

André Kertész

Avertissement : Ce dossier développe, sous forme de notes, quelques pistes pratiques inspirées par le Dossier enseignant de l'exposition André Kertész, téléchargeable sur le site du musée du Jeu de paume (<http://www.jeudepaume.org/>), il en suit la logique.

Du signe à l'écriture photographique

Que l'enregistrement photographique soit considéré comme attestation d'un passé, comme une technique mimétique de re-présentation, comme une technique indicielle d'empreinte, comme une évidence indicielle mettant en jeu le photographe et le spectateur, comme une coupe spatio-temporelle et un geste de capture..., il a presque toujours à voir avec le langage – André Kertész, considère d'ailleurs la photographie comme langage (voir par exemple *Un nuage égaré*, New York, 1937 ; *Tulipe mélancolique*, 1939 ; *Balustrade, ombres et femme*, New York, 1951 ; *Pigeon en vol*, New York, 1960) –. Le signe, le texte, le discours peuvent illustrer l'image de multiples façons : intégrés à celle-ci, comme les panneaux indicateurs, les annonces et tous les écrits dans le cadre, ils créent du sens, le modulent, le transforment... ; en légende, en chapeau, en cartel, ils identifient, légendent, commentent...

En partant de l'observation de quelques photographies de l'exposition, l'atelier propose d'explorer certains de ces rapports :

- *Le phénomène sans nom*, Paris, 1929
- *Les Mains de ma mère*, 1919
- *Un coin de l'atelier de Fernand Léger*, 1927
- *Hôtel de l'Avenir*, 1929
- *Près de la gare Saint-Lazare*, Paris, 1933
- *Dubo, Dubon, Dubonnet*, Paris, 1934
- *Le peintre d'ombre*, Paris, 1926
- « Est-ce l'homme le plus gros du monde ? », *Vu* n° 125, 6 août 1930, quatrième de couverture
- *Le Nuage égaré*, New York, 1937
- *Tulipe mélancolique*, New York, 1939
- *Le cirque*, 1920
- *Broken Plate*, Paris 1929 [1964].

Proposition 1. Légender une photographie

Dans le quartier de l'établissement scolaire, chaque élève, muni d'un appareil photo numérique, prend une photographie qu'il légende à part. La reproduction papier, ou l'affichage sur écran, de chaque photographie est légendée par un autre élève. Il ne s'agit pas pour le photographe de créer une énigme, ni pour le spectateur de deviner le sens visé par le photographe.

A l'école élémentaire, l'exercice peut être accompagné de l'étude de *Traces d'ancêtres disparus* de Tana Hoban (Les Trois Ourses, 2001).

Proposition 2. Le signe dans le cadre

Dans le quartier de l'établissement scolaire, photographier un paysage urbain comprenant des signes, des symboles, des textes... (panneaux indicateurs, informations, vitrines, publicités...).

En intervenant directement sur le tirage papier à la gouache ou sur écran à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, effacer tous les signes par un aplat de couleur – un grisé si l'image est en noir et blanc –, ou un motif peint ou collé, tout en conservant les cadres dans lesquels ils se trouvent (cadres des panneaux, des vitrines, marge des affiches...). Donner un titre ou une légende à la photographie.

L'exercice est suivi par une réflexion sur les interventions pratiquées sur les photographies par Robin Collyer (nombreuses reproductions sur la toile) et Heidi Wood (<http://heidiwood.net/>).

Proposition 3. Illustrer un texte

Représenter un texte d'auteur, préalablement analysé, ou un texte écrit en classe, décrivant une rue, une place, un monument..., par une photographie. Analyser les similitudes et les différences.

Université Paris-Est Créteil – IUFM de l'académie de Créteil Partenariats artistiques et culturels - culture@creteil.iufm.fr 2010-2011
L'exercice peut s'appuyer sur l'étude, par exemple, des poèmes de Jacques Réda ou d'extraits de Georges Perec (voir plus loin).

