



PHILIPPE HALSMAN

ÉTONNEZ-MOI!

20/10/2015 – 24/01/2016

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinnet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinnet@jeudepaume.org

professeur-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

La RATP invite PHILIPPE HALSMAN

Partenaire du Jeu de Paume, la RATP accompagne la rétrospective photographique « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » à travers le projet « La RATP invite PHILIPPE HALSMAN ».

Dans ses espaces de transport, la RATP dévoile au public quarante œuvres photographiques, dont vingt totalement exclusives, faisant de son projet un parcours tant unique que complémentaire à celui proposé au Jeu de Paume. Chaque photographie étant reproduite plusieurs fois, ce sont près de trois cents images qui sont réparties dans les espaces de transport. Présentées selon des formats différents, parfois monumentaux, et des scénographies spécifiques à chaque espace (tels les accrochages sur bâches sous les viaducs du métro), ces œuvres s'offrent au regard des voyageurs d'une manière en chaque lieu renouvelée.

Dès le 13 octobre, retrouvez les images de Philippe Halsman dans l'exposition « La RATP invite PHILIPPE HALSMAN » :

I du 13 au 27 octobre 2015

Dans neuf stations de métro, dont Cité (ligne 4), Saint-Lazare (ligne 12), Saint-Augustin (ligne 9), Alma-Marceau (ligne 9) et Montparnasse (ligne 13).

I du 13 octobre 2015 à janvier 2016

Dans les six stations et la gare que la RATP a dédiées à la photographie depuis fin 2013 : Bir-Hakeim (ligne 6), Hôtel de Ville (ligne 1), La Chapelle (ligne 2), Jaurès (ligne 2), Saint-Denis Porte de Paris (ligne 13), Saint-Michel (ligne 4) et la gare Luxembourg (RER B).

SOMMAIRE

7. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

8. Présentation de l'exposition

11. Bibliographie sélective

12. Biographie

15. APPROFONDIR L'EXPOSITION

16. Expérimentations, « récréations » et mises en scène

21. Photographie et médias de masse

27. Approches et conceptions du portrait

32. Célébrités, images et visibilité

40. Orientations bibliographiques thématiques

42. PISTES DE TRAVAIL

42. Visages et expressions

47. Procédés et créations photographiques

55. Portraits de célébrités

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

mardi 10 novembre, 18h30

visite préparée de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi! »

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives

réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images.

tarif : 80 €

réservation obligatoire : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I visites en anglais

Dans le cadre de ses programmes scolaires et en partenariat avec le Jeu de Paume, le Mona Bismarck American Center for art & culture propose des visites assurées par des conférenciers de langue maternelle anglaise. Elles permettent, au travers de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi! », de développer le vocabulaire et l'expression en échangeant autour des images et de la culture américaine.

tarif : 80 €

réservation : 01 47 23 81 73 ou rsvp@monabismarck.org



I parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec la Société française de photographie (SFP), Paris 2^e

La SFP conserve une collection patrimoniale exceptionnelle consacrée à la photographie. Lors d'une séance d'une heure et demie, les élèves peuvent découvrir et manipuler des objets anciens et des images, afin d'appréhender les procédés techniques de l'histoire de la photographie autour d'une thématique choisie (« Imaginaire de l'instantané », « Fabriquer l'histoire : initiation à la méthodologie de la recherche », « Expérimentations

scientifiques et inventions de formes »). Cette proposition peut accompagner la découverte des expositions « Philippe Halsman. Étonnez-moi » et « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard » au Jeu de Paume.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

SFP : 160 € pour 2 séances en demi-classe, à partir du CM1 /

réservation : 01 42 60 05 98 ou luce.lebart@sfp.asso.fr

Avec la Maison du geste et de l'image (MGI), Paris 1^{er}

Le Jeu de Paume et la MGI s'associent pour favoriser la mise en place de partenariats transversaux conjuguant la découverte des expositions et des ateliers de pratique : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Autour du thème « Portraits et figures en mouvement », cette proposition s'appuie sur la co-construction d'un projet entre les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention d'une classe. Le projet est composé de trois séances de trois heures de pratique, ainsi que de deux visites d'exposition au Jeu de Paume, à préciser en fonction du projet.

Coût global du projet : 600 €

réservation auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

Avec le Musée des arts et métiers, Paris 3^e

La visite de la collection « Communication » permet de comprendre le fonctionnement de l'appareil photographique, mais aussi de revenir sur différentes techniques qui ont jalonné l'histoire de la photographie et sa diffusion. D'autre part, du cycle 3 à la cinquième, l'atelier « Écrire avec la lumière » peut accompagner un parcours autour de la naissance de la photographie. Les élèves développent un négatif papier, font un tirage du positif par contact et réalisent un photogramme. Ces propositions sont à envisager autour de la découverte des expositions « Philippe Halsman. Étonnez-moi! » et « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard ».

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Musée des arts et métiers : visite 100 € ; visite et atelier 6,50 €

par élève / réservation : 01 53 01 82 75/65 ou musee-resa@cnam.fr

Avec le Centre Pompidou, Paris 4^e

Le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain, ainsi que dans la nouvelle galerie de photographies, en résonance avec les programmes scolaires et les expositions présentées au Jeu de Paume. Les classes sont invitées à suivre, en parallèle de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi! », un parcours autour des grandes figures de l'art du XX^e siècle, de Salvador Dalí à Andy Warhol, et, en lien avec l'exposition « Helena Almeida. Corpus », une visite thématique sur le thème « Le corps comme matériau et comme support ».

