, Brassai et beaucoup d'autres, je n'ai jamais partagé. Tout en comprenant l'argument sentimental qui s'attache à ce type d'épreuve, je préfère de beaucoup un beau tirage même postérieur à un vintage qui, trop souvent, n'est qu'une épreuve récupérée dans un fond de tiroir. Cette notion de vintage est l'illustration

parfaite de la prise en main du marché par d'habiles galeristes.

Est-ce que tu n'en as pas marre de voir toujours publiées ces mêmes photos des Halles alors que tu as fait aussi beaucoup d'autres images ? Ne commences-tu pas à détester ces photos même si nous, on les adore !

Il est vrai que, parfois, lorsque je reçois commande de certaines photos des Halles, je regimbe un peu, d'autant que ce sont toujours les deux ou trois mêmes images qui sont demandées alors qu'ils en existent beaucoup d'autres dans la série. Mais ces photos je les aime car elles sont pour moi le souvenir de grands moments d'émotion. C'est sans doute leur côté "historique" qui attire les utilisateurs. C'est un phénomène très courant : ce sont souvent les images les plus connues des photographes que l'on voit régulièrement reproduites. Pour une publication c'est là une solution de facilité qui évite une recherche plus approfondie sur d'autres sujets qui sont tout aussi intéressants et tout aussi caractéristiques d'une démarche. Mais on ne peut pour autant détester ses petits enfants !

Propos recueillis par J-C Béchet

LES HALLES EN 2014

Quarante années plus tard, la triste architecture qui a succédé aux pavillons de Baltard disparaît à son tour dans une ambiance toute différente. La démolition n'a plus rien d'artisanale et tout est minutieusement programmé. Réalisées cette fois avec un Canon PowerShot G10, ces images s'intéressent avant tout aux gestes de l'homme et à la sophistication du matériel utilisé. La souplesse du numérique est ici un atout pour ce genre d'images "volées", très graphiques le plus souvent et qui évoquent un monde proche, parfois, de la science-fiction.





CADRER LA COMPOSITION COMPOSER LE CADRE

Cette photo, intitulée "sortir du cadre", est signée Dominique Baril. Conçue comme un hommage à Magritte, elle était présentée à St-Germain-en-Laye lors de l'exposition "Itinérances". Cette vision originale mêle astucieusement les notions de "cadre" et de "composition" en faisant dialoguer le chevalet du peintre et l'horizon cher au photographe.

ÉCOLE DE PHOTOGRAPHIE & GAME DESIGN

etpa

Toulouse

50, route de Narbonne
31320 Auzeville-Tolosane
Tél. 05 34 40 12 00

www.etpa.com

BTS photographie
Praticien photographe
3^{ème} année d'approfondissement photographique
Formation Game Design

Établissement d'enseignement supérieur privé
BTS & Titre certifié de niveau II



100€

REMBOURSÉS PAR OBJECTIF ACHETÉ

du 1^{er} juin au 31 juillet 2014*

Spécifiquement conçues pour les capteurs X-Trans des appareils à objectifs interchangeables de la série X, les optiques de haute précision **FUJINON XF** et **XC**, à la fois légères et d'une parfaite prise en main, délivrent des images exceptionnelles, d'une extrême finesse et d'un modelé délicat. Cette gamme de 13 objectifs (7 focales fixes et 6 zooms) continue à s'étoffer pour s'adapter à tous les styles de prise de vues.

(*) Offre valable pour tout achat d'un objectif FUJIFILM concerné par l'offre (hors kit) auprès d'un distributeur située en France Métropolitaine (Corse incluse), à Monaco ou dans les DOM, dans la limite des stocks disponibles et limitée à un seul remboursement par foyer. Pour participer à cette offre, retrouvez toutes les modalités de l'opération sur www.promo.fujifilm.fr

Vivez plus fort la photographie.

2014
**Les Talents
Nomades**

Participez à notre websérie
et devenez le Talent Fujifilm de demain.
Inscrivez-vous avant le 31 Juillet sur :
www.talents-nomades-fujifilm.com

FUJIFILM
Value from Innovation