Proposition 4. Illustrer une bande dessinée

Remplacer une ou plusieurs vignettes de bande dessinée représentant des paysages urbains par une prise de vue comprenant des signes équivalents ou composer une bande dessinée ayant pour personnage principal le quartier de l'école préalablement photographié. Quelques exemples de bandes dessinées :

Baru, *L'Autoroute du soleil*, Casterman, 1995.

Boucq, *La dérisoire effervescence des comprimés*, Casterman, 1991.

Caza, *Scènes de la vie de banlieue*, Dargaud, 1977 ; *Accroche-toi-au-balai, j'enlève le plafond !*, Dargaud, 1978 ; *L'Hachélème que j'aime*, Dargaud, 1979 ; réédition Les Humanoïdes associés, 2003.

Denis Jean-C., *Le Nain jaune*, Casterman, 1986.

Margerin Franck, série des *Lucien*, 1982-2009.

Tardi Jacques, nombreux albums sur Paris et sa banlieue.

Teulé Jean, *Filles de nuit*, Glénat, 1985.

Violeff, *Faux contact*, Casterman, 1987.

Voir aussi les catalogues des expositions qui peuvent servir de point de départ pour explorer la représentation de la ville dans la bande dessinée :

Architectures de bande dessinée, Institut français d'Architecture, 1985.

Archi & BD – La ville dessinée, Cité de l'Architecture et du patrimoine, - éditions Monografik, 2010.

L'épuisement d'un lieu, histoires de cadrages : New York 1947 (cheminées)

Proposition 1. Epuiser l'espace.

Définir un protocole de prise de vue, par exemple réaliser une vue d'ensemble d'un espace urbain (rue, place, parc...), puis, à l'intérieur de l'espace délimité par cette vue, photographier tous les éléments de cet espace en variant les échelles et en jouant ou non sur les angles de prise de vue. Imaginer et réaliser une présentation de la série photographique : portfolio, projection, photomontage, livre... L'exercice peut s'appuyer sur les extraits suivants de textes Georges Perec, mais aussi sur des séries photographiques, comme par exemple celles d'Eugène Atget (voir l'exposition virtuelle de la Bibliothèque nationale de France et le Dossier pédagogique l'accompagnant : <http://expositions.bnf.fr/atget/index.htm>) ou de Berenice Abbott.

Quelques extraits de textes (de préférence travailler sur le texte dans son intégralité)

« Travaux pratiques

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

l'heure : sept heures du soir la date : 15 mai 1973

le temps : beau fixe

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ?

Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne.

La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues. Les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels.

[...] Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosques à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 70-71.

« Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple : une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma, une église à laquelle ont travaillé Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni et Chalgrin et qui est dédiée à un aumônier de Clotaire II qui fut évêque de Bourges de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier, un éditeur, une entreprise de pompes funèbres, une agence de voyages, un arrêt d' autobus, un tailleur, un hôtel, une fontaine que décorent les statues des quatre grands orateurs chrétiens (Bossuet, Fénelon, Fléchier et Massillon), un kiosque à journaux, un marchand d'objets de piété, un parking, un institut de beauté, et bien d'autres choses encore.

Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. »

Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources

[...] De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être une évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. Il n'y aura plus écrit en lettres de porcelaine blanche collées en arc de cercle sur la glace du petit café de la rue Coquillière : "Ici, on consulte le Bottin" et "Casse-croûte à toute heure. »

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes :

Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122-123.

Proposition 2. Déambulations

Le regard sur la ville est déambulation, flânerie et arrêt, mouvement et fixité, attention aux détails et aux changements. La photographie de ville dit que quelque chose quelque part a été (Roland Barthes, p. 119-122), ou plutôt que « ça été joué ». La photographie a à voir avec la mémoire, avec la perte, avec la disparition.

La photographie de la ville, contrainte par les possibilités de recul en fonction de l'architecture, de l'urbanisme et des circulations, est d'abord le choix de la « bonne distance » pour obtenir le cadrage souhaité selon l'angle de prise de vue et le point de vue désirés.

