

Lisette Model

dossier enseignants

février – juin 2010



dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en étroite collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des outils de réflexion et d'analyse pour leur permettre de construire leur propre rapport aux œuvres. Il se compose de deux parties :

■ « Découvrir l'exposition » offre une première approche de l'artiste et des œuvres exposées à travers la présentation de données chronologiques, iconographiques et bibliographiques, ainsi que d'encadrés sur des sujets transversaux intitulés « repères ».

■ « Approfondir l'exposition » développe plusieurs axes thématiques autour de l'image et de l'histoire de la représentation et des pistes de travail en relation avec les programmes scolaires (bulletins officiels du primaire et du secondaire). Nous remercions à ce titre Sylvie Blanc, professeur d'arts plastiques détachée au Jeu de Paume de 1998 à 2007 par l'Académie de Paris, pour sa très précieuse collaboration.

Ce dossier est remis aux enseignants à l'occasion des **visites préparées** au cours desquelles un conférencier du Jeu de Paume présente les œuvres et le projet de l'exposition. Outre la préparation de la venue des élèves aux expositions, ces séances sont destinées à élaborer les axes de travail développés en classe.

contacts

Matthias Tronqual
responsable du service éducatif
matthiastronqual@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservations des visites et rencontres thématiques en classe
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Conférenciers et formateurs
01 47 03 12 42
Sabine Thiriot
sabinethiriot@jeudepaume.org
Juan Camelo
juancamelo@jeudepaume.org
Louise Hervé
louiseherve@jeudepaume.org

année scolaire 2010-2011

■ la formation des enseignants

Le service éducatif proposera aux enseignants un programme de formation continue en articulation avec les expositions du Jeu de Paume. En accord avec ses missions, le service éducatif souhaite permettre aux professeurs de bénéficier d'une relation régulière avec les œuvres et contribuer ainsi à leur enrichissement culturel à long terme.

■ les partenariats scolaires

Permettre aux élèves de s'initier à la culture visuelle de l'époque moderne et contemporaine et de s'approprier une réflexion sur la question de l'image, en s'appuyant sur les artistes exposés au Jeu de Paume, tel est l'objectif du partenariat. Son programme, élaboré en fonction des objectifs des enseignants et du niveau des élèves, est constitué de « modules » : visites préparées, visites des trois expositions, rencontres thématiques en classe. Les expositions « André Kertész », « Berenice Abbott » et « Aernout Mik » nous permettront d'aborder certains thèmes tels que la photographie et l'expérimentation, le dispositif et l'installation ou encore d'interroger la valeur documentaire de l'image...

Plus d'informations : 01 47 03 04 95 /
serviceeducatif@jeudepaume.org

En couverture : Coney Island Bather, New York, vers 1939-1941
Fundación MAPFRE

Photos : © The Lisette Model Foundation, Inc. (1983)

/ découvrir l'exposition

Présentation de l'exposition	4
/ repères : Femmes photographes	5
Présentation de Lisette Model	6
/ repères : Lisette Model, artiste de la Photo League	7
/ repères : Paris-New York	9
Chronologie	11
Plan de l'exposition	12

/ approfondir l'exposition

Introduction	13
Le portrait photographique	15
1/ Définition du portrait	15
2/ Le portrait photographique, un enjeu de représentation sociale	16
3/ Le portrait photographique comme pratique artistique	17
La Street Photography	21
1/ Le flâneur, figure de la modernité	21
2/ La ville comme objet de représentation photographique	22
3/ Esthétique de l'instantané	23
Prises de vues	28
1/ Le point de vue	28
2/ Cadre et cadrage	28
3/ Projections, ombres et reflets	29

présentation de l'exposition

La présente exposition, coproduite par la Fundación MAPFRE, Madrid, et le Jeu de Paume, Paris, regroupe les œuvres les plus représentatives de Lisette Model (1901-1983), des premiers clichés effectués à Paris vers 1933 aux travaux plus tardifs réalisés aux États-Unis de 1939 à 1956.

À côté d'images très célèbres, celles de la Promenade des Anglais à Nice ou de Coney Island et du Lower East Side à New York, ont été choisies des images plus confidentielles comme les portraits de la série « Pedestrians » ou les photographies prises à la sortie de l'Opéra de San Francisco. Concentrée sur le tempo frénétique de la ville, qui l'attirait particulièrement tant elle était fascinée par les passants et la clientèle des night-clubs, Lisette Model concevait l'appareil photographique comme un outil permettant de voir ce que l'habitude tend à occulter.

« L'appareil photo est un instrument de détection ; il ne se contente pas de montrer ce que nous connaissons déjà, mais explore également de nouvelles facettes d'un monde en constante mutation. » C'est le cas des séries « Runnings legs » (1940-1941) et « Reflections » (1939-1945) qui affirment une vision inédite de l'espace urbain.

Lisette Model est une figure majeure de l'histoire de la photographie, aussi bien pour son style très personnel et sa participation à l'émergence de la Street Photography que pour ses activités dans le champ de l'enseignement.

Pour mieux appréhender le travail de Lisette Model et le mettre en perspective dans l'histoire de la photographie, nous vous conseillons de vous référer aux archives des précédentes expositions du Jeu de Paume : « L'art de Lee Miller », « Robert Frank, un regard étranger », « Friedlander », « Richard Avedon, photographies 1946-2004 », ainsi que « Paris, capitale photographique 1920-1940 », « Poétiques de la ville » et « Christer Strömholm » ; mais aussi à venir : « Willy Ronis », « André Kertész », « Berenice Abbott », « Claude Cahun » et « Diane Arbus ».

L'exposition « Lisette Model » est présentée conjointement à celle d'Esther Shalev-Gerz, « Ton image me garde !? ».



Metropole Cafe, New York, vers 1946
© Fundación MAPFRE

Femmes photographes dans les années 1930-1950

Le statut et la place des femmes photographes constituent l'un des fils rouges de la programmation du Jeu de Paume, qui a présenté ces dernières années les artistes Lee Miller et Cindy Sherman. Les archives de ces expositions sont consultables sur le site Internet du Jeu de Paume. On retrouvera également prochainement des expositions consacrées à Berenice Abbott, Diane Arbus et Claude Cahun¹.

« Et si l'entre deux guerres était, pour les femmes, un âge d'or de l'image ? ». C'est par cette question qu'Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard introduisent leur réflexion sur les femmes photographes dans *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, publié en 2007². En effet, des noms de femmes photographes célèbres émergent durant cette période à Paris et à New York. Nous citerons, pour les plus connues, Claude Cahun, Lee Miller, Berenice Abbott, Germaine Krull ou encore Florence Henri et Rogi André, qui ont fait découvrir la photographie à Lisette Model. Pourquoi le choix de ce médium ?

« Photographier est considéré comme un métier. Un métier d'artisan » dira Germaine Krull. Pour Lisette Model, il permet notamment de trouver des débouchés professionnels importants dans les magazines illustrés, notamment dans la mode (voir le travail de Lisette Model pour *Harper's Bazaar*).

De plus, la photographie est une technique récente et plus directement accessible, elle rend possible une autre relation à la tradition et aux modèles dans l'art. À cette époque, la photographie « permet à des acteurs culturels traditionnellement marginalisés, comme les femmes, de s'en emparer et même de l'utiliser pour reproduire d'autres représentations que celle dominées par les hommes », soulignent les auteurs de cet ouvrage.

Dans *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Federica Muzzarelli revient sur ce lien : « Les femmes et la photographie partagent alors une position similaire, celle de l'alternative, vis-à-vis de deux monolithes bien en place : les femmes ont affaire au pouvoir culturel des hommes, la photographie à la suprématie exclusive de la peinture. [...] Femmes et photographie s'allient en une poétique commune, qui tente de récupérer deux territoires dont elles sont bannies : la corporéité et l'action³ ».

La figure tutélaire d'une autre femme pourra accompagner certaines de ces photographes dans l'affirmation de leur statut d'artiste⁴.

L'arrivée d'appareils plus légers comme le Leica ou le Rolleiflex marquera également leur pratique de la mobilité et de la proximité dans la saisie de la vie moderne.

Une grande partie de ces femmes photographes sont également des immigrées. La photographie leur permet de montrer une vision différente de la ville et de ceux qui l'habitent. Dans ce contexte, elles vont notamment opter pour le portrait où la composition des sujets rend « visible une part non négligeable de femmes dans le monde culturel parisien, tout en faisant voir des images non conformes à leurs rôles sociaux et sexuels⁵ ». Elles s'écartent en cela d'une esthétique traditionnelle du portrait. Et, dans cette nouvelle attention aux visages et aux corps, elles donneront à voir les transformations de la société et les mutations de l'espace urbain, tout particulièrement celui de New York (voir Germaine Krull, Berenice Abbot ou encore Lisette Model).

Certaines d'entre elles se distinguent également par leurs autoportraits. C'est le cas de Florence Henri, d'Ilse Bing et son *Autoportrait au Leica* (1931) ou de Lisette Model, qui ne rend pourtant pas publiques ces expériences dans ce domaine. Selon Ann Thomas, les autoportraits manifesteraient chez Model « le besoin de confirmer son identité face à cette réalité nouvelle qui lui échoit de manière si inattendue⁶ ». Claude Cahun pour sa part a développé une démarche complexe, qui associe mise en scène et travestissement et interroge les relations entre les images, les modèles et les processus de construction de l'identité.

Ainsi, les pratiques de ces femmes photographes, des années 1930 aux années 1950, anticipent certaines problématiques qui seront à l'œuvre dans les années 1960-1970 autour de la performance et du body art, et qui constitueront notamment une des sources du travail de Cindy Sherman et sa réappropriation critique des apparences sexuelles et sociales.

1. Voir à ce sujet l'exposition « Pictures by Women: A History of Modern Photography » qui se tient au Museum of Modern Art de New York jusqu'au 7 mai 2010 ([http ://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1041](http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1041)).
2. Paris, Hazan, 2007. Voir le chapitre « Femmes photographes » p. 151 et notamment son introduction qui développe les raisons du choix de la photographie dans l'entre-deux guerres.
3. Federica Muzzarelli, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris, Hazan, 2009.
4. Anne-Laure Vernet, « La filiation féminine en art, comme autorisation à l'acte créateur », dans *La Création au féminin*, sous la direction de Marianne Camus, Presses universitaires de Dijon, 2007.
5. Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, p. 154, à propos des portraits de Berenice Abbott.
6. Voir à ce sujet le texte d'Ann Thomas, « Lisette Model et le portrait », dans le catalogue de l'exposition *Lisette Model* du Jeu de Paume, Paris, 2009.

présentation de Lisette Model'

Élise Amélie Félicie (dite Lisette) Stern est née dans une famille aisée à Vienne, en 1901. Son père, devant l'antisémitisme qui gagne l'Autriche, change son patronyme pour celui de Seybert dès 1903. Sa mère est française et, à la mort de son mari, en 1924, retourne en France pour habiter à Nice, tandis que Lisette s'installe à Paris. Lisette Model reçoit une formation musicale entre autres auprès d'Arnold Schönberg. Elle prend alors des leçons de chant avec la soprano Marya Freund. On ne sait pas précisément pourquoi la jeune fille abandonne le chant – dans plusieurs entretiens, elle évoque des problèmes avec sa voix – pour se consacrer à la photographie. Lors d'un entretien, à la question du choix de la photographie, Lisette Model répond en ces termes : « J'ai rencontré un compositeur très célèbre qui m'a dit en 1937 : "Que faites-vous actuellement ?" Je lui ai répondu : "J'ai commencé à faire de la peinture." Et il m'a dit : "Vous êtes folle ? La guerre est imminente et d'autres catastrophes s'annoncent. La fortune que vous avez en Italie et en Autriche finira par se tarir et vous n'avez aucun métier ?" Cela m'a secoué, et je me suis dit que j'étais capable de faire de la photographie, et comme ma sœur était une très bonne photographe amateur et qu'elle travaillait dans un laboratoire, j'ai décidé que c'était ce que je voulais faire, apprendre à développer et tirer des épreuves pour gagner ma vie² ».

Bien que les propos de Lisette Model ne recourent pas totalement la réalité – Lisette Model réalise la série « Promenade des Anglais » à Nice en 1934, soit trois ans avant la date qu'elle évoque dans ce souvenir – la perception qu'elle nous livre ici du début de sa carrière est des plus intéressantes. Dans cette anecdote, Model définit en effet la photographie comme un métier qui lui permet de vivre et non comme un art à part entière, a contrario de la peinture à laquelle elle s'essaie. De plus, elle ne se définit pas comme photographe mais souhaite plutôt « apprendre à développer et tirer des épreuves », comme si la spécificité de la photographie était son aspect technique et non artistique. Cette vision de la photographie nous renvoie au statut du photographe au xx^e siècle. En effet, la photographie acquiert en Europe une reconnaissance tardive dans les années 1980 au sein des institutions.

Ses premiers clichés sont pris entre 1933 et 1938 à Paris et sur la Côte d'Azur. En dépit de son maigre bagage technique, elle y manifeste déjà sa marque singulière, faisant preuve dès le départ d'un regard très personnel, extrêmement direct et à la fois respectueux des sujets photographiés. Dès le début,



Promenade des Anglais, Nice, 1934
Fundación MAPFRE, Madrid

elle pointe son objectif sur les pôles opposés de la société : les nantis d'un côté, les plus démunis de l'autre et sa fameuse série « Promenade des Anglais », est un portrait sans concession de la bourgeoisie opulente et oisive de la Côte d'Azur. Si Model se positionne ainsi et qu'elle peine à se définir comme photographe avant 1937, c'est sans doute pour mettre sous silence la parution de ces clichés de la « Promenade des Anglais » dans le magazine communiste *Regards* en 1935.

Pourquoi la photographe souhaite-t-elle cacher cette parution et décide-t-elle de révisiter quelque peu son parcours ? La commissaire de l'exposition, Cristina Zelich, nous donne un élément de réponse : « De son vivant Model allait contrôler de très près l'interprétation et la diffusion de ses photographies. Elle était également très attentive à l'image publique qu'elle souhaitait montrer d'elle ». Cette réponse est confortée par celle de Berenice Abbott : « Lisette Model est, en grande mesure, sa propre création. En quatre-vingts ans de vie, elle a changé la manière de raconter son histoire jusqu'à tout faire coller, construisant son propre récit, indissociable de son œuvre³ ».

Ainsi, pour Cristina Zelich, « [il n'est] pas concevable d'analyser l'œuvre de Model sans parler de sa vie. Les événements et les circonstances qui émaillent son parcours personnel sont à ce point liés à son travail photographique que, sous le maccarthysme qui instaure durant les années 1950 un climat

Lisette Model, artiste de la Photo League (1936-1951)

Dans les années 1930 à 1950, la Photo League est au cœur de l'évolution de la tradition photographique documentaire américaine. Les photographies de Lisette Model, où la critique sociale s'efface après son arrivée à New York au profit d'une vision renouvelée de l'espace urbain, en sont le reflet.

Comme le souligne Laetitia Barrère, la photographie du documentaire social « née dans les années 1930, dans une volonté de documenter la crise qui frappe les États-Unis, va, jusqu'aux années 1950, se modifier pour faire lentement place à une photographie envisagée comme un medium d'expression personnelle. L'existence même de la Photo League trouve son sens dans le contexte de la Grande Dépression américaine, de même que les motifs de sa fermeture en 1951 résident dans la politique répressive du Maccarthysme¹ ». Aujourd'hui, elle est « aussi célèbre aux États-Unis lorsqu'elle est créditée d'être à l'origine de la Street Photography que méconnue et ignorée en France² ».

Outre les éléments du contexte politique, le recul du documentaire social et le basculement de la Photo League vers une photographie « créative » s'inscrivent dans l'institutionnalisation de la photographie comme pratique artistique, notamment grâce au MoMA et à Beaumont Newhall, conservateur du nouveau département de photographie. Les liens entre la Photo League et le MoMA étaient perceptibles à travers des expositions telles que *New Workers* (1944). Parmi les six photographes présentés, se trouvent trois membres de la Photo League : Lisette Model, Sid Grossman et Morris Engel.