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Centre Pompidou : 70 € / réservation auprès du Jeu de Paume (contact ci-dessus)

ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRE

Avec le Musée national Picasso-Paris, Paris 3^e

À partir de septembre 2015, le Musée national Picasso-Paris présente « iPicasso! L'exposition anniversaire ». Autour du thème « Images et mythes de l'artiste » et en résonance avec les représentations de célébrités qui ont fait connaître Philippe Halsman, il s'agit d'analyser comment la photographie, par ses possibilités de composition, de mise en scène et de diffusion dans la presse et les magazines, contribue aux mécanismes de starification et participe à l'avènement de figures médiatiques.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Musée national Picasso-Paris : gratuit / réservation auprès du Jeu de Paume (contact ci-dessus)

I parcours spécifiques

Des « parcours spécifiques » associant plusieurs « parcours croisés » peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissances et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service éducatif du Jeu de Paume.

renseignements : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume, consacrée aux pratiques et aux formes de l'image de l'invention de la photographie à nos jours. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 18 novembre 2015 au 6 avril 2016, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I les rendez-vous en famille

L'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » est l'occasion de se laisser surprendre par les images. Une visite pour les enfants (7-11 ans) et les parents permet de s'interroger ensemble sur la fabrication des photographies, leur diffusion dans les médias et leur impact sur le public.

samedis 7 novembre, 5 décembre et 2 janvier, 15 h 30 / durée : 1 h
gratuit pour les enfants et pour les abonnés

inscription : 01 47 03 12 41 ou rendezvousenfamille@jeudepaume.org

I les enfants d'abord!

Tous les derniers samedis du mois à 11 h et/ou 15 h 30, une visite-atelier intitulée « Regardez-moi... dans les yeux ! » et réservée aux enfants de 7 à 11 ans propose de découvrir comment Philippe Halsman réussit à capter et mettre en lumière toutes sortes d'expressions sur le visage de ses modèles. Les participants jouent ensuite tour à tour les rôles de modèle et de photographe pour réaliser un « entretien photographique » et éditer un portfolio.

samedis 31 octobre, 15 h 30, et 28 novembre, 11 h et 15 h 30 / durée : 2 h

gratuit pour les enfants

inscription : 01 47 03 04 95 ou lesenfantsdabord@jeudepaume.org

I 12-15ans.jdp

Deux après-midi consécutifs pendant les vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images autour de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! ». Les participants explorent tout d'abord les différentes formes d'expérimentation que ce photographe a développées tout au long de sa carrière. Après une séance de « shooting », ils composent et éditent un « roman-photo » numérique.

mardis 27 et mercredi 28 octobre, 14 h 30 / durée : 2 fois 3 h
gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions ;

tarif réduit : 7,50 €

inscription : 01 47 03 04 95 ou 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

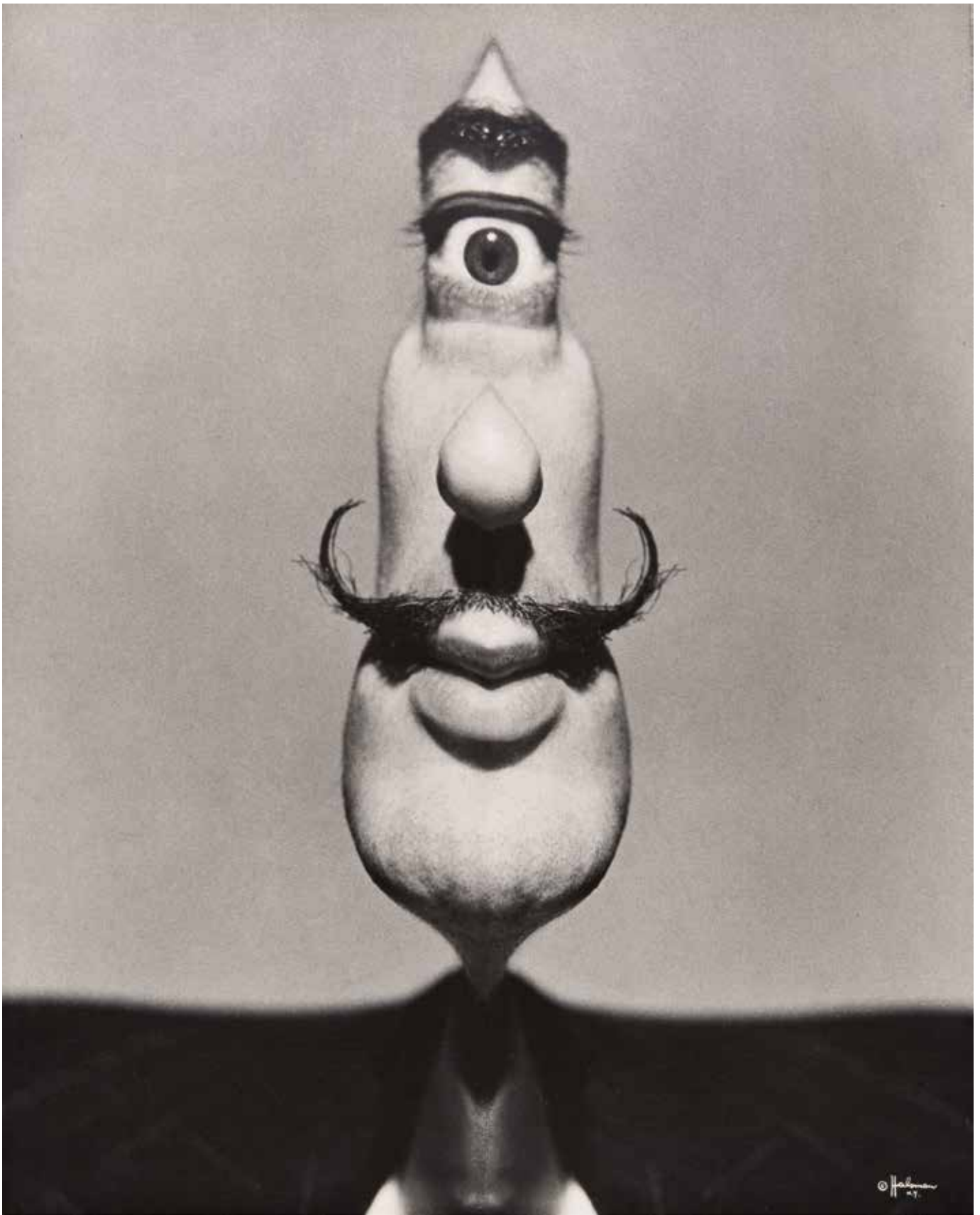
I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois toute la journée, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume.