Depuis le XIX^e siècle, de nombreux auteurs traitent de l'errance, de la flânerie, de l'indifférence, de la foule comme approches de la ville, par exemple Charles Baudelaire, Edgar Poe, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Jacques Réda... On pourra s'appuyer sur la mise en relation de ces textes et des photographies d'André Kertész en confrontant les logiques de la déambulation, de l'errance et celles de la documentation du lieu, du quartier, de l'esthétique du paysage urbain, pour aborder cette image particulière de la ville et plus précisément de la grande ville comme la définit Georg Simmel :

« Tandis que le sujet doit mettre cette forme d'existence en accord avec lui-même, son auto-conservation à l'égard de la grande ville réclame de lui un comportement de nature sociale qui n'est pas moins négatif. L'attitude d'esprit des habitants des grandes villes les uns à l'égard des autres pourra bien être désignée d'un point de vue formel comme un caractère réservé. Si la rencontre extérieure et continue d'un nombre incalculable d'êtres humains devait entraîner autant de réactions intérieures que dans la petite ville, où l'on [234] connaît presque chaque personne rencontrée et où l'on a un rapport positif à chacun, on s'atomiserait complètement intérieurement et on tomberait dans une constitution de l'âme tout à fait inimaginable. Ce sont en

partie cet environnement psychologique, en partie le droit de se méfier que nous avons à l'égard des éléments qui affleurent dans le contexte passager de la vie dans la grande ville, qui nous contraignent à cette réserve. Et, par suite, nous ne connaissons souvent pas, même de vue, nos voisins de palier, des années durant, et nous apparaissions comme froids et sans cœur à l'habitant des petites villes.

Si je ne me trompe, l'aspect interne de cette réserve extérieure n'est pas seulement l'indifférence, mais, plus souvent que nous n'en avons conscience, une légère aversion, une hostilité et une répulsion réciproques qui, à l'instant d'une occasion quelconque de proche rencontre, tourneraient aussitôt en haine et en combat. Toute l'organisation interne d'une vie d'échange aussi différenciée repose sur une pyramide de sympathies, d'indifférences et d'aversion d'une espèce très courte ou très durable.

[...] Il suffit d'indiquer que les grandes villes sont en propre le théâtre de cette culture qui dépasse tout ce qui est personnel. Les bâtiments et les établissements d'enseignement, le miracle et le confort de la technique qui domine l'espace, les formes de la vie sociale et les institutions visibles de l'État présentent une richesse si proliférante d'un esprit cristallisé et devenu impersonnel que la personnalité ne peut pour ainsi dire plus lui faire face. D'un côté la vie lui est rendue infiniment facile : sollicitations, intérêts et moyens d'occuper son temps et sa conscience s'offrent à elle de tous côtés et la portent comme dans un courant dans lequel il n'y a même pas besoin de faire des mouvements pour nager. »

Simmel Georg, "Die Grossstädte und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehestiftung*, IX, 1903, réédition *Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, herausgegeben von Michael Landmann, Stuttgart, Kohler Verlag, 1957, pp. 227-242, traduction Viellard-Baron Jean-Louis, "Les grandes villes et la vie de l'esprit", in *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot, 1989, pp. 233-252.

Proposition 3. Le choix de la "bonne distance"

Photographier, c'est choisir la distance de l'objet, l'angle de prise de vue, le cadrage, la lumière. L'objectif de la démarche est de faire réfléchir sur la meilleure distance de l'opérateur à son sujet en fonction du sens qu'il veut donner à sa photographie et des contraintes physiques (possibilité de recul, perspective, lumière). Interviennent alors les notions de champ et de hors champ avec quelques questions : N'y a-t-il pas un risque de fermeture, d'enfermement, à vouloir faire tenir tous les éléments signifiants dans le champ ? La représentation d'un lieu peut-elle s'épuiser en une image unique ?