Créée en 1936, la Photo League est issue du Film and Photo League, branche culturelle de l'organisation marxiste Worker International Relief, basée à Berlin, qui diffuse son action dans les principales villes européennes et américaines en associant artistes et écrivains au mouvement ouvrier. Jusqu'à sa fermeture en 1951, soit durant quinze années, la Photo League représente le cœur de la communauté photographique new-yorkaise. Parmi ses membres les plus actifs, on compte Paul Strand, Leo Hurwitz, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White ou encore Aaron Siskind, Walter Rosenblum, Helen Levitt et Lisette Model. Outre l'organisation de conférences et d'expositions, ses activités sont principalement tournées vers l'enseignement, qui allie des cours de technique photographique pour débutants à des projets collectifs d'enquête urbaine documentaire tel que *Harlem Document* (1937-1940) par le groupe d'Aaron Siskind.

Certains photographes de la New York Photo League se démarquent des pratiques expérimentales de la photographie comme celle de Man Ray et de Moholy-Nagy et privilégient une photographie « directe et réaliste », où le fait « est mille fois plus important que le photographe ».

Mais les pressions politiques exercées par le maccarthysme, amènent cette communauté photographique à tenir à distance, au sein de sa production, tout contenu explicitement militant ou défavorable à l'image que l'Amérique veut se donner d'elle-même. Parmi les plus exposés aux persécutions se trouvent les sympathisants du communisme, mais aussi les photographes d'origine étrangère, tels que Lisette Model qui témoigne plus tard de ses difficultés à cette époque : « C'était terrible. Vous ne saviez pas quoi photographier³ ».

Toutefois l'approche documentaire ne va pas disparaître. Une autre image de l'Amérique se développe à partir des années 1950 au travers de pratiques d'auteur novatrices et de la publication de livres de photographies : *Life is Good & Good For You in New York* de William Klein, en 1956 et *Les Américains* de Robert Frank en 1958.

À cette époque, « on voit émerger une sorte de style documentaire personnalisé, marqué par l'utilisation de l'appareil petit format – il permet de mieux inscrire le photographe dans la scène -, des effets de coupes brutales dans le cadrage, une mise au point sélective, la pratique du flou, le fort grain, la prédilection pour des atmosphères et des tirages sombres⁴ ».

On voit également dans les photographies de Diane Arbus – élève de Lisette Model -, Lee Friedlander et Garry Winogrand, présentés en 1967 lors de l'exposition *New Documents*, organisée par John Szarkowski, au MoMA en 1967, l'héritage de la Photo League et l'évolution de l'esthétique documentaire des années 1930. Ces trois artistes, dont le « but n'est plus de réformer la vie, mais de la connaître⁵ » vont associer la saisie directe du réel à des visions singulières de la société américaine : figures de défaillance ou d'égarement, profusion et dispersion des signes dans le paysage urbain, possibilités et rythme des instantanés de rue. Ces orientations pourront constituer des prolongations du travail photographique réalisé par Lisette Model.

1. Laetitia Barrère, « La Photo League, histoire de la disparition d'une photographie "subversive" à New York (1936-1951) », dans « La photographie d'après-guerre : identité et inspiration », colloque, Paris, INHA, juin 2007.

2. Philippe Roussin, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », *Documents*, n° 3, Paris, Jeu de Paume, octobre 2006, p. 39.

3. Helen Gee, *Photography of the Fifties : An American Perspective*, Tucson Center for Creative Photography, 1980, p. 4.

4. Olivier Lugon, « L'esthétique du document », dans *L'Art de la photographie*, sous la direction d'André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles et Mazenot, 2007, p. 404.

5. John Szarkowski dans la préface de *New documents*, New York, 1967, traduction française dans *l'Invention d'un art, 150^e anniversaire de l'invention de la photographie*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989, p. 219.

d'intimidation et de persécution politique, elle est soupçonnée d'appartenir au parti communiste et de collaborer avec des organisations proches de ce dernier. Elle est alors interrogée le 8 février 1954 par des agents du FBI – événement qui a une influence décisive sur son art. Ce sentiment d'insécurité, allié à la certitude de la précarité de l'existence – l'un de ses thèmes de réflexion récurrents – la conduisent à abandonner les sujets sociaux qui la passionnent tant : la rue, les bars et les clubs de New York avec leur galerie de personnages⁴ ». Lisette Model est initiée à la photographie par Rogi-André – la première épouse d'André Kertész, avec laquelle elle se lie d'amitié à Paris et de qui elle reçoit l'unique leçon de photographie qu'elle ait jamais admise : « Ne prends jamais ce qui ne te passionne pas » –, puis en 1937 auprès de Florence Henri.

> repères : « Femmes photographes dans les 1930-1950 », p. 5

Lisette fait appel à sa sœur Olga et à quelques-unes des amies avec lesquelles elle s'est liée à Paris – Rogi-André et Florence Henri, une photographe américaine installée dans la capitale française et qui, en dehors de son travail professionnel, donne des cours dans son studio. « Ainsi, elle s'initia à une discipline qui séduisait bien des femmes. La photographie leur offrait un moyen de subsistance associé à une expression artistique et, éventuellement, la possibilité d'accéder à la notoriété, les plaçant ainsi sur un pied d'égalité avec les hommes⁵ ».

C'est à la même époque qu'elle rencontre le peintre d'origine russe Evsa Model, qu'elle épouse trois ans plus tard, en 1937. Le climat de persécution antisémite et les troubles sociaux consécutifs à l'instabilité économique font de l'Europe un endroit dangereux pour quiconque, et plus particulièrement pour les Juifs. Evsa et Lisette décident alors de s'installer aux États-Unis en 1938. Elle photographie alors le Lower East Side, quartier des émigrés européens et dans lequel elle y reconnaît les rues et les atmosphères de Paris. Elle reprend ainsi dans un premier temps le cours de ses inspirations, en photographiant des personnages anonymes rencontrés au hasard de ses déambulations en ville.

> repères : « Photographes entre Paris et New York », p. 9

Puis, nourris par les apports de la modernité, Lisette Model délaisse les portraits aux connotations sociales pour photographier la ville, grâce aux cadrages serrés et à la contre-plongée en 1940. Les photographies exprimant le mieux cette distanciation avec le portrait et la forte impression qu'allait faire New York sur Lisette Model sont sans doute les séries *Reflections* (1939-1945) et *Running Legs* (1940-1941). Dans *Reflections*, Model pointe son objectif sur les devantures de magasins, sur les vitrines dans lesquelles se reflètent les allées et venues des piétons



Lower East Side, New York, vers 1939-1945
National Gallery of Canada, Ottawa

et l'architecture des gratte-ciel. Sans autre intervention que le cadrage, Model superpose dans une même image plusieurs réalités physiquement éloignées les unes des autres, à la façon d'un collage : les objets exposés en vitrine se mêlent aux reflets des passants et des immeubles du trottoir d'en face, le tout sur un même plan, de façon à rendre la confusion sonore, l'activité commerciale, et, en même temps, l'aspect grandiose et chaotique de la ville.

Dans « Running Legs », Model adopte un point de vue proche du sol, son objectif est placé au niveau des pieds des passants qui, aux heures de pointe, parcourent précipitamment les rues pour rejoindre leur lieu de travail, prendre le métro ou faire leurs courses. De sombres silhouettes, des jambes de femmes et d'hommes traversant la rue, marchant sur le trottoir ou montant des escaliers, des jambes anonymes, sans corps, recréent parfaitement l'ambiance frénétique de la ville moderne. On trouvait déjà des cadrages de ce type dans le film documentaire *The City* (1939), réalisé et tourné par Ralph Steiner et Willard Van Dyke, comme un moyen de traduire le rythme inhumain imposé par la métropole.

Autre série d'images associées à cette marée humaine se déplaçant sur les trottoirs de New York, *Pedestrians* (vers 1945) regroupe des portraits de piétons extraits de la foule. Lisette Model se servait d'un appareil Rolleiflex qu'elle pouvait tenir à hauteur de taille, l'objectif levé vers les piétons qu'elle croisait. Un grand nombre de ses portraits sont ainsi pris du

Photographes entre Paris et New York pendant l'entre-deux-guerres

Dans les décennies 1920 et 1930, les échanges croisés entre Paris et New York sont au cœur de la création artistique : peintres, photographes, sculpteurs, voyagent entre ces deux capitales, s'influençant l'une l'autre. Le mouvement dada et le surréalisme deviennent internationaux et voyagent des deux côtés de l'Atlantique. « Deux métropoles culturelles, autant par ce qu'elles créent, que par ce qu'elles transmutent et diffusent [...] Deux capitales de l'émigration, ouvertes à tous les artistes « déplacés », et chacune à ceux de l'autre'...»

Dans les années 1920, la photographie devient, dans les cercles de l'avant-garde européenne, et en particulier à Paris, le medium et la métaphore de la modernité. Une génération de photographes, marquée par le mouvement dada, le surréalisme et le constructivisme, s'empare de la photographie pour développer une « nouvelle vision », où priment l'expérimentation et la géométrie, mais aussi l'instantanéité et le quotidien transfiguré². Paris devient un foyer de rencontre de ces nouveaux photographes, venus aussi bien des États-Unis (Man Ray, Berenice Abbott, Lee Miller) que de toute l'Europe (Germaine Krull, Rogi André, André Kertész, Ilse Bing), attirés par la vitalité de la scène artistique. Les échanges sont continus avec New York, où, depuis le tournant du siècle, règne une activité considérable autour de la photographie, grâce en particulier aux personnalités d'Alfred Stieglitz et d'Edward Steichen³, au groupe Photo-Secession et à la Galerie 291⁴. À partir de la fin des années 1930, la montée de l'instabilité politique en Europe, et du fascisme, inquiète cette communauté artistique et détermine un départ continu des acteurs de cette Nouvelle Photographie vers les États-Unis. Martin Pleyne, dans le catalogue de l'exposition, commente : « Ce qui détermine cet « exode » est donc bien ici une question vitale pour la pensée et l'art moderne, et dans bien des cas pour ses représentants, qui ont à choisir entre leur attachement à une nation et à une langue et leurs convictions idéologiques⁵ ». André Kertész part pour New York en 1936, Lisette Model en 1938, Germaine Krull en 1940. Avec la guerre, le mouvement s'accélère encore. Dès 1940 à New York, un département de la photographie est créé au Museum of Modern Art, qui expose activement ces photographes et poursuit une politique pédagogique et une prospection continue : la photographie bénéficie ainsi d'une forme de reconnaissance officielle qui lui était refusée en Europe. « En 1950 [...] la norme du réalisme est passée du regard fixe de la chambre sur trépied au coup d'œil fugitif du petit appareil. [...] Ce vocabulaire photographique, de même que le photoreportage, prend son origine en Europe, dans les œuvres de photographes comme Erich Salomon, Martin Munkasci, André Kertész et Henri Cartier-Bresson⁶ ». Aux États-Unis, le modernisme européen rencontre la tradition du reportage social entretenu dans les années 1930 par les grandes commandes publiques de la FSA (Farm Security Administration), et au croisement de cette esthétique documentaire et de la nouvelle photographie émerge un style américain au sein duquel apparaît la Street Photography.

1. Robert Bordaz, « À propos de Paris-New York », dans *Paris-New York*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.
2. Olivier Lugon, « Le marcheur, Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2008.
3. Steichen, *une épopée photographique*, catalogue de l'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2007.
4. Peter Galassi, « Une double histoire », in *La Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers les collections du MoMA*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
5. Marcelin Pleyne, « La culture moderne », in catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou, 1977.
6. Peter Galassi, *op. cit.*

bas vers le haut, dans un mouvement de contreplongée caractéristique de ses prises de vue. En 1940, devant la diminution vertigineuse des fonds qu'elle réussit à rapporter d'Italie en vendant quelques propriétés de son père avant d'émigrer, Model se met en quête d'obtenir un travail et répond à une annonce du magazine *PM*, qui recherche du personnel pour son laboratoire photo. Model lui soumet des images prises en France, Ralph Steiner lui propose de les publier dans son hebdomadaire. Percevant la singularité du regard de la photographe, il l'encourage à lui soumettre de nouvelles images et la met également en

contact avec Alexey Brodovitch, le directeur artistique du magazine *Harper's Bazaar*, qui, à son tour, n'hésite pas à parler d'elle à Beaumont Newhall, directeur du tout récent Département de photographie du Museum of Modern Art de New York.

C'est sans doute encore Steiner qui l'introduit au sein de la Photo League, où elle fait la connaissance de Berenice Abbott et de la critique Elizabeth McCausland, et où elle réalise sa première exposition individuelle aux États-Unis, en mai-juin 1941.
> repères : « Lisette Model, artiste de la Photo League », p. 7



Reflections, New York [Reflets, New York], vers 1939-1945
National Gallery of Canada, Ottawa

La période la plus féconde de la carrière de Lisette Model se situe incontestablement entre les années 1939 et 1949. La première photographie publiée par Model dans *Harper's Bazaar*, est « Coney Island Bather », le portrait d'une baigneuse opulente et enjouée au bord de la mer. En revanche, elle ne parvient pas à se faire une place dans les pages de deux autres grands magazines illustrés d'alors comme *Life* et *Look*. Le contenu social, la franchise du regard et les cadrages radicaux de ses images ne font pas bon ménage avec le ton bien plus modéré de ces publications.

De 1946 à 1949, Lisette Model se rend à plusieurs reprises sur la côte Ouest où elle produit les portraits d'intellectuels, d'artistes et de photographes – Henry Miller, Dorothea Lange, Edward Weston, Imogen Cunningham, entre autres – et réalise l'une de ses séries les plus percutantes en photographiant le public de l'Opéra de San Francisco. Par le truchement d'Ansel Adams, elle donne des cours à la California School of Fine Arts. C'est sa première expérience pédagogique, avant qu'elle se décide à donner des cours particuliers pour gagner sa vie et qu'elle accepte l'invitation de Berenice Abbott à venir travailler à la New York School for Social Research de New York, en 1951.

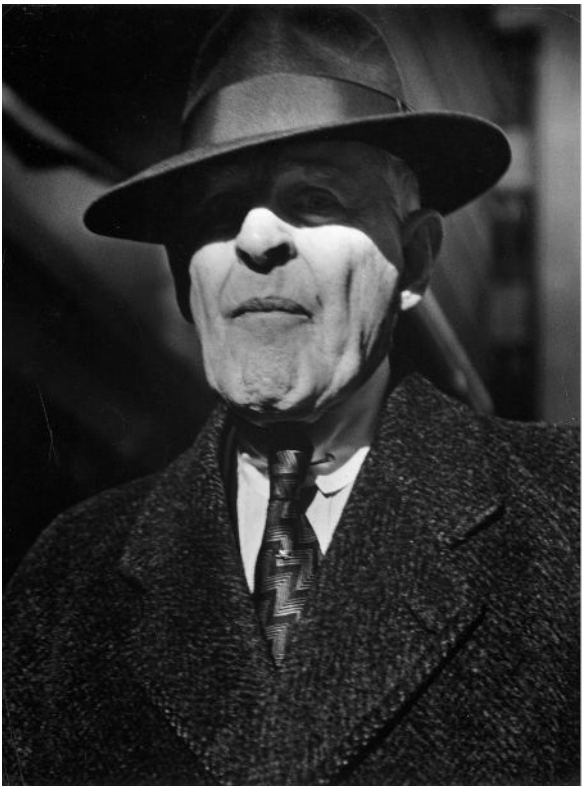
Lisette Model se concentre presque uniquement à l'enseignement jusqu'à sa mort, en 1983. On trouve au nombre de ses élèves Helen Gee – fondatrice de la Limelight Gallery à New York –, Diane Arbus



Running Legs, 5th Avenue, New York [Jambes de passants, 5^e avenue, New York], vers 1940-1941 – National Gallery of Canada, Ottawa

– qui commence ses études avec elle en 1957, et avec qui elle reste très liée –, Larry Fink ou Rosalind Solomon. Son dernier sujet photographique est l'écran de télévision. « À l'époque où le monde entre dans la société de consommation, elle enregistre les transformations, témoigne des pertes et de la réappropriation des espaces urbains. En capturant l'image, cadrage serré sur l'écran de téléviseurs en marche, la photographe atteint le point ultime de sa recherche sur la représentation indirecte⁶ », qu'elle a déjà expérimentée dans « Reflections ».