mardis 27 octobre et 19 janvier, 18 h, et 24 novembre, 10 h-21 h
gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

programme complet des activités à destination
des enseignants et scolaires 2015-2016 disponible
à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org



« Dalí en Cyclope », *Dalí's Mustache*
(couverture), 1949
Archives Philippe Halsman

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Pour moi, la photographie peut être une chose à la fois profondément sérieuse et extraordinairement amusante. Essayer de capturer la vérité évasive avec mon appareil est souvent frustrant alors que tenter de créer une image qui n'existe que dans mon imagination se révèle souvent un jeu exaltant. J'ai particulièrement apprécié ce jeu avec le peintre surréaliste Salvador Dalí. »

Philippe Halsman

« Philippe Halsman, [...] entré en photographie dans l'Europe des avant-gardes, est surtout connu pour ses photographies de célébrités (ses collaborations pour

la revue *LIFE* avec Marilyn Monroe, Alfred Hitchcock ou Salvador Dalí sont parmi les plus célèbres). L'exposition montre également comment Philippe Halsman, avec humour et un instinct bien développé de l'illustration et de la publication, a réussi à donner à son travail un supplément d'ingéniosité. L'effervescence et le caractère jubilatoire qui se dégagent de beaucoup de ses compositions évoquent, avec justesse, les rapports complexes entre la photographie et la communication de masse. »

Marta Gili, « Penser ensemble différemment », in dossier de presse de la programmation 2015 du Jeu de Paume.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Le photographe américain Philippe Halsman, connu pour ses portraits de célébrités, ses cent une couvertures du magazine *LIFE* et sa longue collaboration avec Salvador Dalí, se distingue par l'étendue de son champ d'activité : portraits, mode, reportages, publicité, projets personnels, commandes privées et institutionnelles. À Paris dans les années 1930 puis à New York à partir des années 1940, il développe pendant plus de quarante ans une carrière exemplaire. L'exposition, réalisée par le Musée de l'Élysée de Lausanne en collaboration avec les Archives Halsman à New York, présente pour la première fois l'ensemble de son œuvre. La photographie de Halsman se caractérise par une approche directe, une parfaite maîtrise technique et un soin particulier porté aux détails. Animée par une constante exploration du médium, son œuvre est empreinte d'une grande diversité. Philippe Halsman a toujours revendiqué le potentiel créatif encore inexploré de la photographie, et résumait son propos avec la réponse de Serge de Diaghilev à Jean Cocteau lorsque ce dernier lui demanda ce qu'il pouvait faire pour collaborer avec lui : « Étonnez-moi ! » L'exposition est divisée en quatre sections : l'introduction est consacrée à la période parisienne puisque ses premiers travaux annoncent déjà les intérêts et orientations que le photographe développe tout au long de sa carrière. Les trois autres sections correspondent à la période américaine et présentent chacune une thématique caractéristique de l'œuvre de Halsman : son succès dans le domaine du portrait de personnalités, particulièrement avec la figure de Marilyn Monroe ; son intérêt pour la mise en scène, notamment ses collaborations avec des artistes et ses projets personnels tels que la *jumpology* ; et l'important répertoire d'« idées photographiques » qu'il conçoit avec Salvador Dalí pendant une trentaine d'années, dont le livre *Dalí's Mustache*. L'exposition comprend de nombreux éléments inédits (planches et tirages contacts, épreuves préliminaires, photomontages originaux et maquettes) qui permettent de comprendre le processus créatif du photographe et qui confirment sa conception et son approche de la photographie : un mode d'expression à explorer.

PARIS – ANNÉES 1930

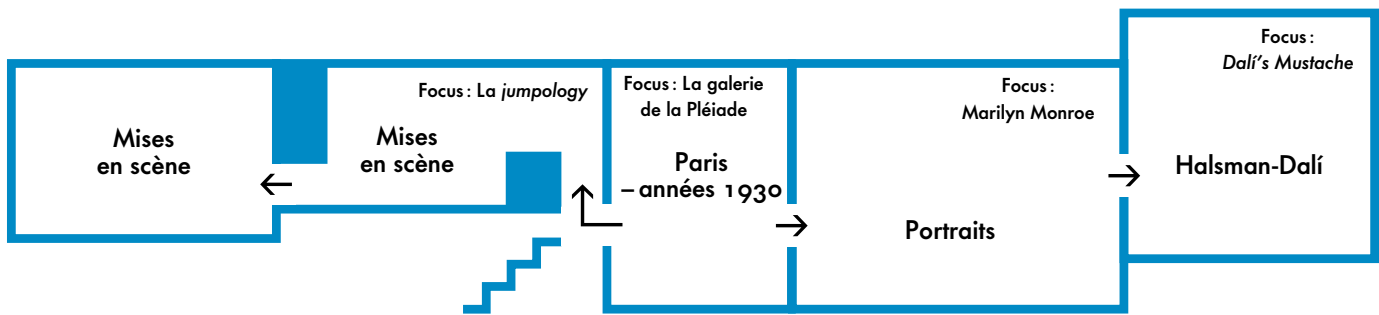
Dès ses débuts, Philippe Halsman se spécialise dans le portrait. Il photographie de nombreuses personnalités, surtout du milieu artistique, et semble bénéficier du soutien ou de l'influence d'André Gide, le premier personnage célèbre dont il fait le portrait. Halsman va rapidement diversifier sa production et profiter de deux nouveaux marchés en plein essor : les magazines et la publicité. Il couvre un champ étendu de sujets (mode, beauté avec une spécialisation dans la coiffure, objets, reportages sur l'actualité du divertissement) et travaille pour les plus grands magazines de l'époque – *Journal des modes*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Voilà*, *Le Monde illustré*, *Vu*, *Visages du monde* – et pour le quotidien *Le Journal*.