a) Choisir une place et, sur cette place un monument, un immeuble, une boutique, etc. Dans un premier temps, avec un appareil argentique ou numérique ou avec un cadre de carton ou de bois tenu à bonne distance des yeux, cadrer frontalement l'objet de façon à ce qu'il occupe l'ensemble du cadre. En fonction des contraintes du lieu, avancer et reculer pour cadrer un détail puis restituer le contexte (immeubles adjacents, perspective d'une rue...) dans le cadre. Répéter la prise de vue en décalant l'opérateur sur la droite puis sur la gauche. L'exercice peut être réalisé avec plusieurs opérateurs en portant attention à la présence des opérateurs dans le champ des uns et des autres soit directement, soit sous forme d'ombre ou de reflet.

b) Faire le même exercice dans une rue en variant l'angle de prise de vue depuis une vue frontale jusqu'à une vue presque tangente d'un côté de la rue puis de l'autre. Réfléchir sur les contraintes du recul nécessaire et possible pour cadrer l'objet et sur le sens engendré par le hors champ.

c) Retenir une des prises de vue réalisées en 1 ou en 2. À partir du tirage, délimiter le champ. À l'intérieur du champ, multiplier les prises de vue de détail pour documenter l'ensemble du champ. Composer les tirages ou l'affichage sur écran des photographies en diptyque ou en triptyque. Leur donner un nom.

d) Réaliser une vidéo d'images fixes, avec fondu enchaîné ou morphing entre les différentes images, mettant en évidence les déplacements de l'opérateur et les changements de point de vue. L'accompagner d'un récit en voix off ou d'une musique avec des rythmes modulés.

Quelques auteurs contemporains comme Annie Ernaux, Anne-Marie Garat, François Maspéro, à la suite de nombreux auteurs comme André Breton composent certaines de leurs œuvres comme un dialogue entre la photographie et le texte. Sans nécessairement publier de photographies dans le texte, d'autres auteurs donnent une place importante à la photographie. C'est le cas des textes de Georges Perec déjà évoqués. À partir de l'exemple de cet auteur, la démarche a pour objectif de montrer comment le texte et l'image se nourrissent réciproquement l'un de l'autre, comment ils peuvent construire des récits ou des protocoles à plusieurs voix qui se croisent, se mêlent, s'opposent pour produire du sens constamment renouvelé. Ce type de relation est particulièrement riche dans la littérature de jeunesse et on pourra aborder la démarche par la lecture préalable des ouvrages de Sarah Moon ou de ceux de la collection Photroman : textes de Sylvain Estibal, Guillaume Le Touze et Fabrice Vigne... accompagnant les

Université Paris-Est Créteil – IUFM de l'académie de Créteil Partenariats artistiques et culturels - culture@creteil.iufm.fr 2010-2011
photographies de Yannick Vigouroux, Michel Semeniako et Anne Rehbinder, etc. Pour les plus jeunes on pourra partir de l'album de Pommaux accompagnant le texte de Georges Perec, *Je me souviens*.

Breton André (1964), *Nadja*, Paris, Gallimard Folio, 2005.
Ernaux Annie, Marie Marc, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.
Estibal Sylvain (texte), Vigouroux Yannick (photographies), *Naufragée*, Photo roman Éditions Thierry Magnier, 2007.
Garat Anne-Marie, *Photos de famille*, Paris, Seuil, 1994.
Hazan Eric, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdu*, Paris, Seuil, 2002.
Le Touze Guillaume (texte), Semeniako Michel (photographies) *Derrière le rideau de pluie*, Photo roman Éditions Thierry Magnier, 2007.
Maspero François, Frantz Anaïk (photographies), *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, 1990.
Moon Sarah, *L'Effraie. D'après un conte d'Andersen. Le petit soldat de plomb*, Kahitsukan Kyoto Museum of Contemporary Art,
Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
Perec Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette P.O.L., 1978.
Perec Georges, Pommaux Yvan, *Je me souviens*, Paris, L'école des loisirs, 1997.
Perec Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
Perrault Charles, Moon Sarah, *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Grasset Monsieur Chat, 2002.
Vigne Fabrice (texte), Rehbinder Anne (photographies), *Les Giètes*, Photo roman Éditions Thierry Magnier, 2007.