1. Présentation extraite de *Lisette Model*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2009.
2. Propos extrait du film *Lisette Model par elle-même*, réalisé par les services éducatifs et de l'audiovisuel du musée des Beaux-arts du Canada.
2. « Berenice Abbott about Lisette Model », *Camera*, vol. 56, n° 12, décembre 1977, p. 15.
3. Cristina Zelich, « Lisette Model : un regard au-delà des conventions », dans *Lisette Model*, éditions du Jeu de Paume, Paris / Fundación MAPFRE, 2009, p. 12.
4. Sam Stourdzé, « L'homme face à son image », dans *Lisette Model*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 10.
6. *Ibid.*, p. 15.



Pedestrian, New York [Piéton, New York], vers 1945
National Gallery of Canada, Ottawa

Orientations bibliographiques

ouvrages

- *Lisette Model*, catalogue de l'exposition, Paris, éditions du Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2009.
- *Lisette Model*, New York, Aperture Fondation / Edition Nancy Grubb, 2007.
- Sam Stourdzé (dir.), *Lisette Model*, Paris, Baudoin Lebon / Éditions Léo Scheer, 2002.
- Elisabeth Sussman, *Lisette Model*, Londres, Phaidon, 2001.
- Ann Thomas (dir.), *Lisette Model*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1990.

ressources en ligne

- Interview diffusée sur Radio France, datée de 1980 : www.cybermuse.gallery.ca
- Emission de FORA TV sur : www.fora.tv/2007/09/26/Legacy_of_Lisette_Model
- Site du musée des Beaux-Arts du Canada : cybermuse.gallery.ca/cybermuse/showcases/model/index_f.jsp

Chronologie

1901

Le 10 novembre, naissance de Lisette Model (Élise Amélie Félicie Stern) au sein d'une famille aisée à Vienne.

1920

Lisette est l'élève du compositeur et théoricien Arnold Schönberg.

1926

Après la mort de son père, Lisette quitte Vienne avec sa famille, et s'installe à Paris.

1933

Lisette abandonne définitivement la musique pour s'intéresser à la photographie. Son amie Rogi-André, photographe et première épouse d'André Kertész, lui apprend à manier son Rolleiflex. Elles sillonnent Paris et, tandis qu'elle prend ses premiers clichés, Lisette reçoit de Rogi-André l'unique leçon de photographie qu'elle ait jamais admise : « Ne prends jamais ce qui ne te passionne pas. »

1934

Elle commence à Nice sa première série, la « Promenade des Anglais ». Elle rencontre Evsa Model, un artiste constructiviste, d'origine russe qu'elle épousera en 1937.

1938

Elle émigre à New York avec Evsa où elle commence à photographier différents lieux de la ville. Premières images de la série *Reflections*.

1940

Elle fait la connaissance de Ralph Steiner, rédacteur en chef du magazine *PM's Weekly*, qui l'engage comme photographe. Le Museum of Modern Art (MoMA) de New York achète et expose quelques-unes de ses œuvres. Commence alors l'époque la plus prolifique de sa carrière (1940-1947), durant laquelle elle exécute ses séries les plus connues.

1941

Elle présente sa première exposition individuelle à la Photo League. Elle publie dans la revue *Harper's Bazaar* le portrait *Coney Island Bather* et commence à photographier le Lower East Side.

1951

Elle intègre le corps enseignant de l'Université de Columbia, un poste qu'elle conserve jusqu'à la fin de sa vie. Elle donne parallèlement des cours particuliers. Model associe cours théoriques et travail sur le terrain. Parmi ses élèves, on peut citer Diane Arbus, Peter Hujar, Bruce Weber, Larry Fink ou encore Rosalind Salomon.

1953

Elle fait l'objet d'une enquête par la Commission des activités anti-américaines dans le contexte du maccarthysme.

1956

Dernières séries publiées dans des revues. Bien que Lisette Model continue à photographier, elle cesse de développer et de tirer ses images.

1977

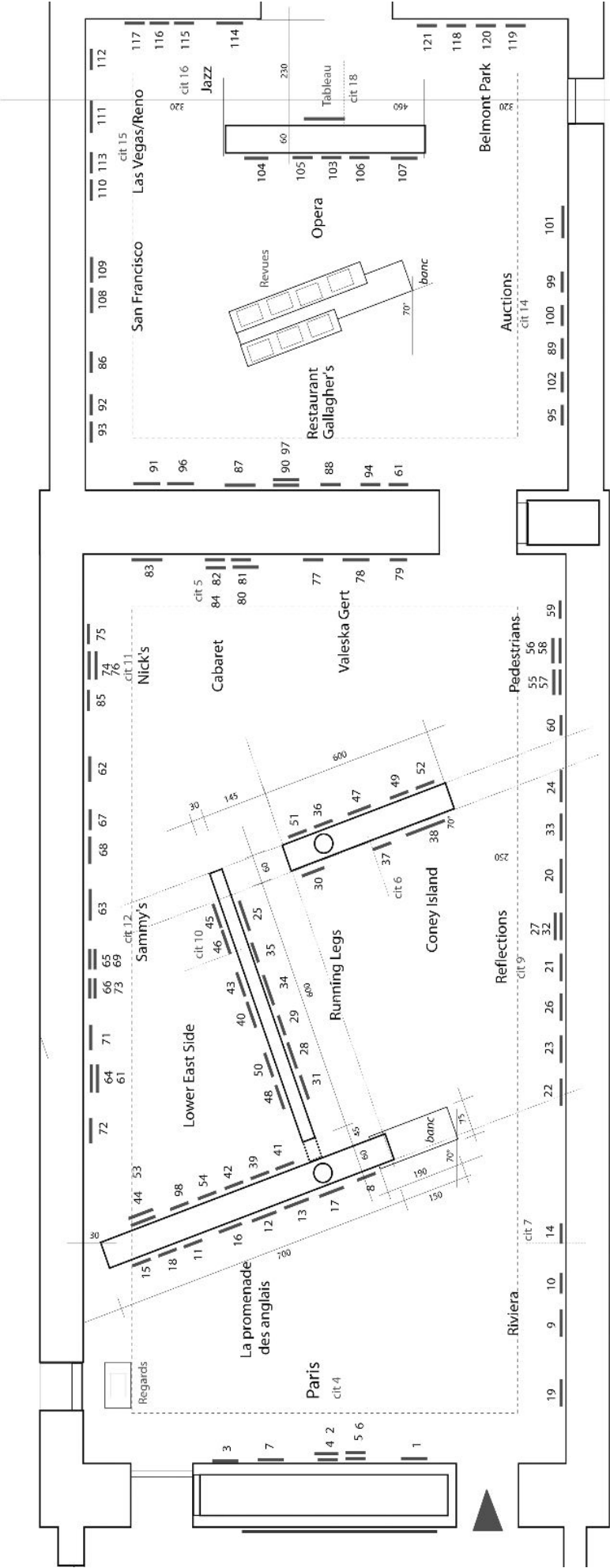
Publication d'un portfolio et d'un numéro spécial consacré à son œuvre dans la revue *Camera*. Dans les années qui suivent, elle expose à Venise, Tokyo, Amsterdam et Ottawa.

1981

Ouverture de l'exposition *Lisette Model : A Retrospective* au Museum of Art de La Nouvelle-Orléans.

1983

Le 30 mars, elle s'éteint dans un hôpital new-yorkais à l'âge de 82 ans.



Introduction

Lisette Model est une figure majeure de l’histoire de la photographie. Des années 1930 aux années 1950, de l’Europe aux États-Unis, elle contribue au renouvellement des pratiques artistiques de ce médium. La spécificité de son approche photographique apparaît dans la rencontre entre la représentation de la figure humaine et celle de la ville moderne. Nous vous proposons d’explorer trois axes de travail avec les élèves :

- « Le portrait photographique » ;
- « La Street Photography » ;
- « Prises de vue ».

Ces thèmes pourront être abordés en préparation et en prolongement de la visite de l’exposition. Ils devront être adaptés au niveau des élèves et être articulés aux objectifs des programmes scolaires.

Programmes scolaires liés aux thématiques proposées

■ Cycle des apprentissages fondamentaux, programme du CP et du CE1
« Découverte du monde » : « En arts visuels, il s’agira de distinguer certaines grandes catégories de la création artistique, [...] de fournir une définition très simple de différents métiers artistiques ». L’exposition de Lisette Model sera l’occasion d’envisager le métier de photographe et ses évolutions au cours du xx^e siècle.
« En géographie, l’objectif du programme est de décrire et de comprendre comment les hommes vivent et aménagent leurs territoires. Les paysages de ville ou de quartier, la circulation des hommes et des biens peuvent être des sujets d’études spécifiques. » À travers ses photographies de New York, Lisette Model a tenté de rendre compte d’une ville en perpétuel mouvement, son travail se prête à une analyse de la description et de la représentation du monde qui nous entoure.

■ Cycle des apprentissages fondamentaux, programme du CE2, CM1, CM2
« L’histoire des arts porte à la connaissance des élèves des œuvres de référence qui appartiennent au patrimoine ou à l’art contemporain ; ces œuvres leur sont présentées en relation avec une époque, une aire géographique (sur la base des repères chronologiques et spatiaux acquis en histoire et en géographie), une forme d’expression (dessin, peinture, sculpture, architecture, arts appliqués, musique, danse, cinéma), et, le cas échéant, une technique

(photographie, huile sur toile...). » Avec le travail de Lisette Model, nous aborderons une période du xx^e siècle à travers la représentation de la ville moderne (New York) et de ses habitants.

■ Arts plastiques et histoire des arts, programme du collège
B.O. n° 6 : programmes de collège, programme d’enseignement d’arts plastiques et B.O. n° 32 : organisations de l’enseignement de l’histoire des arts, thématique « arts, techniques, expressions »
En lien avec les programmes d’enseignement des arts plastiques et de l’histoire des arts, l’exposition Lisette Model est l’occasion d’aborder les procédures du médium photographique et ses spécificités: enregistrement du réel et construction d’une image (point de vue, cadrage...) et d’en acquérir le vocabulaire spécifique.
Le programme des arts plastiques de 5^e aborde les thématiques suivantes: « images, œuvre et fiction ». La démarche de Lisette Model permet, dans cette perspective, d’interroger le statut des images (artistique, symbolique, décorative, utilitaire, publicitaire...) ainsi que le rapport entre l’image et le texte.
En lien avec le programme de 4^e et autour des thématiques « images, œuvre et réalité », les photographies de Lisette Model seront le point de départ d’une réflexion sur le liens qu’entretiennent les images avec le réel et de voir comment ces dernières peuvent être une source d’ « expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques ».

■ Accompagnement du programme de français du cycle central 5^e et 4^e.
« En français, dans la perspective de l’argumentation, on approfondit l’études d’images utilisées comme exemples ou comme preuves. D’autres images peuvent être analysées, au choix du professeur, notamment en relation avec les sources culturelles étudiées. Dans tous les cas, on engage l’étude des questions de point de vue (cadrage, angle de prise de vue) et de leurs implications. On passe ainsi, peu à peu, de l’observation des images à l’étude du discours visuel. »

■ Bulletin officiel spécial n° 6 du 28 août 2008, programmes du collège, programme de l’enseignement de géographie de la classe de 6^e
« Mon espace proche : paysages et territoire » : le programme de sixième permet, après un approfondissement de la connaissance de l’espace proche, d’explorer le monde, d’y situer les sociétés humaines dans leur diversité, de découvrir et de caractériser les différentes manières de l’habiter.

■ Lycée, voies générales, technologiques et professionnelles

Programmes et accompagnements histoire et géographie lycée édition 2007 CNDP

En histoire et géographie, le parcours de Lisette Model renvoie au contexte historique des années 1930 aux années 1950, en Europe et aux États-Unis et aux transformations des sociétés occidentales.

■ Programmes d'histoire des arts

Extrait du B.O. n° 32 organisation de l'enseignement de l'histoire des arts

Les séries de photographies de Lisette Model exposées au Jeu de Paume – telles que « Running legs », « Coney Island Bather », « Lower East Side » et « Pedestrians » – interrogent le lien entre les « arts, les corps, les expressions », thématique du programme d'histoire des arts.

■ Programme en arts plastiques, classe terminale

Série L « l'œuvre et le corps »

Les séries « Running legs », « Coney Island Bather », « Lower East Side » et « Pedestrians » sont au cœur de la thématique : « le corps dans l'espace », « le corps figuré », « le corps en action ».

■ Programme en arts plastiques, classe de seconde

En arts plastiques, le thème fondamental est « l'œuvre et l'image ». Avec Lisette Model, nous pourrions étudier « la représentation de la figure et de l'espace ».

■ Programmes limitatifs des enseignements artistiques en classe de terminale

(Bulletin officiel n° 26 du 25 juin 2009 en enseignement obligatoire, dans le champ de l'activité picturale et de la création d'images fixes et animées).

Ils ont pour thème: « le portrait photographique de 1960 à nos jours, continuité et évolution ».

Le portrait photographique

Les photographies de Lisette Model représentent parfois des personnes célèbres, le plus souvent des inconnus, anonymes, nantis ou démunis, marginaux ou encore exclus. Ses portraits laissent peu entrevoir le contexte environnant. Néanmoins, la plupart d'entre eux sont réalisés dans l'espace public. Les individus sont saisis, sur le vif, non sans lien avec les réalités sociales et historiques de leur époque. En rapprochant son objectif des visages et des corps, en choisissant des points de vue et des cadrages spécifiques, Lisette Model isole et fixe des attitudes, des gestes et des regards. Elle nous livre ainsi une vision singulière de ses contemporains et de son époque. Nous pouvons y déceler un regard critique, notamment à ses débuts, sur la bourgeoisie – univers dont Lisette Model est issue –, ou encore de l'empathie ; dans tous les cas, jamais d'indifférence. « Je photographie tout ce qui m'attire. C'est cette attirance qui me guide. Je vais vers eux et je prends la photo. Je ne change absolument rien, je n'ajoute rien, en général il y a tout ce que j'ai cadré, je simplifie, c'est sûr. Très simplifié. »

À propos d'une photographie prise à Monte Carlo vers 1934, « Famous Gambler », Lisette Model remarquait : « Cette femme était une millionnaire renommée qui jouait à Monte Carlo. On sent bien son pouvoir – sa masse imposante et son élégance, le raffinement de son chapeau, les dentelles – et son assurance. J'ai bien sûr également photographié tout cela, en plus du volume, qui m'intéresse encore et m'a intéressée dès le début, même si je n'en avais pas conscience. J'étais tout simplement attirée par les grandes choses' ».

Selon Cristina Zelich, « Model restera fidèle aux lignes de force de sa carrière de photographe : la façon directe et sans préjugés d'envisager une réalité qui l'intrigue et la captive, les prises de vue en contre-plongée pour faire ressortir les volumes, sur un mode quasi caricatural, son refus instinctif de se contenter de l'évidence, cherchant toujours les détails ou les situations marginales, cette capacité à percevoir et à traduire en images la solitude et la fragilité, au-delà des apparences² ». Lisette Model réactive et déplace, en ce sens, l'une des fonctions du portrait depuis la Renaissance. En inscrivant et en exposant une figure dans un cadre, le portrait isole la personne de son contexte. Il met ainsi en perspective l'individu au sein de la société et articule la représentation d'une personne à sa reconnaissance sociale.