Photographe autodidacte, Halsman développe une importante culture visuelle et s'inspire des différentes techniques et esthétiques caractéristiques de la période telles que la Nouvelle Vision. Son studio est le lieu de prédilection pour ses explorations. Il travaille l'éclairage électrique et des cadrages serrés pour créer des effets et développe aussi un registre d'images riche et varié emprunté au mouvement surréaliste.

FOCUS : LA GALERIE DE LA PLÉIADE

Au printemps 1931, l'éditeur Jacques Schiffrin ouvre à Paris la galerie de la Pléiade, qui présente à trois reprises les photographies de Philippe Halsman. Située au cœur du Quartier latin, la galerie est parmi les premières à présenter des expositions photographiques et s'impose rapidement comme l'un des importants lieux de promotion de la photographie contemporaine.

C'est probablement par l'intermédiaire de son ami Jean Painlevé, qui y expose en 1933, que Halsman entre en contact avec la galerie. Il bénéficie tout d'abord d'une exposition monographique, « Portraits et nus », en 1936, avant de voir son nom associé au mouvement de la Nouvelle Vision dans le cadre de deux expositions thématiques, « Portraits d'écrivains » et « La Parisienne de 1900... à 1937 ».



plan de l'exposition

PORTRAITS

Conscient de l'effet que produit l'objectif sur ses sujets, Halsman préfère travailler dans un cadre intimiste avec des séances de pose de courte durée afin de les mettre à l'aise. Ses portraits se caractérisent par l'importance accordée aux détails et par la recherche de « naturel » dans les expressions. À New York, Halsman acquiert rapidement une notoriété dans ce domaine et réalise de nombreux portraits de personnalités pour des magazines tels que *LIFE*, *TV Guide* et *Saturday Evening Post*, ainsi que des images promotionnelles pour des couvertures de livres, pour le cinéma ou pour des campagnes électorales. Si Halsman défend une approche « psychologique », son répertoire est très varié. Il s'intéresse aux innovations techniques et acquiert un important équipement photographique tel que la lumière stroboscopique. À partir des années 1960, il intègre les codes littéraires et idéographiques du message publicitaire et développe une large palette d'effets pour créer des portraits qui se distinguent par l'immédiateté de leur lecture.

FOCUS : MARILYN MONROE

Philippe Halsman photographie Marilyn Monroe à plusieurs reprises entre 1949 et 1959. À l'automne 1949, il est envoyé à Hollywood par le magazine *LIFE* pour réaliser un reportage sur huit jeunes mannequins se destinant à une carrière d'actrice. Le photographe remarque rapidement les aptitudes particulières de Marilyn Monroe et cette opinion se confirme trois ans plus tard lorsque le magazine le commissionne pour un sujet sur l'actrice. Halsman réalise plusieurs images emblématiques de Marilyn et lui offre sa première couverture du magazine *LIFE* en 1952. En 1954, ils se retrouvent dans le studio du photographe, et Halsman accueille une star. Il parvient toutefois à réaliser un portrait très spontané de l'actrice sautant en l'air. Lorsque Halsman lui explique son concept de la *jumpology*, l'actrice, effrayée à l'idée de révéler sa personnalité, refuse de recommencer. Ce n'est que cinq ans plus tard qu'elle accepte de se prêter au jeu. Pour figurer sur la couverture

du magazine *LIFE*, Marilyn Monroe saute plus de deux cents fois, pendant trois heures, jusqu'à obtenir le « saut parfait ». Il s'agit de leur dernière collaboration, mais Halsman continue de créer de nouvelles images de l'actrice : variations avec des portraits réalisés précédemment, voire des transformations plus extrêmes à la demande de Salvador Dalí. L'ensemble retrace non seulement la carrière de l'actrice, mais révèle également l'approche variée du photographe pendant cette période.

MISES EN SCÈNE

Philippe Halsman a toujours présenté la photographie comme un formidable outil pour donner libre cours à son imagination. Tout au long de sa carrière, il cherche à créer des photographies « plus saisissantes et originales ». Au début des années 1950, la photographie et la presse sont concurrencées par un nouveau média de masse : la télévision. Halsman prône alors une démarche créative, propre à la photographie, pour défendre la profession. Il y consacre d'ailleurs un ouvrage publié en 1961 : *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*. Photographe opérant dans le milieu des arts et du spectacle, il bénéficie d'un cadre idéal pour développer cette approche. Ses travaux de commande tels que sa série avec Jean Cocteau ou ses reportages de performances artistiques sont l'occasion de développer de véritables mises en scène. Halsman intervient dans la conception des images et choisit des décors ou des angles de prises de vue originaux pour créer des images étonnantes. C'est surtout dans son travail personnel que Halsman participe à la promotion d'une photographie plus créative. Il peut ainsi donner libre cours à son goût pour l'humour, comme dans ses séries d'expressions réalisées avec des acteurs. Halsman innove avec en particulier deux projets qui vont influencer la production contemporaine. En 1949, il crée un nouveau genre éditorial, le *picture book*, réalisé en collaboration avec l'acteur Fernandel et, dans les années 1950, il crée la *jumpology*, associant son goût pour la mise en scène et le divertissement à son métier de portraitiste.