Voir aussi :

Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2000.
Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, réédition Le livre de poche, 1971.
Breton André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, réédition Folio, 2005.
Fargue Léon-Paul, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, 1993.
Loyer François, *Paris au XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1994.
Malet Léo, *Les enquêtes de Nestor Burma et Les nouveaux mystères de Paris*, Paris, Bouquins Robert Laffont, 1985.
Réda Jacques, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, 1977.
Réda Jacques, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, 1982.
Vilar Jean-François, *C'est toujours les autres qui meurent*, Arles, Actes Sud, 1997.
Vilar Jean-François, *Bastille tango*, Arles, Actes Sud, 2001.
Hazan Eric, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdu*, Paris, Seuil, 2002.
Maspero François, Frantz Anaïk (photographies), *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, 1990.

Scinder l'espace, New York

L'objectif est ici de montrer la fécondité d'une représentation du paysage urbain et plus spécifiquement de la rue dans l'art contemporain. Il est important de comparer de façon à faire ressortir des sensibilités différentes à 50 ans de distance, mais aussi des continuités, des similitudes. Rechercher sur la toile des photographes contemporains qui réalisent des images de rues : Thomas Struth, Dennis Adams, Gilbert Fastenaekens, Stéphane Couturier, Patrick Faigenbaum, Hiromi Tsuchida, Dan Graham, Nicolas Moulin... Ces photographies peuvent-elles être rapprochées des photographies d'André Kertész ? Pourquoi ?

Presse et reportage

Observer les photographies d'André Kertész, puis leur recadrage et leur montage dans un reportage illustré, voir par exemple :

- « Au souffle du verrier » chez Daum à Nancy, 21 novembre 1928
- « Au feu », mars 1929
- « Enfants mannequins », 27 mars 1929
- 40^e anniversaire de la Tour Eiffel, 29 mai 1929
- Les archers, 29 mai 1929
- Miss France 1930 « Le triomphe de la femme. Miss France vue à la loupe »
- « Les mystères de la vie chère »
- « Quartier latin 1933 »
- Portrait de Carlo Rim à Luna Park

- « L'élégance du métier », 5 avril 1933, à mettre aussi en relation avec August Sander (*Antlitz der Zeit*), Eugène Atget (*Les petits métiers*), les cartes postales représentant des métiers ou des collectifs de travail, plus anciennement les gravures d'Abraham Bosse (<http://expositions.bnf.fr/bosse/index.htm>).

Proposition 1. Réaliser un reportage.

Une fois les autorisations obtenues (administration, personnes photographiées ...), réaliser un reportage photographique dans l'établissement scolaire en général ou sur l'un des métiers, en prenant en compte les éléments suivants :

- Les sujets doivent-ils poser ? Jouer un geste de leur métier ?
- Sur quel fond : un fond neutre, celui de leur lieu de travail ?
- Comment composer avec le sujet et son outil de travail ?
- La prise de vue se fait-elle selon un protocole prédéfini (prise de vue frontale, de trois-quarts, composition des plans, etc.) ?

Avant de se lancer dans la prise de vue, il peut être utile de prendre le temps d'explorer et de comparer des œuvres contemporaines largement accessibles sur Internet comme celles de Jeff Wall, Martin Parr, Victor Burgin, Véronique Ellena, Thomas Demand, Vincent Debanne..., avec les reportages d'André Kertész et ces derniers avec des reportages contemporains dans différents journaux et magazines.

Ecrire le texte, réfléchir à sa hiérarchie.

Procéder au montage du texte et des images sur papier (découpage, collage du texte et des images préalablement imprimés à la taille voulue) ou sur écran : composition, recadrage...