Après une brève définition du portrait et une approche de ses différentes fonctions, nous verrons comment le portrait photographique rejoue, dès son invention, la fonction de représentation sociale. Nous verrons ensuite comment certains artistes, dont Lisette Model,

s'émancipent de ces usages et créent une esthétique propre au portrait photographique.

1/ Définition du portrait

Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, définit le portrait comme la « représentation d'une personne ». Il rappelle que le terme « portrait » désigne dans les arts plastiques « une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin ». Il ajoute également : « Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie, etc. En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques³ ».

Dans son article sur le « portrait », souligne l'impossibilité de trouver une formule d'approche globale. En effet, « suivant la civilisation dans laquelle il s'insère et qu'il contribue à créer, le portrait assume des fonctions qui diffèrent profondément, de même que se modifie sa nature, suivant les milieux sociaux au service desquels il se met ». Sont néanmoins envisagées certaines « fonctions constantes » du portrait : « Malgré la différence du contexte social, certaines fonctions du portrait restent constantes. Celles notamment qui, sous des formes très diverses, rattachent cette branche particulière de l'art à l'idée de la mort et de la survie. Qu'il s'agisse d'efficacité réelle ou de transmission d'un souvenir, de moyen de parvenir sans perte d'identité à la vie d'un monde ultra-terrestre ou du simple désir de léguer ses traits à la postérité, la pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait. [...] Par ailleurs, le plaisir de contempler ses traits tels qu'ils apparaissent à l'autre a, de tout temps, constitué un puissant facteur de succès pour ce genre d'art, un des plus stables de l'histoire du monde. En outre, d'autres fonctions sont étroitement liées à la conception religieuse qui régit une civilisation, à l'organisation de l'État ou à sa structure sociale et à l'idée que se font les représentants des différentes couches sociales du rapport existant entre le portrait et son "modèle" ».

Le portrait photographique a rapidement repris les différentes fonctions du portrait peint. Il en a étendu aussi les possibilités de diffusion : portraits officiels commandés par le pouvoir, images de célébrités artistiques ou intellectuelles, portraits de groupe, portraits mis en scène et autoportraits...

Grâce à son dispositif d’enregistrement et de reproduction, la photographie s’avère pertinente pour rejouer certaines fonctions du portrait peint comme :
– la conservation d’une trace de celui qui est représenté.
– la ressemblance et la description d’une personne.
Dès la seconde moitié du xix^e siècle, le portrait photographique se substitue à la peinture pour devenir un moyen privilégié de représentation sociale, puis un outil d’identification au plan administratif comme au plan judiciaire. La photographie est alors – avec la photographie médicale, ethnographie ou anthropométrique – un instrument de mesure et de classification, qui relaie et génère des modèles ou des stéréotypes.

2/ Le portrait photographique, un enjeu de représentation sociale

Dans *Photographie et société*, Gisèle Freund (1908-2000), photographe et sociologue allemande, montre comment dès les années 1840 le portrait photographique a rencontré tout d’abord les aspirations des classes sociales de la bourgeoisie. « L’ascension de ces couches sociales a provoqué le besoin de produire tout en grande quantité, et particulièrement le portrait. Car « faire faire son portrait » était un de ces actes symboliques par lesquels les individus de la classe sociale ascendante rendaient visible à eux-mêmes et aux autres leur ascension et se classaient parmi ceux qui jouissaient de la considération sociale. Cette évolution transformait en même temps la production artisanale du portrait en une forme de plus en plus mécanisée de la reproduction des traits humains. Le portrait photographique est le dernier degré de cette évolution⁴ ». La photographie agit ainsi comme preuve d’appartenance à une classe sociale, prenant la suite de la peinture.

Le portrait-carte de visite

La vogue du portrait-carte commence vers 1860 et son succès ne se dément qu’au début du xx^e siècle. Le brevet déposé par Disderi en 1854 a permis de multiplier et de commercialiser un nouveau type de portraits photographiques : des photographies sur papier-albuminé, collées sur un carton léger au format « carte de visite » et représentant le modèle généralement en pied. Ces « portraits-cartes » s’offraient et s’échangeaient entre amis ou en société, ils constituaient aussi des objets de diffusion et de collection d’images de personnalités publiques ou de célébrités. « Bien plus qu’une personnalité, les portraits-cartes représentent la condition à laquelle aspire le modèle : le portrait avec lequel repart le bourgeois du second empire ne figure pas un sujet. Dans une mise en scène théâtrale, l’expression de l’individu se perd parmi les objets qui témoignent de l’appartenance à un genre : la classe

sociale bourgeoise⁵ ». C’est avec le portrait-carte que le portrait photographique va s’émanciper des normes de la peinture : « Dans sa forme primitive, alors qu’elle reste une pratique encore marginale, la carte de visite entraîne une évolution du statut du portrait. Le mécanisme de l’échange subordonne un esthétique, une codification. L’image se structure en fonction du destinataire et du type de message que l’on entend lui transmettre. […] Le portrait-carte, avant d’être l’image d’un individu, est le reflet de sa position sur la scène publique, du prestige dont il entend se parer. La pose, l’artifice de la représentation, provoquent une mise à distance. Dans son rapport à l’image, le sujet se prend lui-même pour objet. La forme qui sera donnée à son image doit être lisible par le plus grand nombre. L’individu, produit des rapports sociaux, se dépersonnalise, fait abstraction de ses caractéristiques psychologiques⁶ ».

Photographie ethnographique et photographie anthropométrique

« Dès son invention, la photographie était vouée à l’auscultation du corps humain, avec le vif espoir scientifique que la connaissance exacte des mouvements de surface permettent d’atteindre les « mouvements de l’âme ». Le corps apparaissait comme le lieu visible de la différence, du délit, de la pathologie, de la délinquance. Par l’anthropométrie et l’ethnographie, associée à la photographie, on espérait réduire les innombrables données enregistrées à la simplicité d’un « type » ou d’un « faciès » ; un positivisme excessif multipliait les procédures pour tenter de définir des lois universelles auxquelles l’homme était par hypothèse soumis corps et âme⁷ ».

La description des individus peut être plus qu’un recueil de faits et de données, elle permet aussi d’établir des types, des classements, des ensembles. L’histoire du portrait est en partie liée à celle des idéologies rationalistes et productivistes de la figure humaine qui vont se nourrir des avancées techniques de la représentation. « L’ethnographie naissante, suscitée par les voyages et la conquête coloniale, est intimement liée au processus photographique. On note, on enquête, on enregistre, on décrit […]. Ce sont les méthodes ethnographiques qui seront le modèle de l’anthropométrie judiciaire comme le montre la carrière de Bertillon⁸ ». Dans les années 1850, le Muséum d’histoire naturelle commande en effet toute une série de portraits « ethnographiques » de Russes, de Hottentots et d’Esquimaux. L’apparition des moyens qui ont permis l’expansion et la banalisation du portrait photographique coïncide également avec diverses initiatives qui annoncent son utilisation systématisée à des fins de repérage et de surveillance sociale :
« Réduction du format des clichés, utilisation d’un châssis spécial permettant la prise de plusieurs poses sur le même négatif au collodion, le procédé autorise

une baisse importante du coût des épreuves. Il est rapidement adopté par la police et pour les usages médicaux et scientifiques. […] Dans un tel glissement, l’identité ne désigne plus la singularité individuelle mais tout au contraire la conformité à un type⁹ ». En 1882, le Service d’identification de la préfecture de police dirigé par Alphonse Bertillon s’engage dans l’exploitation du signalement anthropométrique, qui comprend les photographies des visages de face et de profil, dans des conditions fixes de prises de vues. Ces procédures peuvent s’étendre à l’enregistrement de l’ensemble d’une population.

La photographie de famille

Du fait des développements techniques et économiques, la photographie d’amateur pratiquée en famille va peu à peu prendre le relais du portraitiste professionnel – à l’exception des portraits à usage public, du portrait de cérémonie ou encore du portrait d’identification juridique. À ce titre, il est important de mentionner le travail de Pierre Bourdieu sur les enjeux de la production de portraits photographiques en famille, en fonction de son appartenance à une classe sociale. « Alors que tout semble promettre la photographie, activité sans traditions et sans exigences, à l’anarchie de l’improvisation individuelle, rien n’est plus réglé et plus conventionnel que la pratique photographique et les photographies d’amateurs. Les normes qui définissent les occasions et les objets de photographie révèlent la fonction sociale de l’acte et de l’image photographique : éterniser et solenniser les temps forts de la vie collective¹⁰ ».

> **pistes de travail 1, p. 20**

3/ Le portrait photographique comme pratique artistique

L’introduction du portrait photographique dans le domaine de l’art n’est pas immédiate. La photographie est alors considérée comme un « simple » dispositif d’enregistrement. Elle est, en outre, perçue comme un produit de la société industrielle.

La célèbre critique de Charles Baudelaire, dans son « Salon de 1859 » en témoigne :
« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci « Je crois à la nature et je ne crois qu’à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l’art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature […]. Ainsi l’industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l’art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d’exactitude (ils croient cela, les insensés !), l’art, c’est la photographie. À partir

de ce moment, la société immonde se rua, comme seul Narcisse, pour contempler sa triviale image dans le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s’empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil¹¹. »

Dès cette époque, Félix Tournachon, dit Nadar, voit dans le portrait photographique un potentiel créatif :
« La théorie photographique s’apprend en une heure ; les premières notions de pratique, en une journée… Ce qui ne s’apprend pas, je vais vous le dire : c’est le sentiment de la lumière, c’est l’appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés… Ce qui s’apprend encore moins c’est l’intelligence morale de votre sujet, c’est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, et vous permet de donner, non pas… une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière, la plus favorable, la ressemblance intime. C’est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux¹² ».

Dans les premières décennies du xx^e siècle, les avant-gardes s’écarternt des fonctions usuelles de la photographie et privilégient l’invention formelle, grâce à l’expérimentation de ses potentiels techniques. Au moment où Lisette Model s’engage dans l’activité photographique, plusieurs mouvements artistiques renouvellent les approches du portrait photographique. Trois d’entre eux sont ici détaillés et mettent en perspective le travail de Lisette Model : le surréalisme, le style documentaire et la photographie humaniste.

Le surréalisme

« Au cours des années 1920, à travers toute l’Europe, on ressentait qu’un élément « supplémentaire » s’ajoutait au réel. Que cet élément fut expérimenté avec cohérence et figurée avec forces par les outils « supplémentaires » de la photographie, témoigne de la cohérence incroyable de la photographie européenne de cette période – et non de son éclatement en différentes sectes comme on le suggère parfois. Mais je soutiens que l’un des apports spécifiques des surréalistes a été de considérer cette réalité elle-même comme représentation ou signe. La réalité en fut à la fois élargie, et remplacée ou supplantée par le « supplément » suprême qu’est l’écriture : l’écriture paradoxale de l’image photographie¹³ ».

Les surréalistes, à la suite du mouvement dada, comptent parmi ceux qui détournent les normes et les usages du portrait photographique et en constituent les bases d’un langage artistique. Leur utilisation récurrente des photomatons, une invention alors récente, diffère de l’usage du portrait standardisé destiné aux papiers administratifs. D’autres tentatives de détournements sont pratiquées par les surréalistes, notamment l’utilisation de portraits individuels pour constituer une photographie de

groupe. Ces productions collectives ont à la fois pour conséquence de faire entrer la photographie ordinaire dans le domaine de l’art, et de rejouer certaines conventions qui s’inscrivent dans la tradition picturale.

C’est aussi avec les expérimentations des procédés de manipulation des images (tirage en négatif, surimpression, solarisation...) et par leur attention à la représentation du corps humain, que les surréalistes vont donner au médium photographique une esthétique originale. À ce titre, les distorsions d’André Kertész sont une référence importante : « Kertész relie lui-même cette série des « Distorsions », et par delà les jeux sur la déformation du corps qui parcourent toute son œuvre, à une image originelle antérieure : le spectacle de la transparence troublée de l’eau et des reflets, qui le conduisit, en 1917, alors en convalescence, à photographier les jambes d’un baigneur s’agitant dans une piscine, relisant ainsi, selon ses propres dires, sa première distorsion¹⁴ ».

Le reflet est un motif important chez Lisette Model. Il fait référence au thème du miroir, lorsqu’il devient un espace de questionnement de l’identité. C’est le cas notamment de l’autoportrait chez les surréalistes. L’une des figures les plus marquantes de cette mise en question des modalités de la construction du sujet est sans doute Claude Cahun : « Confrontant les diverses identités sociales et s’interrogeant sur le genre, elle fait de nombre de ses photographies une interrogation inquiète et ludique sur les possibles du moi. L’éclatement et la multiplication des formes sont ses principales figures, masques et miroirs ses accessoires essentiels¹⁵ ».

Comme le dit Max Kozloff, dans son livre , à propos de Lisette Model, « ce n’est pas New York qui a inspiré le style de Model, il avait mûri en Europe ». On peut voir en effet dans le travail d’André Kertész, dont elle côtoie la première femme Rogi André à Paris, et qui sera une de ses maîtres, mais aussi de Florence Henri, qui a également travaillé la représentation du corps et l’autoportrait (celui de 1928 qui montre son reflet dans un miroir vertical), des influences importantes : « Les photographies de réflexion de Lisette Model sont encore plus originales. Le verre est transparent, mais réfléchit l’extérieur, il capture des échos du dehors, et des fragments du dedans. Delancey street, dans le Lower East Side, avec ses communautés d’immigrants européens, lui rappelait Paris. Ces souvenirs sont peut-être à l’œuvre dans les « Reflections », où le lointain et le proche équivaldraient au présent et au passé. Quoi qu’elles révèlent de son observation de New-York, ces photographies sont aussi une forme d’auto-réflexion¹⁶ ».

Le style documentaire et le portrait photographique

Le mot « documentaire » apparaît dans la terminologie de la photographie dès les années 1920. On l’attribue

à un commentaire journalistique du film de Robert Flaherty, *Moana*, en 1926. Il devient, à partir des années 1930, un genre artistique à part entière et le terme paradoxal de « style documentaire » est défini ici par Walker Evans, premier photographe à bénéficier d’une exposition monographique au MoMA à New York en 1938 : « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être style documentaire [documentary style]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d’un crime. Un document a de l’utilité, alors que l’art est réellement inutile. Ainsi, l’art n’est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de « photographe documentaire », mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu’on me croit en train d’en faire une autre¹⁷ ». « Par rapport à un pictorialisme toujours un peu gêné de renvoyer à la peinture tout en voulant s’en distinguer, l’art documentaire apparaît comme le premier mouvement autoréférentiel de l’histoire du médium et va par là pouvoir revendiquer ses modèles avec une assurance inédite¹⁸ ».

L’esthétique documentaire valorise la spécificité du médium photographique, la vision mécanique de la réalité, et elle revendique la mise à distance de tout effet d’interprétation subjective ou expressive. Elle se caractérise en outre par la netteté et la luminosité des clichés, la frontalité et la rigueur des cadrages, et en particulier dans les portraits les poses statiques des modèles et le travail en série. Deux œuvres fondatrices en radicalisent les procédures : *Antlitz der Zeit* [Visage d’une époque] d’August Sander (1876-1964) en Allemagne, projet de recensement photographique de la société de la République de Weimar sur lequel il travaille presque toute sa vie, et parmi les recherches de Walker Evans (1903-1975) aux États-Unis, ses portraits pris dans le métro de New York entre 1938 et 1941 et publiés en 1966 avec un texte de James Agee sous le titre *Many are called*.

« Ce projet concrétise la recherche de l’anonymat absolu, du côté du photographe comme de celui du modèle. Evans s’inscrit, à l’instar de Sander, dans une tradition récente consistant à faire défiler devant l’appareil de parfaits inconnus – pour le spectateur comme pour le photographe – dépouillés de leur patronyme. Cette recherche du modèle anonyme est la grande innovation du portrait photographique dans les années 1920 ¹⁹».