FOCUS : LA JUMPOLOGY

Dans les années 1950, Philippe Halsman développe une nouvelle approche du « portrait psychologique » avec la *jumpology*.

Halsman présente la *jumpology* comme un nouvel outil scientifique pour la psychologie. Selon lui, l'action de sauter désinhiberait le sujet, qui, concentré sur son saut, laisserait « tomber le masque ». Halsman remarque les postures très variées des différents participants et discerne dans ces gestuelles des signes révélateurs du caractère des individus qui s'exprime à leur insu.

Réalisée sur une dizaine d'années, la série comprend quelques centaines de personnalités influentes (politiques, industriels, scientifiques, etc.) et professionnels du spectacle (acteurs, chanteurs, danseurs, etc.). La réalisation des prises de vue est simple et facilement adaptable ; Halsman n'a besoin que de son Rolleiflex et de son flash électronique, la seule contrainte étant... la hauteur de plafond ! Et lors de ses travaux de commande, le photographe propose en fin de séance à son sujet de participer à son projet personnel. Le projet est finalisé en 1959 avec la publication de *Philippe Halsman's Jump Book*, comportant plus de cent soixante-dix portraits enjoués et inattendus de célébrités.

HALSMAN-DALÍ

Pendant près de quarante ans, Philippe Halsman et Salvador Dalí profitent mutuellement de leurs talents respectifs : le photographe professionnel est spécialisé dans le portrait et la publicité ; l'artiste fait de ses propres portraits photographiques sa principale publicité. Halsman devient l'un des photographes les plus populaires aux États-Unis ; Dalí voit son talent consacré par ses ventes nombreuses et importantes.

Leur collaboration repose sur une complicité intellectuelle cimentée par de nombreux points communs : enfance et formation dans l'Europe du début du XX^e siècle et dans le même milieu culturel et social ; attrait pour Paris, son art et son sens de l'élégance ; constante soif de lecture ; fort intérêt pour les découvertes de la psychanalyse ; attention extrême portée au symbolisme des détails ; fuite devant la guerre et départ pour les États-Unis en 1940 ; jonglage entre plusieurs langues, sens de l'humour potache et ironie cinglante. Les Archives Philippe Halsman conservent plus de cinq cent cinquante images réalisées au cours de quarante-sept séances avec Salvador Dalí, révélant leur fine compréhension des possibilités offertes par l'image photographique au XX^e siècle. En agrémentant la culture visuelle dont ils se sont nourris en Europe avec des archétypes de la société américaine populaire, ils réalisent des photographies qui témoignent de l'intrication croissante entre art et consommation, fantasme et réalité.

FOCUS : DALÍ'S MUSTACHE

En 1953, Philippe Halsman voit dans la moustache de Salvador Dalí l'« occasion de pouvoir réaliser un de ses rêves les plus ambitieux : créer une œuvre extraordinairement excentrique ». Le peintre catalan, très attaché à sa personne et à cet attribut qu'il qualifie lui-même de *symbole du pouvoir de son imagination*, est immédiatement séduit par l'idée.

Halsman reprend son concept éditorial initié quatre ans plus tôt avec l'acteur Fernandel pour créer un « *picture book* »

(une question est posée à l'artiste sur une page, lequel répond à la page suivante sous forme d'une photographie légendée). Pendant deux ans, Halsman photographie Dalí dans divers jeux avec sa moustache à l'aide de son Rolleiflex, sa chambre 4 x 5 et son flash électronique. Les différentes mises en scène associent le caractère théâtral de Salvador Dalí et l'impressionnante inventivité de Halsman. Concrétiser leurs idées relève, pour le photographe, d'un véritable défi technique. Le travail de postproduction est particulièrement important, nécessitant souvent une intervention sur le tirage ou le négatif, mais aussi un montage, puis une nouvelle prise de vue, afin d'obtenir le négatif de l'image finale.

LIVRES DE PHILIPPE HALSMAN

- DALÍ, Salvador, HALSMAN, Philippe, *Dalí's Mustache. Une interview photographique*, Paris, Flammarion, 1994 (1^{re} éd. française: Paris, Arthaud, 1985).
- HALSMAN, Philippe, *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*, New York, A.S. Barnes Company / Ziff Davis Publishing Co., 1961.
- HALSMAN, Philippe, *Halsman: Sight and Insight*, New York, Doubleday and Company Inc, 1972.
- HALSMAN, Philippe, *Philippe Halsman's Jump Book*, Bologne, Damiani, 2015 (New York, Simon & Schuster, 1959).
- HALSMAN, Philippe, *The Frenchman. Un entretien photographique avec Fernandel*, Cologne, Taschen, 2005 (éd. originale: New York, Simon & Schuster, 1949; rééd. 2015).

CATALOGUES ET LIVRES SUR PHILIPPE HALSMAN

- BELLO, Steve, HALSMAN BELLO, Jane, PRANZER, Mary, *Philippe Halsman. Rétrospective: photographies appartenant à la collection de la famille Halsman*, Paris, Éditions du Collectionneur, 1998.
- HALSMAN, Yvonne, *Halsman at Work*, New York, Abrams, 1989.
- HALSMAN, Yvonne, HALSMAN BELLO, Jane, HALSMAN ROSENBERG, Irene, *Halsman. Portraits*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1983.
- HALSMAN ROSENBERG, Oliver, *Unknown Halsman*, New York, Distributed Art Publisher, 2008.
- LACOSTE, Anne, STOURDZÉ, Sam (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014.