Proposition 2. Réaliser une « une »

Après avoir étudié le choix et le cadrage des photographies suivantes d'André Kertész comme « unes », réaliser quelques photographies et les monter pour la « une » d'un journal d'école.

« L'actrice Blanche Montel au volant de sa nouvelle BNC » (3 octobre 1928) (3 négatifs)

« Un avion passe... » (15 mai 1929) : 3 négatifs originaux et « une »

Az igazi Ady

Lire le poème d'Endre Ady. Choisir dans l'exposition quelques photographies destinées à illustrer le poème.

Párizsban járt az Ősz

Párisba tegnap beszökött az Ősz.
Szent Mihály útján suhant nesztelen
Kánikulában, halk lombok alatt
S találkozott velem.

Ballagtam éppen a Szajna felé
S égtek lelkemben kis rőzse-dalok.
Füstösesek, furcsák, búsak, bíborak
Arról, hogy meghalok.

Elért az Ősz és sugott valamit,
Szent Mihály útja beleremegett,
Züm, züm: röpködtek végig az úton
Tréfás falevelek.

Egy perc: a Nyár meg sem hőkölt belé
S Párisból az Ősz kacagva szaladt.
Itt járt s hogy itt járt, én tudom csupán
Nyögő lombok alatt.

L'automne est passé par Paris (Eugène Guillevic trad.)

Hier, à Paris, l'automne s'est glissé sans bruit.
Il descendait la rue offerte à saint Michel
Et, sous les arbres qui dormaient dans la chaleur,
Il est venu vers moi.

M'en allant à pas lents j'approchais de la Seine.
Dans mon âme chantait le feu dans du bois mort
Et la chanson était étrange, pourpre, grave
Et parlait de ma mort.

L'automne m'a rejoint. Il a dit quelque chose
Et le Boulevard Saint-Michel a frissonné.
Tout le long du chemin des feuilles guillerettes
S'amusaient à danser.

Ce ne fut qu'un instant. L'été n'a pas bronché
Et l'automne en riant quittait déjà Paris.
Il est passé. Je suis seul à le savoir
Sous les arbres pesants.

Le portrait "chinois" photographique

Après avoir observé les portraits d'artistes réalisés par André Kertész, composer un portrait ou un autoportrait photographique à base d'agencement d'objets.

Autoportrait en ombre ou reflet

Dans de nombreuses photographies, André Kertész joue avec l'ombre. Les rechercher dans l'exposition, voir aussi comment il se place dans la photographie sous forme d'ombre. Etudier dans ces photographies le placement de l'opérateur par rapport à la source de lumière.

Proposition 1. L'ombre dans le champ

Choisir un paysage urbain ou un objet dans la ville (mobiliers urbains, vitrine, façade...). Bien définir le champ dans le cadre et prendre une première photographie. Sur le papier, par écrit et à l'aide d'un croquis, bâtir une scénographie destinée à inscrire l'ombre d'une personne, d'un objet, de l'appareil et/ou de l'opérateur dans le champ. Préciser les modalités de cette apparition : contact, superposition, construction d'un dialogue avec un objet dans le champ, avec le spectateur, élaboration d'un récit qui fait jouer le regardeur et le regardé, le sujet et l'objet.

L'attention est portée à l'entrée dans le cadre de l'ombre, angle de pénétration, longueur de l'ombre, contact ou non de l'ombre avec les objets ou les sujets focalisés dans le champ, à la forme de l'ombre, compacte, allongée, à la densité de l'ombre, à sa transparence, à ses couleurs... Selon les protocoles fixés, l'ombre est naturelle et il est nécessaire de porter attention à l'heure ; l'ombre est artificielle, il est possible alors de travailler plus précisément la forme et la densité de l'ombre, de la dédoubler, de la multiplier selon des axes différents en utilisant plusieurs sources de lumière directe ou réfléchie, crue ou tamisée, voire colorée. Faute de pouvoir disposer de projecteurs, des prises de vues prises à la tombée de la nuit sous les réverbères permettent d'obtenir tous les effets recherchés.