« L’intervention du photographe se manifeste dans la sérialité et dans l’agencement d’ensembles organisés offrant une signification aux images. Les arrangements cohérents effectués par August Sander et Walker Evans composent des œuvres intelligibles. La maîtrise formelle en partie abandonnée pendant les prises de vue

apparaît dans l’ordre réfléchi des images et des séries. Preuve d’un travail pensé et contrôlé, seul l’ensemble des clichés constitue l’œuvre véritable²⁰ ».

La prédilection pour le portrait d’inconnus traverse aussi l’œuvre de Lisette Model (voir la série , vers 1945), mais elle s’inscrit dans une autre démarche. Elle a fait partie du groupe de la Photo League à New York (voir « Repères » dans la partie découvrir), qui revisite et nuance le caractère documentaire de la photographie. À la volonté de certains artistes de l’époque de documenter les années de dépression et dans le contexte du maccarthisme, Lisette Model préfère une forme non militante du réalisme où la présence d’un témoin subjectif se donne comme garant de l’authenticité de la scène.

La photographie humaniste

Après le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, le besoin de réconciliation se manifeste aussi dans le genre du portrait. Dans les années 1950, Robert Doisneau, Édouard Boubat, Izis ou encore Denise Colomb (voir le catalogue de l’exposition « Denise Colomb aux Antilles », Jeu de Paume, Hôtel de Sully, 2009) sont parmi les photographes les plus représentatifs d’un « réalisme poétique ». Willy Ronis (1910-2009) contribue également alors à l’élaboration d’un récit humaniste (voir aussi l’exposition proposée par le Jeu de Paume et la Monnaie de Paris à partir d’avril 2010).

L’exposition , organisée en 1955 au MoMA à New York par Edouard Steichen, marque l’apogée et les limites, pour certains, de ce courant. Toutefois, cette photographie est déjà présente avant la guerre. L’une des figures les plus emblématiques de ce courant est Henri Cartier-Bresson qui compose une nouvelle relation de l’individu aux événements, même anodins, qui se déroulent sous ses yeux. Ses instantanés et son attirance pour les personnages de rue en situation renouvellent ainsi la représentation de la figure humaine. Les rapports qu’entretiennent les individus avec les réalités contemporaines sont au cœur de la photographie de Lisette Model qui, selon Max Kozloff « est l’une des premières photographes avec une conscience sociale à s’écarter d’une foi dans le progrès et la fraternité des travailleurs. Son regard n’est pas tant fataliste que fasciné : elle montre ces marginaux, ces exclus, ces poseurs, comme des êtres charismatiques, pervertis par un environnement impitoyable²¹ »

La photographie humaniste place au centre de son attention la représentation de personnes singulières dans leur quotidien, tentant par là même de donner à voir des figures universelles. Cette démarche peut être confrontée à celles de Lisette Model et de Diane Arbus, son élève, qui « à ses débuts de photographe, cherchait des situations universelles, dans lesquelles chacun pourrait se reconnaître. Elle explique dans une de ses interviews que Lisette Model

lui a ensuite appris que plus le photographe choisissait un sujet particulier, plus l’image deviendrait universelle. [...] Il y a de la brutalité dans les clichés de Model, mais cette dureté recouvre une confiance implicite dans quelque chose de partagé entre tous les êtres humains, quelque chose de plus profond que la situation sociale ou les circonstances²² ». À la différence de celle de Lisette Model, les images de Diane Arbus se démarquent de cette possibilité de comprendre l’expérience de l’autre : « Ce que j’essaie de décrire, c’est l’impossibilité de se mettre dans la peau d’un autre. Ainsi, les portraits de Diane Arbus et de Lisette Model ne tendent pas vers le même objectif. Là où Model use de la composition en vue d’atteindre une certaine distance esthétique, Arbus renforce l’aspect documentaire de ses images, en minimisant dans le même mouvement la valeur esthétique²³ ».

> pistes de travail 2, p. 20

1. Cité par Ann Thomas, « Lisette Model et le portrait », dans *Lisette Model*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Madrird, Fundación MAPFRE, 2009, p. 31.
2. « Lisette Model : un regard au-delà des conventions », dans *Lisette Model*, *ibid*.
3. Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d’esthétique*, Paris, P. U.F., 1990, p. 1161-1162.
4. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 11-13).
5. « Les ateliers de portraits », dans Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie, histoire, technique, art, presse*, Paris, Larousse, 2008, p. 62.
6. Jean Sagne, « Idem ou le visage de l’autre », dans *Identities, de Dis-déri au photomaton*, CNP, Paris, Editions du Chêne, 1985, p. 13-14.
7. Michel Frizot, « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, Adam Biro/ Paris, Larousse, 2001, chapitre 15, p. 258.
8. Michel Frizot, op. cit.
9. Christian Phéline, « L’image accusatrice », *Les Cahiers de la Photographie*, n° 17, Paris, 1985.
10. Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
11. Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », extrait du « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1973.
12. À noter :l’exposition du Jeu de Paume au château de Tours (printemps 2010) présentant une sélection de portraits de Félix Nadar.
13. Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », dans *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990, p. 122.
14. Quentin Bajac, « L’expérience continue » dans *La subervsion des images*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 356.
15. *Ibid*. p. 356.
16. Max Kozloff, *New York, Capital of Photography*, New York, Yale University Press, 2002.
17. Walker Evans, « Interview with Walker Evans », par Leslie Katz, *Art in America*, mars-avril 1971, p. 87.
18. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d’August Sander à Walker Evans*, Paris, Editions Macula, 2001.
19. *Ibid*., p. 149.
20. Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La photographie, histoire, technique, art, presse*, Larousse, Paris, 2008, p. 169.
21. Traduit de Max Kozloff, *New York, Capital of Photography*, New York, Yale University Press, New York, 2002.
22. Traduit de Shelley Rice, « Essential Differences : A Comparison of the Portraits of Lisette Model and Diane Arbus », dans *The Education of a Photographer* n° 10, Allworth Press, New York 2006, p. 96-99.
22. Shelley Rice, *ibid*.,p. 99

Pistes de travail 1

- Répertorier les différents usages de la photographie de portrait.
- Envisager les différents destinataires (amis, famille, documents administratifs...) et les supports possibles (journaux et magazines, facebook ou autres interfaces de discussion).
- Comparer et distinguer plusieurs portraits photographiques, par exemple la photographie d'identité de l'élève, le portrait de Charles Baudelaire par Nadar, l'image d'une « star » en couverture de magazine, la photographie officielle du Président de la République...).
- Expliciter en quoi les modalités de représentation d'une personne peuvent être des indices ou induire une position et une fonction sociale. Envisager aussi comment elles peuvent les déplacer.
- À travers des portraits de groupe (de classes, d'équipes sportives, associatives, gouvernementales, photographies de mariage, de chorales, de foules, de manifestations, de meeting, etc), rechercher les règles, les codes et les éléments de « protocole » (vêtements, accessoires, poses et gestes, mises en scène).
- Rechercher des exemples de portraits peu conventionnels et discuter des raisons de ces choix.
- Décrire sommairement par écrit une personne. Constituer des groupes, dans lesquels chacun dessinera un portrait à partir de ce texte. Afficher et confronter les réalisations.

Pistes de travail 2

À propos de ses portraits, Lisette Model notait : « Il faut que ce soit un inconnu. Lorsque je connais la personne, je connais sa voix, ce qu'elle dit, ce qu'elle est. Si je ne connais pas la personne, c'est l'aspect visuel, et lui seul, qui est perceptible, et c'est tout de suite plus fort » (Ann Thomas, « Lisette Model et le portrait », in *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume, 2010).

Quand on rencontre un inconnu, qu'est-ce que l'on peut voir ? Qu'est ce que l'on regarde ? De quoi cela dépend ? Pourquoi ? Dans quel contexte peut-on faire l'expérience de voir et/ou de regarder des personnes que l'on ne connaît pas ? Quelles sont les différences entre l'expérience de regarder une personne et celle de regarder son portrait ?

– Distinguer et analyser les choix de Lisette Model dans plusieurs de ses portraits : personne représentée et contexte de la prise de vue, point de vue, cadrage et lumière choisis (pistes à développer avec les axes thématiques suivants).

– Les pratiques artistiques contemporaines et la question du portrait photographique pourront être abordées en analysant et en commentant les associations/oppositions suivantes : Diane Arbus / Richard Avedon Andy Warhol / Robert Mapplethorpe William Klein/ Irwin Penn Arnulf Rainer / Cindy Sherman Jeff Wall / Valérie Jouve

Lee Friedlander / Gilles Saussier
Michel Journiac / Urs Luthi
Patrick Faigenbaum / Philip Lorca Di Corsia
Suzanne Lafont / Patrick Tosani

– Autour de la question de la représentation du corps, on pourra interroger le rapprochement entre « la Baigneuse, Coney Island », New York, vers 1939-1941 de Lisette Model (en choisissant dans la série l'image où la femme est debout, dos à la mer, les mains appuyées sur les genoux) et le tableau de Pablo Picasso, « La Pisseuse » de 1965 (Paris, MNAM).

– Les installations et les projections vidéo d'Ester Shalev-Gerz, présentées simultanément au Jeu de Paume, permettront d'envisager d'autres approches du portrait : « Esther Shalev-Gerz travaille intuitivement la notion de portrait qu'elle appréhende comme un reflet possible d'une personne, d'un lieu ou d'un événement qui n'est jamais stable, toujours compris dans un devenir-autre ».

Orientations bibliographiques
références sur les portraits photographiques
■ Dominique Baqué, *Visages*, Paris, Éditions du Regard, 2008
■ Eric Homburger, *The Portrait in Photography*, Londres Reaktion Books, 1992
■ *Identités, de Disderi au Photomaton*, Paris, CNP, 1986
■ *Portraits singulier pluriel*, Paris, BNF, 1998
■ *Portraits / Visages*, Paris, BNF / Gallimard, 2003
■ *On the human Being, International Photography*, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Séville, été 2008

essais sur le portrait
■ J. C. Bailly, *L'apostrophe muette, essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997
■ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981
■ J. L. Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Editions Galilée, 2000

essais et références en histoire de la photographie
■ Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro-Larousse, 2001.
■ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1973.
■ Walter Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Éditions Carré, 1997; *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000
■ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* n° 1, novembre 1996.
■ Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la Danse*, Saint-Denis, PUV, 1996.
■ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard-Seuil, 1980.
■ Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

ressources en ligne
■ Site de la BNF : <http://classes.bnf.fr/portrait/>
■ Site du musée d'Orsay, rubrique portrait : <http://www.musee-orsay.fr/fr/>

La Street Photography

En photographiant, quelques temps après son arrivée à New York, le quartier des migrants, le Lower East Side, Lisette Model retrouve l'ambiance familière de certaines rues d'Europe. Si la photographe continue ainsi son travail sur le portrait d'inconnus, elle se laisse peu à peu guider par la ville. L'interaction entre le contexte urbain et les personnes devient alors sa principale préoccupation.

« La ville va s'imposer alors comme un nouveau territoire, guidant Lisette Model vers un travail plus subtil. Elle s'était, jusqu'à présent, préoccupée essentiellement des populations. Pour rendre compte de ses contemporains, elle avait braqué son objectif sur leurs visages, balayé le spectre social pour universaliser son propos ; pour parler des hommes, elle les avait photographiés. Enrichie de ses acquis européens et de son expérience américaine, elle affine sa perception, réoriente son travail. D'une vision directe, elle passe à une représentation indirecte ; du portrait, elle glisse vers l'objet. Photographe de la figure humaine, elle devient témoin de la trace de l'homme, s'engageant ainsi dans ce qu'on qualifierait aujourd'hui de nouvelle approche du documentaire. Deux séries parfaitement identifiées en rythment les moments forts. Il s'agit évidemment des « Reflets » ou « Vitrites » à travers lesquels Lisette Model s'efforce de biaiser les normes de la représentation par la confusion des plans ; et de la série « Jambes de passants » qui propose une vision surprenante d'une humanité sans visage, animée d'un mouvement perpétuel¹ ».

Un an après son arrivée à New York, en 1939, Lisette Model commence à intégrer la ville dans ses photographies, dans les séries « Running Legs » et « Reflections ». En provoquant la rencontre entre la représentation de la rue et le portrait, Model est à l'origine, avec d'autres photographes de la Photo League, de ce que l'on appellera la « Street photography ».

« Ce qu'on a pu appeler rétrospectivement la « Street photography » est une réaction au modernisme triomphant, c'est-à-dire à, un formalisme froid, mais aussi à l'enthousiasme pour l'industrie et la métropole-machine. Même s'il ne faut pas opposer les choses de manière trop rigide, ces photographes de la rue concrète sont plus sensibles à la face sombre du monde moderne. Dans les suites de la crise de 1929, deux réactions existent ; l'une, inspirée du réalisme soviétique, valorise le progrès permis par les travailleurs, tandis que l'autre reste au plus près de la vie réelle, de l'épaisseur de la vie réelle. Cela dit, la représentation de la rue concrète en photographie est une tradition ancienne héritée des arts graphiques, dessin et gravure surtout, depuis au moins le XVIII^e siècle. Elle montrait les gens de la rue, notamment les « petits métiers », dans un environnement

urbain populaire. Cette tradition était particulièrement représentée en Angleterre et s'est transmise aux États-Unis au XIX^e siècle. Parallèlement, le portrait à la fois comme genre esthétique et fonction sociale a été peu à peu dévolu à la photographie. On pourrait effectivement dire que la « Street Photography » se définit par la rencontre de ces deux mouvements mais en ajoutant que, ce faisant, elle en modifie les contours. Dans les photographies de Lisette model, par exemple, on n'est pas dans la scène de rue « organisée » ni dans le portrait de figures identifiées à des fonctions mais plutôt dans une vision troublée des cadres sociaux – reflets, personnages, marginaux². »

La Street Photography réinvestit ainsi une figure de la modernité, le flâneur. Elle renouvelle la représentation de la ville en photographie. Sa particularité tient au fait qu'elle développe une esthétique de l'instantané.

1/ Le flâneur, figure de la modernité

« La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive³ ».

C'est par ces mots que Charles Baudelaire (1821-1867) décrit l'artiste, le peintre de la vie moderne, comme le « parfait flâneur », celui qui sait « épouser la foule ». Son immersion dans « le nombre, le mouvement et l'ondoyant » en fait un « observateur passionné » des transformations de la société dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le flâneur incarne, pour le poète, la confrontation de l'individu à la condition moderne, à la ville industrielle, son activité et ses vitrines.

La figure du flâneur apparaît au milieu des passants et de la foule, autres thèmes très présents dans la littérature et la poésie, de Victor Hugo à Edgar Allan Poe (« L’homme des foules »). Walter Benjamin (1892-1940) la reprend, comme objet de pensée, dans les textes qu’il projetait de publier sous le titre *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme* (traduction en langue française, Éditions Payot, Paris, 1979). Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle* et dans *Le livre des passages*, Benjamin analyse les symptômes de la modernité et l’impact des nouvelles formes de sociabilité sur l’individu. Dans ce contexte, l’oisiveté et le regard du flâneur s’affirment comme des formes de suspension, de disjonction dans la mécanique industrielle et marchande. La figure du flâneur est à la fois une figure poétique, une figure d’exploration et une figure de résistance dans l’environnement urbain.

Pour Baudelaire, « jouir de la foule est un art », et le flâneur est aussi une figure de désir, qui fait « ribote de vitalité » : « Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l’égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe⁴ ».