RESSOURCES EN LIGNE

- Site Internet officiel de l'artiste: <http://philippehalsman.com>
- Interview de Philippe Halsman à propos des jumps: <https://www.youtube.com/watch?v=JNWju79AMA>
- Le magazine en ligne du Jeu de Paume (lemagazine.jeudepaume.org) met à disposition la traduction française des textes suivants de Philippe Halsman:
 - «Rules», première partie de l'ouvrage *Halsman on the Creation of Photographic Ideas* (voir ci-contre «Livres de Philippe Halsman»).
 - Extraits de *Focus On Myself*, manuscrit dactylographié inédit conservé par les Archives Philippe Halsman.
- «Regards sur Marilyn», Lausanne, Musée de l'Élysée – Centre interfacultaire en sciences affectives de l'université de Genève, 2014: http://www.affective-sciences.org/system/files/news/MEL_CISA_PDF.pdf <http://www.affective-sciences.org/system/files/news/MEL_CISA_PDF.pdf>



Ballet aquatique, 1953
Archives Philippe Halsman



1906

Naissance le 2 mai de Filips Halsmann, à Riga, en Lettonie. Il se délestera du *n* final de son nom en 1937, devenant ainsi Philippe Halsman.

1924

Études d'ingénieur à l'université de Dresde.

1928

Décès accidentel de son père lors d'une randonnée en Autriche. Le pays est alors en proie à un mouvement antisémite et Philippe Halsman, qui accompagnait son père, est faussement accusé de l'avoir tué ; il est condamné à dix ans de prison. Sa sœur Liouba entreprend une campagne de soutien pour sa libération, avec l'appui d'intellectuels tels qu'Albert Einstein, Thomas Mann et Sigmund Freud.

1931

Arrive à Paris suite à l'obtention de sa demande d'asile.

1932

Ouvre son studio de portrait au 22, rue Delambre, à Montparnasse.

1935

Photographies pour la presse et la publicité (*Journal des Modes*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*...) et premiers portraits de célébrités (André Gide, Paul Valéry, André Malraux, Marc Chagall, etc.).

1936

Conçoit son propre appareil photographique 9 x 12 cm à double lentille.

Participe à l'Exposition internationale de la photographie contemporaine, au musée des Arts décoratifs. Première exposition personnelle à la galerie de la Pléiade: «Portraits et nus».

1937

Épouse Yvonne Moser, photographe spécialisée dans le portrait d'enfant. Ils collaboreront toute leur vie. Le couple déménage dans un studio plus vaste rue Saint-Honoré. Ils auront deux enfants: Irène (née en 1939 à Paris) et Jane (née en 1941 à New York).

Participe à deux expositions collectives à la galerie de la Pléiade.

1940

Sa famille se réfugie à New York; Halsman les rejoint plus tard grâce à l'intervention d'Albert Einstein.

1941

Rencontre Salvador Dalí à la galerie Julien Levy à New York. Début de leur collaboration, qui durera jusqu'en 1978.

1942

Première couverture de *LIFE*. Il en réalisera cent une, devenant ainsi le photographe ayant conçu le plus grand nombre de couvertures de l'hebdomadaire américain.

1943

S'installe dans un studio d'artiste au West 67th Street, où il travaillera et résidera jusqu'à la fin de sa vie.

1944

Premières commandes de *LIFE* à Hollywood.

1945

Est élu premier président de l'American Society of Media Photographers (ASMP).

1948

Devient citoyen américain.



Yvonne Halsman
Marilyn Monroe et Philippe Halsman,
1959
Archives Philippe Halsman

1949

Publication de *The Frenchman*, avec des portraits de Fernandel. Première rencontre avec Marilyn Monroe à Hollywood dans le cadre d'un reportage pour *LIFE*.

1950

Photographie pour la NBC plusieurs comédiens populaires; ces portraits lui inspirent la *jumpology*.

1951

Retourne en Europe pour la première fois depuis 1940. Photographie Winston Churchill, Henri Matisse, Jean-Paul Sartre, Brigitte Bardot, Jean Genet, Marc Chagall et Pablo Picasso. Rejoint l'agence Magnum Photos.

1952

Première apparition de Marilyn Monroe en couverture de *LIFE*.

1954

Publication de *Dalí's Mustache*.

1958

Est nommé l'un des dix plus grands photographes du monde dans un sondage international réalisé par le magazine *Popular Photography*.

Participe à l'exposition «Photographs from the Museum Collection», présentée par Edward Steichen au Museum of Modern Art (MoMA) de New York.

1959

Publication de *Philippe Halsman's Jump Book*.

1961

Devient membre de la Famous Photographers School. Publication de *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*.

1963

Première grande exposition, «Philippe Halsman», à la Smithsonian Photography Gallery de Washington.

1965

Participe à l'exposition «12 International Photographers» à la Gallery of Modern Art de New York.

1971

Est chargé du séminaire sur le portrait psychologique à la New School for Social Research de New York, pendant cinq ans.

1972

Publication de *Halsman: Sight and Insight*.

1973

Exposition «Sight and Insight» au Japon.

1975

Reçoit le Life Achievement in Photography Award de l'ASMP, couronnant l'ensemble de son œuvre.

1978

Participe à l'exposition «Art about Art» au Whitney Museum of American Art de New York.