Une fois tous les paramètres fixés, prendre une deuxième photographie intégrant l'ombre.

Coller les deux photographies face à face ou réaliser un montage des deux photographies sur écran. Rédiger un récit réaliste, fantastique ou policier pour accompagner les images.

Proposition 2. L'ombre ajoutée

À l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, projeter l'ombre d'un objet, d'une personne sur une photographie personnelle, une photographie de presse, une carte postale ancienne...scannées en jouant avec l'échelle. La retouche peut aussi être obtenue à l'encre, à l'aquarelle, au crayon, au fusain... sur la reproduction d'une photographie.

En quoi l'ajout de l'ombre modifie-t-il la mémoire liée à la photographie, le récit qu'elle suscite, le discours produit sur elle ? Deux textes peuvent le mettre en évidence, l'un écrit avant, l'autre après lorsque la retouche implique celui qui l'a réalisée dans une histoire ou dans une temporalité qui ne sont pas les siennes ou dans une mémoire modifiée. L'utilisation d'un logiciel fonctionnant avec un système de calques permet en réalisant cette ombre sur un calque d'intervenir ensuite très facilement sur la densité, l'opacité ou la transparence, la dominante colorée, la netteté des contours, de modifier la taille, l'orientation, le grain de l'ombre. Ce travail peut être réalisé avec un logiciel comme *Photoshop*... si la classe ne dispose pas de ce type de logiciel, le monde des logiciels libres offre la possibilité de télécharger gratuitement *The Gimp* avec un didacticiel et une gamme d'exemples et d'exercices.

Proposition 3. L'ombre dans l'image

Matériel : vidéoprojecteur ou caches de diapositives, feuilles de plastique transparent colorée, feutres pour rétroprojecteur ou pour surlignage. Réaliser en collant des morceaux de plastique découpés un paysage. Compléter l'image au feutre, le trait du feutre doit être translucide. Projeter l'image sur un mur. Disposer un appareil photographique sur un pied de façon à pouvoir cadrer exactement l'écran, vérifier la luminosité. En se déplaçant devant l'optique du projecteur, plus ou moins près pour jouer sur la densité de l'ombre, sur le flou ou le net des contours, créer l'ombre du spectateur. Réaliser des photographies du paysage avec les ombres. Avec un appareil numérique, il sera sans doute nécessaire de réaliser plusieurs prises de vues avec des réglages différents avant de trouver la température de couleur adéquate.

Avec les élèves les plus jeunes, l'expérimentation de l'ombre peut être menée en parallèle avec l'analyse de l'image des albums de jeunesse, avec les élèves plus âgés avec des extraits de films. Dans plusieurs albums, souvent en citation de la peinture moderne, Anthony Browne (voir notamment *Une histoire à quatre voix*, Kaléidoscope, 2004) utilise l'ombre d'un personnage absent de l'image pour le faire peser dans la narration, pour le constituer en dominateur ou en surmoi du héros. En écho des films de Fritz Lang, Sarah Moon utilise l'ombre des personnages hors de l'image pour construire la fin du récit du *Petit Chaperon Rouge*.

Voir d'autres artistes jouant avec l'ombre, Eugène Atget, László Moholy-Nagy, Denis Roche... à partir de quelques images disponibles sur Internet. L'exposition *Portraits/visages* en propose quelques exemples à travers les photographies de Debbie Fleming Caffery, Alphonse Liébert, Florence Chevallier, Xavier Zimmerman et Charles Thurston Thompson...

Quelques ouvrages traitent de l'ombre :

Chéroux Clément, " La photographie mise à nu par ses erreurs mêmes ", in *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.

Perrault Charles, Moon Sarah, *Le Petit Chaperon Rouge*, Paris, Grasset Monsieur Chat, 2002.

Stoichita Victor Ieronim, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.