Le photographe de rue peut rappeler le flâneur dans la ville. On peut reconnaître, chez Lisette Model, dans ses images de passants, de « sans domicile fixe » ou de marginaux, cette attention aux effets de la modernité urbaine et des réalités de la société de consommation sur les individus. On peut aussi voir dans « La Baigneuse de Coney Island » ou dans « Runnings Legs » la vitalité et l’intensité à l’œuvre dans la saisie de ces moments et ces regards. Le mouvement de la foule transforme la vision de la ville, la rue est le domaine du fugitif et de l’éphémère. L’arrivée des automobiles et la codification des espaces de circulations déterminent la physionomie de ces territoires qui se conçoivent désormais en termes d’agencements et de croisements multiples.

Comment décrire le geste par lequel les conducteurs de taxis et les agents réglant la circulation se saluent mutuellement quand ils se rencontrent ? C’est la question que se pose Siegfried Kracauer (1889-1966) en réfléchissant aux nouvelles « figures de ville » : « Les chauffeurs sont liés par des obligations de lieux et de temps. On peut avancer la proposition qu’ils sauront se rendre partout où il y a normalement des agents. Les uns et les autres sont placés sous le signe de la circulation. C’est en tant qu’emblèmes de celles-ci qu’ils se saluent⁵ ».

Entre les deux guerres, les métamorphoses de la ville et des métropoles modernes trouvent différentes expressions dans la photographie, que ce soit dans l’esthétique de la nouvelle vision ou dans le surréalisme. La représentation de la ville ne porte plus simplement sur l’architecture. Elle se focalise sur la rue, son mouvement et sa temporalité.

2/ La ville comme objet de représentation photographique

Lisette Model, née en Autriche et ayant vécu à Paris, forge son regard en Europe. Elle y pratique alors une photographie de portraits. À son arrivée à New York, elle intègre dans ses images le contexte urbain, renouvelant ainsi la perception de la ville initiée par les photographes installés en Europe au début du siècle. En effet, la ville moderne, et notamment Paris, est le lieu d’expérimentations de la pratique photographique jusque dans les années 1930.

Si Lisette Model ne s’en inspire pas directement, on retrouve néanmoins dans sa série « Reflections », les préoccupations de Man Ray ou de Brassai, dans *Paris de Nuit*, publié en 1932, qui fait du quotidien et des devantures de magasins, un lieu de l’étrange. « Le surréalisme ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision. Je ne cherchais qu’à exprimer la réalité, car rien n’est plus surréel » (Brassai). Chez les surréalistes, la ville est le terrain où se déploie le fantastique, le fortuit. « Propice au fantasme, la ville nocturne fantomatique est porteuse d’irréalité. De même que le brouillard et l’ombre font naître l’onirisme, la nuit, « qui sait ne faire qu’un de l’ordure et de la merveille », selon André Breton, permet le surgissement de l’irrévélé⁶ ».

Les surréalistes voient dans les photographies d’Eugène Atget (1857-1927) une étrangeté qui répond à leurs recherches, même si ses clichés étaient pour lui des « documents », récoltés de façon systématique pour constituer un inventaire des éléments d’architecture parisienne voués à la disparition. « Ce qu’Eugène Atget a fait pour Paris, je veux le faire pour New York ». C’est par cette phrase que Berenice Abbott (1898-1991) défend son projet photographique *Changing New York*, dans lequel elle entend représenter les changements dans sa ville. Berenice Abbott s’intéresse aux mutations et aux éléments nouveaux dans le paysage urbain : les affiches, les publicités. L’esthétique de *Changing New York* (exposé au MoMA en 1937, publié en 1939) s’inscrit à la fois dans la vague documentaire des années 1930 et dans une approche poétique de la ville : « Le rythme de la ville n’est ni celui de l’éternité ni celui du temps qui passe mais de l’instant qui disparaît. C’est ce qui confère à son enregistrement une valeur documentaire autant qu’artistique » (Berenice Abbott).

« Résonnant aux États-Unis comme en Allemagne [...], les caractéristiques du style documentaire semblaient déjà tout entières contenues chez Atget : programme, série, projet, commande passée à soi-même, etc, la pratique photographique n’est désormais plus livrée au démon de l’occasion mais participe d’une vision du monde. [...] L’exportation étasunienne d’Atget dans le cadre du succès du style documentaire doit en effet être mise en regard de sa relecture par le surréalisme⁷ ».

« Les surréalistes voient dans [le travail d’Atget] la mise en valeur de la mythologie urbaine, un « fantastique social », qui répond à un goût croissant pour la poésie populaire de la ville. Ce n’est pas un hasard d’ailleurs si l’intérêt des surréalistes pour Atget se manifeste parallèlement à la publication du *Paysan de Paris* de Louis Aragon. Peu à peu, vitrines, étalages d’objets incongrus, mannequins et scènes quotidiennes peuplent l’imaginaire surréaliste. Et bientôt, Jacques-André Boiffard, Berenice Abbott, Henri Cartier-Breson répondent à un engouement pour la ville, ce lieu de cohabitation de juxtaposition des réalités éloignées⁸ ».

Lisette Model qualifie ses photographies de reflets dans les vitrines des magasins de « photomontages naturels » (série des) et ce procédé induit une vision de la réalité moins directe, quasi « abstraite ». En cadrant et recadrant ses images, elle évite toute symétrie. En déstabilisant l’espace, elle peut le reconfigurer, à la manière de Florence Henri qui compose, en photographie, avec la transparence, la réverbération ou la réflexion des objets. Néanmoins, Lisette Model se distancie de l’esthétique puriste et constructiviste de Florence Henri. Le constructivisme constitue en effet une autre influence contemporaine pour Lisette Model dans sa perception de la ville moderne. L’usage de la contre-plongée, que ce soit dans « Pedestrians » ou « Running Legs », l’ambition de saisir la mobilité et de libérer le regard de la vision oculaire sont l’héritage des expérimentations des photographes de la « Nouvelle Vision ».

Pour ces artistes, au premier rang desquels se trouvent László Moholy-Nagy et Alexandre Rodchenko, la photographie, appareil du progrès technique, apparaît comme le moyen d’expression du « monde industriel ». Pour ce dernier : « La ville d’aujourd’hui avec ses immeubles aux nombreux étages, les installations spécifiques des usines et entreprises telles que les vitrines occupant deux out rois étages, le tramway, l’automobile, les enseignes de publicité lumineuses, les grands paquebots transatlantiques, les avions, tout cela a modifié le psyché des perceptions visuelles, même si ces modifications furent parfois infimes. Il semble que seul l’appareil photographique soit en mesure de représenter la vie actuelle ». Germaine Krull, photographe allemande vivant à Paris, s’inscrit dans ce mouvement pour « regarder la ville et ses mutations avec un regard

neuf, sans sentimentalisme. Les masses de fer sont prises dans leur mobilité, la tour Eiffel devient un enchevêtrement de poutres, de boulons en dehors de toute hauteur ou de spatialisation. En 1927, elle publie *Metal*. C’est un événement⁹ ».

Ainsi, de ces deux conceptions de la photographie naissent deux perceptions de la ville : « D’une part, la ville comme jeu géométrique de lignes et de matières, comme épure, comme structure. La ville constructiviste, la ville tableau, dont la photographie célèbre la rectitude et l’immobile beauté. D’autre part, la ville comme organisme vivant, comme réseau de rues où cheminer, errer et se perdre, comme labyrinthe. La ville pittoresque, populiste, d’où émerge le fantastique social de Pierre Mac Orlan, qu’investissent les figures du flâneur, du promeneur surréaliste, de l’homme errant, et qui renoue avec une certaine tradition de la littérature française¹⁰ ».

C’est sans doute dans cet entre-deux, de la photographie de la « Nouvelle Vision » et de l’influence du surréalisme, que la représentation de la ville et ses habitants émerge chez Lisette Model, avant qu’elle ne soit reprise plus tard par les photographes de l’exposition *New Documents*, qui se réapproprient la tradition documentaire aux États-Unis. À New York, après la Seconde guerre mondiale, ces artistes réinvestissent l’espace de l’éphémère et de la fugacité à travers une esthétique de l’instantané.

> **pistes de travail, p. 26**

3/ Esthétique de l’instantané

« J’ai compris que ce qui me fascinait avec la photographie, c’était l’instant. La photographie est un art qui, à la seconde près, révèle des images et des aspects de la vie qui sont quasi invisibles au regard » (Lisette Model). La fascination de l’instant traverse en effet toute l’œuvre de Lisette Model : ainsi de la série des « Running Legs » à New York, ballet des jambes des piétons dans la rue hyperactive de la grande métropole, ou de ses photographies de passants anonymes saisis en un instant, à la volée, dans les rues. Or l’instantané devient dans les années 1950 et 1960, en partie sous l’influence de l’esthétique défendue par Lisette Model, un des paradigmes de la photographie moderniste américaine.

Techniques de l’instantané

À partir des années 1880, les progrès des émulsions (au gélatino-bromure d’argent) permettent à la photographie d’enregistrer des images avec un temps de pose de quelques fractions de seconde. C’est ce que l’on appelle « l’instantané », une photographie nette d’un sujet quel qu’il soit, même en mouvement. L’instantané enregistre ce que l’œil humain ne peut distinguer, et transforme la perception du mouvement au début du XX^e siècle.

Si la photographie va vite, le photographe se met lui aussi en mouvement : à partir des années 1920, des appareils très compacts et simples d'utilisation se diffusent. Le Rolleiflex, qu'utilise Lisette Model sur les conseils de Rogi-André, est un appareil commercialisé en 1928, et qui remporte un large succès. On le charge avec des négatifs produisant des images de format carré. L'appareil, très maniable, se porte au niveau de la taille – le viseur se trouvant sur le dessus. Dans les mêmes années, le petit Leica – qui utilise une pellicule 35mm appelée à devenir le standard de la photographie argentique – devient l'appareil de prédilection de Cartier-Bresson et des photographes qui, comme lui, travaillent dans la rue et traquent « l'instant décisif ». « Pour tous ces photographes, dépasser la vision perspective traditionnelle, c'est avant tout chercher à prendre en compte la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard, c'est transmettre, par l'arrêt volontairement brutal et singulier de ce mouvement continu, un peu du caractère fondamentalement dynamique de la vision [...] Désormais, composer, c'est bouger¹¹ » .

Dans les années 1920 et 1930, les photographes s'emparent de ce nouvel art du temps au service d'une idée de la modernité et de la capture de l'éphémère. Dans le même temps, l'essor de la presse illustrée en Europe et aux États-Unis (essor lié à cette mobilité nouvelle de la photographie et à une mécanisation de la reproduction des images) fournit aux photographes, pour qui les magazines sont un débouché professionnel important, de nouveaux modes d'approche. La sortie des ateliers-studio des photographes s'explique aussi par l'influence de ces commandes et de ces reportages : Cartier-Bresson, André Kertész et aussi Lisette Model travaillent régulièrement pour la presse (*Harper's Bazaar*). Mais, comme le note Olivier Lugon, « Le photographe n'est pas seulement celui qui, tel le journaliste, se rend d'un pas décidé vers tel ou tel lieu pour y pratiquer son métier, y faire ses découvertes : il est également celui dont la marche elle-même constitue l'activité et fonde le regard¹² ».

Documentaire et instantané

« La radicale modernité de la photographie est d'être une machine à voir et à produire des images de capture. Capter, saisir, enregistrer, fixer, tel est le programme de cette image d'un nouveau type : image de capture fonctionnant comme une machine à voir et renouvelant ainsi le projet documentaire¹³ » Dans les années 1940, le style documentaire est en pleine transformation. Aux États-Unis, la tradition du documentaire social, bien représentée au sein de la Photo League, recule, en même temps que l'esthétique de l'impersonnalité. Lisette Model participe d'un contexte où émerge « un style documentaire personnalisé, marqué par l'utilisation de l'appareil de petit format-il permet de mieux inscrire le photographe dans la scène¹⁴ ». Sous l'influence

du nouveau vocabulaire de la subjectivité qui prend son origine en Europe, et qui se croise aux États-Unis avec l'influence du « style documentaire » initié par Walker Evans, la spontanéité et la rapidité de l'image deviennent, comme le souligne Peter Galassi, « la norme du réalisme » dans les années 1950. « La marque de sincérité n'est plus la représentation lisse et stable, mais le flou, le grain, l'image volée¹⁵ ».

Il en résulte une esthétique qui pousse parfois très loin la témérité, parfois aux confins du théâtral et du trivial. À la même époque que Lisette Model, dans le New York des années 1940 et 1950, Weegee enregistre des scènes de rue, des faits-divers morbides, mêlant sensationnalisme et subjectivité, transcrivant un peu du chaos et de la brutalité de la ville à la lumière crue de son flash de reporter. De son côté, William Klein défend un style urbain et direct, tendant presque vers l'abstraction et utilisant à plein les possibilités du médium afin de décrypter le foisonnement des signes de la ville, comme dans son livre *Life Is Good and Good for You in New York : Trance Witness Revels* (1956). « Après avoir fait bouger la géométrie, Klein a été le premier à développer, dans la street photography, ce frémissement de la vie qui est le bougé¹⁶ ».

Le rapport de ces images fragmentaires les unes avec les autres est aussi essentiel : « En pensant ses images dans une dynamique particulière, celle du livre qu'on feuilète comme on déroulerait les photogrammes d'un film, [Klein] s'efforce de casser la fixité du portrait et de la scène de rue. C'est une marche photographique à travers la ville, où le photographe fait corps avec l'appareil¹⁷ ». Alors qu'à la fin de la décennie la photographie de presse s'essouffle, le livre de photographe devient une nouvelle manière de retranscrire l'énergie et la vitesse et la dispersion de la ville moderne. Dans son très influent livre de photographie *Les américains* (1958), Robert Frank venu de Suisse à New York à la fin des années 1940, transcrit ses « désarrois culturels d'européen isolé¹⁸ ». On trouve aussi chez lui « cet esprit tout d'instinct et sans préméditation, à tel point que quelquefois il ne visait pas dans l'appareil¹⁹ ».

Le livre de photographies devient aussi un moyen privilégié de montage et d'agencement de l'ensemble des moments épars captés par le photographe. La cohérence ne se fait plus à l'intérieur d'une seule image équilibrée, mais dans le rythme d'une série d'images discontinues.

Le snapshot, une mythologie américaine

L'œuvre de Lisette Model s'articule à la notion de documentaire d'auteur, qui s'épanouit aux États-Unis jusque dans les années 1970. Au début des années 1960, une nouvelle tendance apparaît en effet à New York, cimentée par une exposition regroupant

trois photographes : *New Documents*, organisée par John Szarkowski (directeur du Département de photographie du MoMA) en 1967, réunissant Diane Arbus, Gary Winogrand et Lee Friedlander, tous trois street photographers et qui ont en commun « une qualité informelle, [...] apparentée à l'esthétique de l'instantané d'amateur. Gage d'une authenticité documentaire bien plus efficace que les langages consciemment picturaux de leurs prédécesseurs, selon le point de vue des tenants de la photographie moderniste, cette esthétique du snapshot doit s'accompagner, pour être crédible, d'un point de vue subjectif vigoureux²⁰ ».

Ces trois photographes pratiquent en effet une « esthétique du surgissement », « capture de ce qui surgit devant l'objectif, dans le champ d'enregistrement, sans préméditation, dans une perspective aléatoire, souvent préréglée²¹ ». Ainsi, Gary Winogrand, « issu du photojournalisme, joue essentiellement avec les possibilités de l'instantané, dont il décuple le potentiel de collisions imprévues en usant d'un très grand angle, et dont il intensifie le jaillissement par des cadrages inclinés²² »

« Voir le monde révéler ses mystères en une fraction de seconde²³ » : cette citation du photographe Joel Meyerowitz est au cœur de la photographie américaine des années 1960-1970, qui sont aussi celles de la reconnaissance de la photographie comme medium autonome, auto-référentiel, séparé de la valeur d'usage de la photographie de presse. Ces photographies sont évaluées sur des critères formels : « leur valeur testimoniale reste secondaire par rapport à l'impact visuel de l'image » En 1976, John Szarkowski présente la première exposition personnelle de William Eggleston, qui impose la couleur, jusque là réservée aux applications commerciales de la photographie, dans l'exploration du mode de vie américain. Le noir est blanc n'est plus la seule photographie légitime dans l'espace artistique, comme en témoigne au même moment le parcours de Stephen Shore.