Exposition «Dalí & Halsman» au Salvador Dalí Museum de Beachwood, Ohio.

1979

Ouverture le 7 juin à l'International Center of Photography (ICP, New York) de «Halsman Retrospective».

Décès de Philippe Halsman le 25 juin à New York.



Jean Cocteau, *l'artiste
multidisciplinaire (détail)*, 1949
Archives Philippe Halsman

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours, de la démarche et de l'œuvre de Philippe Halsman, les pages suivantes de ce dossier abordent quatre domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et des arts visuels.

■ « Expérimentations, "récréations" et mises en scènes » revient sur l'inventivité visuelle en photographie, initiée par les amateurs dès la fin du XIX^e siècle, développée par les avant-gardes des années 1920-1930, puis réactivée à partir des années 1950 au travers des passages entre art et divertissement.

■ « Photographie et médias de masse » envisage la multiplication et la diffusion des images, de l'avènement des magazines photographiques et des échanges avec le cinéma à la concurrence de la télévision.

■ « Conceptions et approches du portrait » considère la tradition de ce « genre » en peinture, ses renouvellements dans la pratique de la photographie et le développement de ses usages.

■ « Célébrités, stars et visibilité » interroge les relations entre image et notoriété, redéfinies par l'industrialisation des procédés de reproduction, les logiques commerciales et la transformation de l'espace public.

Afin de documenter ces champs d'analyse et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent enfin de compléter et de prolonger ces approches thématiques.

EXPÉRIMENTATIONS, « RÉCRÉATIONS » ET MISES EN SCÈNE

■ « La photographie est la forme d'art la plus récente. Toutes tentatives d'élargir ses frontières sont importantes et doivent être encouragées. »

Philippe Halsman, in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 60.

■ « Tout au long de sa carrière, Philippe Halsman fut un ardent promoteur de la photographie. Lorsqu'elle fut mise à mal par l'avènement d'un nouveau média de masse – la télévision –, il redoubla d'imagination pour la concurrencer sur le terrain du divertissement. Lors de ses nombreuses prises de parole – interviews, conférences, cours, publications... –, Halsman revendiqua constamment le potentiel créatif encore inexploité de la photographie. »

Sam Stourdzé, « Préface », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 7.

■ « Je n'ai jamais été l'apprenti d'un autre photographe. Pour moi, la photographie était un domaine auquel je pensais pouvoir apporter quelque chose de neuf. J'ai appris tout ce que je sais de manière empirique et en expérimentant beaucoup. Je pense que cette expérimentation a été l'élément qui a joué le plus grand rôle dans ma carrière : en essayant de nouvelles approches et techniques, en faisant des erreurs – la quête constante de la manière meilleure et la plus inhabituelle de faire une photographie qui exprime une idée. »

Philippe Halsman, cité in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 302.

■ « Halsman a toujours présenté la photographie comme un formidable outil pour donner libre cours à son imagination : "La photographie est un mode d'expression à part, car elle se trouve entre deux formes d'art. Elle ne tente pas seulement de nous offrir une impression visuelle de la réalité comme la peinture et les arts graphiques, mais également de

communiquer et de nous informer de la même manière que l'écriture. Aucun écrivain n'est critiqué pour écrire sur des sujets qui existent seulement dans son imagination. Aucun photographe ne devrait donc être critiqué quand, au lieu de capturer la réalité, il essaie de montrer des choses qu'il a seulement vues dans son imagination." [...]. Philippe Halsman a toujours été conscient du potentiel créatif encore inexploité de la photographie, et il s'est appliqué à le développer sous différentes formes dans l'ensemble de sa production. Sa pratique polyvalente constitue une importante source d'inspiration et son œuvre personnelle témoigne de ses recherches constantes et de son intérêt pour toutes formes d'expérimentations. Le travail de Halsman a longtemps fait l'objet d'une distinction : une activité professionnelle qualifiée de "sérieuse" opposée à son travail "non sérieux". L'étude de son œuvre révèle la variété de ses sujets et la diversité de ses approches et confirme, au contraire, une même et unique démarche : la photographie comme mode d'expression à explorer ».

Anne Lacoste, « Un talent pour la mise en scène », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 142 et 150.

■ « À la fin des années 1920, la photographie moderne propose une "nouvelle vision" du monde (*Le monde est beau* d'Albert Renger-Patzsch ou *Métal* de Germaine Krull). Prônant les qualités intrinsèques du médium (précision, sens du détail, réalisme), cette école développe des constructions formelles quasi abstraites (jeux de masses plastiques, formes silhouettées, compositions graphiques, effets de perspectives, angles de prise de vue et de recadrage, gros plans et agrandissements provoquant des "effets de champ"), offrant ainsi une nouvelle représentation de sujets ordinaires. Halsman adopte rapidement cette esthétique et prend part à sa promotion dans le cadre de trois expositions à la galerie parisienne de la Pléiade entre 1936 et 1937. [...] Il réalise des constructions abstraites de vues de Paris, avec des jeux d'ombres ou des compositions géométriques.



Expérimentation pour un portrait
de femme, 1931-1940
Archives Philippe Halsman

C'est surtout en studio qu'il développe une approche formelle inspirée par la nouvelle photographie, dans ses compositions et images d'objets créées pour la publicité ou pour les magazines. Halsman qualifie lui-même ces portraits d'"extrêmement expérimentaux" comme sa série réalisée avec un clochard rencontré sur les berges de la Seine. Ceux-ci se caractérisent par des cadrages serrés coupant les visages; des forts contrastes de lumière et des jeux d'ombres, faisant ressortir les traits et expressions, parfois dramatiques, de ses sujets. La photographie des années 1920-1930 emprunte aussi au mouvement surréaliste toute une palette de manipulations techniques dans sa création d'effets: utilisation de l'éclairage artificiel, solarisation, surimpression, photomontage, jeux sur l'image négative, déformations. Cette nouvelle iconographie, particulièrement efficace, connaît un essor surtout dans le domaine de la photographie publicitaire. Halsman applique ces procédés dans sa photographie commerciale et éditoriale. Il expérimente les effets de miroir, les superpositions ou redoublements de l'image par surimposition de négatifs pour ses portraits et photographies de coiffure.»