Plus loin, dans les années 1970, les artistes conceptuels s'approprient d'une autre manière la photographie. On assiste à une « redéfinition des critères esthétiques et à une remise en question des valeurs artistiques²⁴ ».

Reste que ces années ont consacré le photographe comme figure de la mythologie contemporaine, explorant « la rue américaine, « son renouvellement chaotique, sa vitalité permanente, son imprévisibilité [offrant] mille possibilités d'enregistrement à la hauteur des enjeux visuels qu'elle propose²⁵ ».

- Cherbourg-Octeville, n° 5, 2005.
- Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (éloge de Constantin Guys, publié en 1863), chapitre III : « l'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », en ligne sur : http ://www.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php?rub=oeuvre&srub=cri&id=480#.
- Charles Baudelaire, « La foule », dans *Petits poèmes en prose ou Le spleen de Paris*, 1862, en ligne sur http ://membres.multimania.fr/jccau/ressourc/biblio/baudel/index.htm
- Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse, figures de ville et vues de film*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, « les chauffeurs saluent » p. 33.
- « Le réel, le fortuit, le merveilleux », dans *La subversion des images*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009, p. 18.
- Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au xx^e siècle », dans *L'ombre du temps*, Jeu de Paume, Paris, 2004.
- « Le réel, le fortuit, le merveilleux », op. cit., p. 18
- « Femmes photographes », dans *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, Paris, Editions Hazan, 2007, p. 161-162.
- Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie* de 1919 à 1939, Nimes, Éditions Jacqueline Cambon, 1993, chapitre C : « la ville », p. 161.
- Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », dans *Etudes photographiques* n° 8, novembre 2008.
- Olivier Lugon, *ibid.*
- André Rouillé, *La Photographie*, Folio Essais, Paris, 2005.
- Olivier Lugon, « L'esthétique du document », dans *L'art de la photographie*, André Gunthert et Michel Poivert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Peter Galassi, « Une double histoire », dans *La photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA*, Paris, Centre G. Pompidou, 1995.
- Alain Jouffroy, *I grandi fotografi*, Ed. Fabbri, Milan, 1982.
- François Brunet, « Street photography », op. cit.
- Alain Jouffroy, « le témoin et le hasard », in *William Klein*, Paris, Photo Poche, Centre National de la Photographie, 1985.
- Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue, m'après-guerre aux États-Unis », dans *Nouvelle Histoire de la photographie*, sous la direction de Michel Frizot, Adam Biro, Paris, Larousse, 2005.
- Nathan Lyons, « Introduction au catalogue de l'exposition *New Documents*, cité par Gilles Mora, in *La photographie américaine de 1958 à 1981*, Seuil, Paris, 2007.
- Gilles Mora, *ibid.*, Seuil, Paris, 2007.
- Ibid.*
- Olivier Lugon, « L'esthétique du document », op. cit.
- « Photographie et modernisme : John Szarkowksi au MoMA, années 1960-1970 », dans *La photographie, histoire, technique, art*, presse, Thierry Gervais, Gaëlle Morel, Paris, Larousse, 2008.
- Gilles Mora, op. cit.

^[1] Sam Stourdzé, « L'homme face à son visage », dans Lisette Model, Paris, Editions Léo Scheer, 2002.

^[2] François Brunet, « Street photography » dans Scènes de rues, Journal du CRCO, Centre régional de la photographie de

Pistes de travail

Travailler à partir de la définition suivante de la rue comme « fonctionnement » et « emboîtement » :

« La rue est même davantage un fonctionnement qu’une forme : n’importe quel espace en long entre les bâtiments n’est pas une rue. En revanche, une très ancienne voie médiévale, un boulevard haussmannien, ou une avenue new yorkaise, sont des « rues », parce qu’elles définissent un même fonctionnement qui résulte des mêmes emboîtements. Quels emboîtements ? Celui d’associer, de façon fondatrice, le mouvement et l’établissement (le construit est circulé et le circulé est construit) ; celui de combiner de façon unique, le renouvellement et la durée, le changement (parcelle par parcelle, bâtiment par bâtiment) et la permanence (tracé, réseaux techniques, patrimoine) ; celui de conjurer, et faire coexister de manière différente, le privé et le public, un dedans pour l’autonomie des activités et des existences, un dehors pour l’utilité de la commune et de la coprésence – ce qu’on appelle l’espace public ; enfin, d’une façon qui n’appartient pas qu’à la rue , celui d’articuler le temps long et le temps immédiat, la patrimoine et le capital, dans un espace travaillé par la valeur, la société, l’histoire, l’innovation d’usage, l’alternance des investissements, publics ou privés, les uns et les autres se guettant, s’enchaînant. Au total, un espace complexe. D’où des conflits, des gênes, des frottements, des concurrences d’emplacement ou d’usage, mais aussi des complémentarités, des valorisations réciproques, des « externalités positives », comme disent les économistes, qu’aucune forme d’aménagement n’est en mesure de produire. » (Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue » dans *Scènes de rues, Journal du CRCO*, Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville – n° 5, 2005, p. 6)

Demander aux élèves d’observer leur ville, leur quartier, leur rue, leur logement, leur environnement quotidien, afin d’aborder les notions suivantes :

- de lieu, d’espace (englobant et englobé), de volume, de surface
- d’échelle, d’axe, de lumière, de matériau
- de construction et d’aménagement
- de circulation et de cheminement
- d’organisation, de répartition, de distribution
- de centre et de périphérie, d’intérieur et d’extérieur
- de façade, de structure, d’ouverture
- de collectif et de privé...
- travailler par croquis et/ou en photographie sur la modernité de la ville et la mobilité
- comparer: des plans d’une même ville ou d’un même quartier à différentes époques, un plan (celui de l’école par exemple) à la réalité vécue par l’élève.
- interroger les adultes sur ce qui a changé dans la ville, le paysage depuis leur jeunesse.

Afin de comprendre ce qu’est une représentation et de mettre en pratique les opérations, les notions, les techniques et le vocabulaire spécifique qui s’y rattache, demander aux élèves de décrire leur parcours au sein de l’école ou en y allant...).

Rappel : Le Jeu de Paume propose dans son auditorium un cycle de projections du 9 février au 6 juin sur la représentation de la ville, de Paris à New York. (+ d’informations p. 32)

Parcours d’images

En rassemblant et en complétant les propositions suivantes d’images photographiques disponibles sur Internet, vous pourrez chercher des rapprochements et des distinctions, et proposer différents parcours dans les modalités de représentation des thèmes de la ville et de la rue :

Berenice Abbott , « Métro à l’angle de Broodway et de Columbus », New York, 1929
Berenice Abbott, *Changing New York*, 1936
Eugène Atget, « Rue de Seine », 1924
Eugène Atget, « Avenue des Gobelins », 1927
Brassai (1899-1984), « Deux filles faisant le trottoir, boulevard Montparnasse »
Louis Daguerre, « Boulevard du temple », 1838 ou 1939
Walker Evans, « Street Scene, from « Bridgeport’s War Factories », 1941
Walker Evans, « Brooklyn Bridge », 1929
Walker Evans « Girl in Fulton Street », New York, , 1929
Lee Friedlander, « Hillcrest, New York », 1970
Valérie Jouve, « Sans titre n° 40 », 1997-1998
André Kertész, « Les ombres de la Tour Eiffel », Paris, 1929
William Klein, « Ciné poster », Tokyo, 1961
Germaine Krull, « La Tour Eiffel (détail à l’étoile) » Paris, 1927
Eli Lotar, « Abattoir », 1929
Laszò Moholy-Nagy, « Radio Tower », Berlin, 1928
Charles Nègre, « Les ramoneurs en marche », 1851
Edward Steichen, « Le Pont de Brooklyn », 1903
Alfred Stieglitz, « The city of ambition », 1910
Paul Strand, « Wall Street », 1915
Paul Strand, « Photographie », New York, 1917

Orientations bibliographiques

références littéraires

■ Charles Baudelaire, « À une passante », dans *Les Fleurs du Mal* (1857); *Petits poèmes en prose ou Le spleen de Paris* (1862); « Le peintre de la vie moderne », 1963.
■ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, Éditions Payot, Paris, 1979.
■ Siegfried Kracauer, *Le voyage et la danse, figures de ville et vues de film*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
■ Georges Pérec, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, Christian Bourgois, 2003
■ Edgar Allan Poe, « L’homme des foules », dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857.

références en histoire de la photographie

■ Laetitia Barrère, « La Photo League, histoire de la disparition d’une photographie “subversive” à New York (1936-1951) », dans colloque « La photographie d’après-guerre : identité et inspiration », juin 2007, Paris, INHA.
■ Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Éditions Jacqueline Cambon, 1993.
■ Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (dir.), «Le Parti pris du document : littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle», Seuil/EHESS, Paris, 2001, *Communications*, n° 71 et «Des faits et des gestes. Le Parti pris du document 2», *Communications*, n° 79, Seuil/EHESS, Paris, 2006
■ Max Kozloff, *New York : Capital of Photography*, Yale University Press, 2002.
■ Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », in *Études photographiques* n° 8, novembre 2008 et « L’esthétique du document », dans André Gunthert et Michel Poivert, *L’art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007
■ Gilles Mora, *La photographie américaine de 1958 à 1981*, Paris, Seuil, 2007.
■ Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au xx^e siècle », dans *L’ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
■ Philippe Roussin, « Quelques remarques à propos de l’auteur, du documentaire et du document », *Documents*, n° 3, Jeu de Paume, Paris, oct. 2006, p. 39.
■ Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz, *Bystander : a History of Street Photography*, Boston, Bulfinch Press, 2001.
■ Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue, m’après-guerre aux États-Unis », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la direction de Michel Frizot, Adam Biro – Larousse, 2005.
■ *La photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA*, New York, Centre G. Pompidou, Paris, 1995.
■ *Scènes de la rue*, Centre Régional de la Photographie de Cherbourg-Octeville, n° 5, 2005.

ressources en ligne

■ Sur Atget : <http://expositions.bnf.fr/atget/>
■ Sur la photographie humaniste : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>
■ Sur la photographie surréaliste : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-subversion/ENS-subversion.html>

Prises de vue

La prise de vue constitue la première étape de l’acte photographique. Elle est issue de la perception visuelle que l’opérateur a de l’objet photographié. Néanmoins, la vision photographique d’un objet, parce qu’elle passe par le prisme de l’appareil, ne peut se confondre avec la vision oculaire humaine. Elle dépend de notre culture visuelle, de notre savoir, notre histoire et notre langage, qui déterminent les mécanismes de reconnaissance. La photographie, pour Lisette Model, témoigne autant d’un état du monde que d’une forme perçue et construite. Elle considère en effet l’appareil photographique comme « un moyen de détection ». Son travail autour du point de vue, du cadrage et du recadrage ou encore de la lumière, des ombres et des reflets – que nous détaillerons ici – sont autant de procédés qui lui permettent « d’être conscient(e) de ce qui est et de ses formes ».

1/ La vision photographique

Vision photographique et perception visuelle
Si la prise de vue photographique s’apparente aux mécanismes de la vision oculaire, il ne faut pas réduire toutefois la perception issue de l’appareil photographique à un « simple » enregistrement obectif de la réalité. Bien au contraire, la vision photographique découle tout d’abord de la perception visuelle de celui qui réalise la prise de vue : « Certes la perception est un phénomène physiologique. L’œil humain est un appareil organique qui transmet les sensations de la vision au cerveau. Mais percevoir n’est pas seulement affaire d’organe et d’individu. C’est une opération mentale complexe, liée à notre activité psychique toute entière. Et, à travers l’individu et son histoire propre, à son éducation à la société, à la culture dont les acquis définissent sa pensée. En quelque sorte nous percevons surtout ce que nous connaissons du monde, ce que la langue en structure et en ordonne. Nous concevons le monde – le temps, l’espace, la personne humaine – à travers de puissants déterminismes idéologiques. À ce titre les sciences humaines (l’anthropologie, l’ethnologie, la sociologie, l’histoire, la linguistique…) ont leur mot à dire à propos de l’image, objet culturel à part entière. Notre manière de percevoir et de représenter n’est ni universelle ni naturelle. Elle repose sur les données du contexte de civilisation tout entier : techniques, mœurs, croyances, religion, morale, philosophie’… »
> **pistes de travail 1, p. 30**

L’objectif n’est pas un œil

De plus, l’objectif photographique est différent de l’œil humain. La complexité des objectifs varie suivant les qualités demandées et la destinée des clichés. Les modes

(choix de l’étendue angulaire, profondeur de champ) et les contraintes (conditions lumineuses, mobilité de l’objet) de captation des images entraînent des « déformations ». Ainsi, il peut arriver que là où l’œil ne voit plus, certains objectifs y parviennent (objectifs utilisés en astronomie et en microscopie, ou ceux qu’on emploie dans les techniques faisant appel à la lumière infrarouge et ultraviolette).
> **pistes de travail 2, p. 30**

2/ Le point de vue

Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l’objet que l’on observe et l’angle sous lequel on l’observe. Chez Lisette Model, le choix du point de vue est primordial. Elle utilise notamment la contre-plongée dans la série « Pedestrians » et donne à ces personnages une allure imposante. Dans une autre série, « Running Legs », Model adopte un point de vue rapproché, en plaçant son objectif au niveau des pieds des passants aux heures de pointe.

« Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d’un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l’espace est reconstruit, le choix d’une certaine perspective plutôt qu’une autre, est une donnée tangible. L’image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d’opter pour un certain modèle et pas un autre. S’il n’existe aucune solution « exacte » pour fixer l’espace sur un plan, c’est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l’auteur de l’image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu’il s’est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu’il construit […] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s’en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l’espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur² ». Si le choix du point de vue est déterminé par l’intention de Lisette Model de donner à voir les passants autrement, il est également rendu possible par le « Rolleiflex » qu’elle portait en bandoulière autour de son cou. En positionnant l’écran de cadrage sur le dessus de l’appareil, le Rolleiflex permet à Model de placer l’objectif au niveau du ventre et non de son œil et proposer ainsi une vue en contre-plongée des visages.

3/ Cadre et cadrage

Le cadre, c’est la découpe, le bord matériel de l’image. Le cadrage, c’est la manière dont on va organiser

le contenu même de l’image à l’intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible. Métaphoriquement, il met un petit morceau de monde entre parenthèses : « Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu’une partie découpée d’un tout³ ».

« Si j’utilise cette image comme avant-propos de ce que j’ai à dire sur Stieglitz intitulées « Equivalents », c’est parce qu’il lui manque quelque chose d’assez intéressant, alors qu’il s’agit d’une œuvre si consciente, si réfléchie, se définissant elle-même en tant que photographique – à savoir issue d’un médium dépendant de la lumière et reproduisant mécaniquement le monde, et pouvant être elle-même reproduite. Un aspect en a été oublié, […] c’est la reconnaissance de la découpe de la réalité, du fait que si la photographie reproduit bien le monde, elle ne le fait que par fragments⁴. »

« Il est si anormal visuellement d’isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu’on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d’enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n’existe pas en soi et que l’image produite par l’appareil n’est qu’une vision de plus, créée par le médium lui-même⁵ ».

Dans ses portraits, Lisette Model montre une prédilection pour les cadrages serrés : la figure remplit le champ et occupe la majeure partie de la surface. À sa marge, un espace étroit, peu ou pas identifiable sans les indications données par le titre de l’œuvre ou de la série, fait office de fond. Cette vision fragmentaire du contexte, dans un même mouvement, renforce et met à distance l’effet documentaire de l’enregistrement du réel portrait (Voir les séries de « Coney Island » et de la « Promenade des Anglais »).

Elle fait également usage du gros plan, dont la fonction est de privilégier certains détails, gestes et mains, postures et corps. Dans les séries « Runnings Legs » (1940-1941) et « Reflections » (1939-1945), Lisette Model expérimente des découpes radicales dans le visible. Elle isole les jambes des passants et leurs ombres, elle concentre son objectif sur les vitres, les vitrines et les reflets.

En utilisant le fragment comme paramètre de son dispositif, Lisette Model désamorce simultanément les qualités pré-supposées illusionnistes de la photographie. Les cadrages choisis par Lisette Model privilégient de plus le jeu des ombres et des lumières, qui affectent une place différente aux images au sein du cadre et viennent recomposer l’espace de la représentation.
> **pistes de travail 3, p. 31**

4/ Projections, ombres et reflets

Il est rare que l’on voie la ligne d’horizon dans les photographies de Lisette Model. On a déjà évoqué comment, par le point de vue et le cadrage choisis, les photographies de Lisette Model isolent de manière singulière des espaces restreints et déplace nos habitudes de perception visuelle. Son utilisation des projections, des ombres et des reflets multiplient ces possibilités.

Ombres

Dans , les ombres projetées constituent un matériau plastique inédit pour Lisette Model, qui s’engage dans une nouvelle perception visuelle du mouvement des passants dans les rues de New York.

La possibilité de la vision repose sur l’équilibre entre obscurité et clarté, d’où naissent les ombres et le relief des choses. De même, l’image se définit dans la lutte entre les pôles extrêmes du noir et du blanc qui fragilise la frontière entre le figurable et l’infignurable. L’ombre et la lumière sont les deux faces déterminantes de la photographie, en particulier en noir et blanc. Le contraste ombre/lumière peut définir une certaine esthétique : en structurant l’espace, il distingue le vu visible du vu invisible. L’ombre comme la lumière trop intense, peut cacher, oblitérer une partie du réel.

Mais l’ombre peut aussi être une forme autonome se superposant à une réalité déjà présente. C’est le cas des ombres portées dans la série qui ne sont pas nécessairement la réplique exacte de celles de son objet. Ainsi l’ombre compose t-elle avec le réel et peut nous donner l’illusion que le minuscule – et notamment le passant – est gigantesque ou que l’ordinaire est étrange.

Le photographe américain Lee Friedlander (voir le catatogue de son exposition rétrospective au Jeu de Paume en 2006) développe ces effets de redoublement et de perturbation du visible par les ombres portées. Elles lui permettent de faire figurer dans ses images photographiques des objets ou des personnes – et surtout lui-même – qui ne sont pas dans le champ de la prise de vue. Ces ombres, outre qu’elles constituent par leur forme, leur position et leur densité, un excellent indice de spatialité, ont alors également une valeur d’enregistrement par rapport à ce qui est absent de l’image. Elles sont des substituts de réalité, inversant le schéma classique, qui veut que les ombres n’existent que par la présence des choses et qu’elles leur apportent épaisseur et relief. Si cette ombre portée visible est celle du photographe avec son appareil photo, alors la photographie montre à la fois l’image enregistrée, l’opération qui l’a produite et l’opérateur. Cette conception d’une pratique qui donne à voir sur la spécificité de son processus situe alors la photographie dans la dynamique du modernisme.

Reflets

Dans la série « Reflexions », les vitres et les vitrines permettent à Lisette Model de multiplier et de superposer les points de vue en un « photomontage naturel ». Ces « Reflexions » sont pour elle un moyen de donner à voir sa propre perception de New York.

« Je tenais absolument à envoyer une photographie à ma sœur en France, pour lui montrer ce qu'était la Cinquième Avenue... Par hasard, j'ai jeté un coup d'œil sur l'une de ces magnifiques vitrines, et alors, j'ai aperçu ce photomontage naturel. Aussitôt, j'ai commencé à faire quelque chose. Et c'est devenu une passion... ». Les reflets dans les photographies de Lisette Model ne fonctionnent effectivement pas comme des entités isolées. Ils soulignent la fugacité, l'instabilité du « vu ». Ils provoquent du brouillage, des interférences, du parasitage, donnent à voir la multiplicité de points de vues au sein d'une même image, en rendant visible dans le cadre l'invisible – c'est à dire le contexte de l'image – qui se trouve en dehors du cadre. Grâce à ce procédé, Lisette Model montre la profusion, la diversité et l'hétérogénéité de New York. Avec les séries « Pedestrians » et « Reflections » elle donne ainsi une forme esthétique à la mobilité urbaine.

Cet attrait pour la multiplicité des images et des signes au sein d'une seule photographie se retrouvent notamment chez deux photographes américains : Harry Callahan (1912 – 1999) dans la série de « Scène de rue à Détroit » en 1943 et à nouveau Lee Friedlander (né en 1934). Dans les images de Friedlander, l'espace figuré est décomposé en signes plastiques. Nous ne voyons plus des immeubles, des branches, des enseignes, mais des surfaces, des lignes, des signes, des pleins et des vides, du visible et du non visible. Il travaille par juxtaposition et/ou superposition de plans. Par l'écrasement de la perspective et le jeu sur l'opacité et la transparence, tout un ensemble d'éléments hétérogènes semble rabattu sur un seul et même plan. Il en résulte un brouillage du détachement des formes et des figures par rapport au fond. Figure et fond échangent leurs dispositions. La photographie égalise les lieux et transforme le territoire en surface d'émergence des signes.

Les reflets multiplient les images à l'intérieur d'une même image. Les reflets font également écran, occultant complètement ou partiellement l'espace auquel ils se superposent... Faire écran signifie d'abord cacher à la vue. Mais, par ailleurs, l'écran est aussi le lieu de l'apparition de l'image. L'écran de télévisions sera d'ailleurs l'ultime préoccupation de Lisette Model : « En capturant l'image, cadrage serré sur l'écran, de téléviseurs en marche, Model atteint le point ultime de sa recherche sur la représentation indirecte⁶ ».

> pistes de travail 5, p. 31

1. J.C. Fozza, A.M. Garat, F. Parfait, *La petite fabrique de l'image*, Paris, Editions Magnard, 2003.
2. Philippe Comar, « La perspective en jeu », *Les dessous de l'image*, Paris, Editions Gallimard, coll. Découvertes sciences, 1992.
3. Eugène Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre 1859, dans André Rouillé, *La photographie en France*, Editions Macula, Paris, 1989.
4. Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Editions Macula, 1990, p. 131.
5. Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, conservateurs au Département des estampes et de la photographie de la BNF, [http ://expositions.bnf.fr/objets/arret/o6.htm](http://expositions.bnf.fr/objets/arret/o6.htm)
6. Sam Stourdzé, « L'homme face à son image », dans *Lisette Model*, Léo Scheer, Paris, 2002, p. 15..

Pistes de travail 1

Distinguer la « vision photographique » de la « perception visuelle », expliciter les différences entre le fonctionnement de l'œil humain et celui de l'objectif de l'appareil photographique.
La perception visuelle n'est pas équivalente chez tous les êtres vivants, ni même d'ailleurs chez tous les hommes. En sciences, étudier l'œil et décrire aux élèves les mécanismes de la vision chez l'homme : la vision des formes, des couleurs, des mouvements, des distances.
En arts plastiques, travailler sur les illusions d'optique, les bords de l'image, l'image cadrée ou recadrée, la représentation du mouvement, le traitement de l'espace profond.
En histoire de l'art, analyser la représentation de la perspective, en fonction de la représentation que l'homme se faisait de sa place dans le monde, mais également des inventions des dispositifs de vision.

Pistes de travail 2

En histoire de l'art, étudier comment l'apparition et les développements de la photographie ont eu une profonde influence sur le devenir de la représentation dans les différentes catégories artistiques, mais aussi sur la pensée de l'art et de l'histoire de l'art.

Pistes d'atelier avec un appareil argentique :
acquérir les opérations de la vision photographique, permettant de réduire ou de souligner l'écart entre la perception et la sensation que l'on a d'un objet.
Les options possibles à la prise de vue :
– avec appareil ou sans appareil (« photogramme »)
– le réglage de l'ouverture, de la vitesse, de la distance, la longueur de focale, du point de vue
– la sensibilité de la pellicule, le choix de la couleur ou du noir et blanc, le format,
– la tenue de l'appareil, à la main ou sur un pied, et son orientation
– la visée et le point de vue
– le cadrage
Les options possibles au tirage :
– recadrage
– dimension et grain du papier
– temps d'exposition du papier
– durée de bain dans le révélateur

La vision photographique produit des images projetées sur une surface plane. Elle s'inscrit dans le cadre rectangulaire ou carré du viseur, puis de l'image. Elle isole une portion d'espace et de temps. Elle donne une représentation en deux dimensions d'une réalité filtrée, abstraite, modifiée, cadrée et recadrée d'innombrables manières.

Pistes de travail 3

– Demander aux élèves de rechercher des images dans les magazines, la presse ou internet en distinguant les différents points de vue :
vue frontale, vue rapprochée, vue en plongée, vue en contreplongée, vue aérienne... Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.

– À partir du texte ci-dessous, expérimenter avec les élèves les effets que produisent certains points de vues :
« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse... La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision "normale" ». (J.C. Fozza, A.M. Garat, F. Parfait, *La petite fabrique de l'image*, Editions Magnard, Paris, 2003)
– regrouper les élèves en binôme afin que chacun photographie l'autre avec un point de vue différent. Cet exercice permettra de discuter de la relation entre vision photographique et la perception visuelle.
– Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves s'y sont pris, en recherchant les informations que nous donne l'image et celles qu'on a perdues.
– Demander aux élèves de refaire l'exercice à partir d'un objet « l'ordinaire ».

Pistes de travail 4

Repérer dans l'exposition certaines récurrences dans les modes de cadrage choisis par Lisette Model et tenter d'en expliciter les effets produits.

Cette attention pour le cadrage est encore travaillée au moment du tirage de l'épreuve photographique (voir l'exemple de « La Baigneuse, Coney Island », New York, vers 1939-1941 : Lisette Model a construit son image avec les marques de recadrage indiquées sur la planche-contact).

Expérimenter avec les élèves les opérations de cadrage et fragmentation :
– Choisir une image puis, à l'aide d'un cache constituant un cadre, choisir un détail. Ce détail pourra être ensuite

agrandi sur une autre feuille. L'exercice sera renouvelé plusieurs fois et les différentes productions feront l'objet d'un montage.
– Isoler un fragment et le coller sur une feuille de papier. Les élèves pourront travailler à partir et autour de ce fragment (possibilité d'échanger les feuilles entre élèves).

Référence bibliographique :
« Penser, cadrer : le projet du cadre », *Champs visuels, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image* n° 12-13, janvier 1999, L'Harmatan, Paris.
« [...] le présent numéro de Champs Visuels se propose d'analyser le cadre, suivant l'idée que le cadre est le résultat d'un processus avant d'être l'objet d'une délimitation » (présentation de Guillaume Soulez, p. 6).

Pistes de travail 5

Expérimenter avec les élèves les effets de multiplications des images par la manipulation et la superposition de photographies numériques avec des logiciels de traitement d'images.
Voir les séries intitulées « Melting point » (2004-2008) de Stéphane Couturier, qui superpose et compose plusieurs prises de vues, à des moments différents, d'un même endroit.

Jeu de Paume

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org

renseignements 01 47 03 12 50

mardi (nocturne) 12 h-21 h

mercredi à vendredi 12 h-19 h

samedi et dimanche 10 h-19 h

fermeture le lundi

entrée : plein tarif : 7 € – tarif réduit : 5 €

accès libre aux expositions de la programmation Satellite

mardis jeunes : entrée gratuite pour les étudiants et les

moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h

visites : accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions (valable uniquement le jour de l'achat) et pour

les abonnés dans la limite des places disponibles

cinéma / colloques : 3 € la séance ; accès libre sur

présentation du billet d'entrée aux expositions (valable

uniquement le jour de l'achat) et pour les abonnés

dans la limite des places disponibles

les rendez-vous avec les conférenciers

du Jeu de Paume*

visites commentées destinées aux visiteurs individuels : du

mardi au samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille*

le samedi à 15 h 30

* accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions (valable uniquement le jour de l'achat) et pour les abonnés ; (réservation requise : 01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org)

autour de l'exposition « Lisette Model »

visites

■ **visite** par Cristina Zelich, commissaire de l'exposition

mardi 9 février, 19 h

■ **visite thématique** de l'exposition par un conférencier du Jeu de Paume : « Flâneries et Street Photography »

mardi 23 février, 19 h

colloque

■ « L'héritage de Lisette Model et de la Street Photography »

sous la direction de Samuel Kirszenbaum, photographe et

historien de la photographie, avec Lili Corbus, historienne,

Max Kozloff, critique d'art, Ann Thomas, conservateur à la

National Gallery of Canada (Ottawa), Guillaume Herbaut,

photographe et Gilles Coulon, photographe.

Afin d'apporter un éclairage sur les choix artistiques de

Lisette Model, les intervenants s'attacheront d'abord

à replacer son œuvre dans son contexte historique,

géographique et artistique, insistant notamment sur le

maccarthysme et le rapport de la photographe à la ville

de New York. Cette approche permettra ainsi de revenir

sur la perception du médium et de la pratique de la Street

Photography. Des artistes contemporains présenteront ensuite leurs travaux et expliciteront leur démarche et les enjeux de la photographie documentaire aujourd'hui.

samedi 13 mars 2010, 14 h 30, dans l'auditorium

cinéma

■ **cycle de projections** : « Autour de Lisette Model, le cinéma de Paris à New York »

En parallèle de l'exposition « Lisette Model », des films

d'archives anonymes ou des films liés aux avant-gardes

et au cinéma expérimental sont présentés à l'auditorium.

Cette sélection souligne certains des thèmes illustrés par la

photographe : le Paris des années 1920 et 1930, la vie de

la rue, les champs de courses, le zoo, les cafés, les cabarets,

la vie nocturne, Nice et la Promenade des Anglais, le New

York des années 1940 et 1950, la rue entre les gratte-ciel, les

ombres des passants, les vitrines et leurs reflets, l'univers du

jazz et de la danse contemporaine...

9 février – 6 juin 2010

toutes les séances sur www.jeudepaume.org

■ cinés-conférences

séance 1 : *Les Hommes, le dimanche* de Robert Siodmak et

Edgar G. Ulmer

Film présenté par Raymond Bellour

Entre récit et reportage, témoignage et avant-garde, ce film

muet (Allemagne, 1930, 74') recueille l'héritage des cinémas

soviétique et français et les leçons de la Nouvelle Objectivité,

propre à la photographie allemande. Il est devenu ainsi

rétrospectivement annonciateur tant du néoréalisme italien

que de la Nouvelle Vague. C'est un petit chef-d'œuvre,

simple mais subtil, sur la vie de la capitale allemande peu

avant l'arrivée du nazisme.

mardi 9 février, 19 h

séance 2 : *Dans les rues* de Victor Trivas

Film présenté par Dominique Pâini

Victor Trivas, né en Allemagne, émigre en France avant de

rejoindre les États-Unis en 1940. Il est le réalisateur du plus

allemand des films français d'avant-guerre, *Dans les rues*

(France, 1934, 80'), un film qui annonce aussi le réalisme

poétique de Marcel Carné. Pour séduire sa belle, un jeune

homme participe à un cambriolage qui tourne mal...

mardi 16 février, 19 h

séance 3 : Film surprise d'Elia Kazan, présenté par Michel

Ciment, autour du thème du maccarthysme et de l'enquête

du FBI dont Lisette Model fut l'objet dès 1952.

mardi 23 février, de 19 h

l'exposition à distance

Le site Internet du Jeu de Paume offre d'autres ressources :

interviews filmées de l'artiste ou du commissaire,

retransmission de conférences et de projections liées à

l'exposition, propositions de parcours de visites, archives des

expositions, éditions en ligne ou enregistrements sonores des

colloques et de séminaires du Jeu de Paume, programme

complet des activités.

www.jeudepaume.org