Anne Lacoste, «Le processus créatif», in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), Philippe Halsman. Étonnez-moi!, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 63-64.

■ «Le nouveau portraitiste exploite au mieux ce "désenchaînement de l'appareil photographique". Il photographie ses modèles de biais, de face, de profil, de derrière, de dessus, de dessous, bref il utilise toutes les possibilités du regard moderne et, ce faisant, ne s'occupe guère des principes de composition de l'espace en vigueur jusqu'à présent; il va même jusqu'à saluer comme des "nouveau-tés" les distorsions de la perspective et les défauts de lumière. Le hasard, le non réfléchi, le détail pris dans la nature et la vie sont par excellence ses atouts. Il en va de même pour la vue partielle qui affiche, elle aussi, une prédilection pour le hasard et une asymétrie voulue. On préfère que les bords entourent étroitement le portrait et

s'il le faut laissent tout simplement hors du cadre des parties du portrait jugées moins importantes. Ce qu'on appelle le cadrage audacieux est caractéristique du nouveau portrait photographique. Oui, on va même jusqu'à proposer des vues partielles d'un visage humain ou des parties du corps: des yeux, des mains, par exemple [...].

Mais si on aime, dans ce nouveau portrait photographique, choisir le détail – en particulier quand il naît de l'agrandissement de parties du négatif original, ce qui est souvent le cas, comme nous allons le voir –, c'est aussi parce qu'il nous propose une vue rapprochée, qu'il nous rapproche des détails d'une façon rarement possible dans la vie. Il en résulte cette autre possibilité qui permet d'accentuer dans le portrait l'effet de surface. [...] La capacité qu'a la photographie de représenter la surface des objets dans ses moindres détails, d'enregistrer fidèlement chaque pore de la peau, chaque petite ride, chaque verrue, chaque poil, était considérée autrefois comme non artistique, comme de la mécanique. Aujourd'hui cet effet de surface apparaît comme un effet qui, purement photographique, est différent de notre vision, et c'est justement à cause de cela qu'on le recherche et l'apprécie: il nous présente les choses autrement que nous les voyons. Il s'ensuit que l'on accentue l'effet de surface, qu'on le cultive en ayant recours à la "vue rapprochée", à la mise au point la plus nette, y compris à l'agrandissement, et en utilisant des papiers durs et brillants.»

Willi Warstat, «Conception moderne du portrait photographique» (1931), in Olivier Lugon, La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 183-184.

■ «Nous ne nous lasserons jamais assez de répéter les conséquences lamentables occasionnées partout par l'intervention, d'une manière ou d'une autre, de l'artiste qui dessine. Il détruit automatiquement tout ce qui lui tombe sous la main, que ce soit illustration, affiche, documentaire, etc. Quand abandonnera-t-on le dessinateur inefficace, inexistant pour le remplacer par l'émotion vivante du témoignage photographique?



Salvador Dalí dans sa performance pour l'émission télévisée *The Morning Show* de CBS-TV, 1956
Archives Philippe Halsman

Ce n'est pas le moment de refaire l'éloge de la photographie que nous n'avons cessé de répéter avec tant de ferveur, mais uniquement celui de réclamer son emploi dans tous les secteurs où persistent encore les très mauvais dessins.

L'emploi du témoignage photographique, toutefois, s'étend chaque jour à de nouvelles disciplines et ses toutes nouvelles et puissantes possibilités atteignent les activités les plus diverses, jusqu'à présent vérifiables seulement avec une approximation que nous pourrions presque qualifier de sentimentale.

Depuis les œuvres strictement scientifiques – histoires naturelles, géographie, etc. – jusqu'aux récents essais dans le roman (*Nadja*, André Breton), le témoignage photographique est intervenu de la même façon que dans la publicité ou dans le poème pur.

La photographie est capable de réaliser le catalogue le plus complet, scrupuleux et émouvant que jamais l'homme n'ait pu imaginer. De la subtilité des aquariums aux gestes les plus rapides et fugitifs des bêtes sauvages, la photographie nous offre mille images fragmentaires aboutissant à une totalisation cognitive dramatisée. Le chapiteau de cathédrale, situé à dix mètres de hauteur dans une obscurité constante, nous est révélé par la photographie avec toute la finesse des détails que, seule, une habile photogénie à laquelle le photographe peut soumettre les choses, nous permet, enfin, de connaître. En plus de l'implacable rigueur à laquelle le témoignage photographique soumet notre esprit, celui-ci est toujours et ESSENTIELLEMENT LE VÉHICULE LE PLUS SÛR DE LA POÉSIE et le processus le plus agile pour percevoir les plus délicates osmose qui s'établissent entre la réalité et la surréalité. Le seul fait de la transposition photographique implique déjà une invention totale : l'enregistrement d'une RÉALITÉ INÉDITE. Rien n'est venu donner autant raison au surréalisme que la photographie.»

Salvador Dalí, «Le témoignage photographique» (1929), in *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*, Paris, Denoël, 2004, p. 96-98.

«L'image surréaliste selon Breton est une image purement mentale, ou tout au moins se référant à un modèle intérieur. Mais la photographie peut-elle fournir une telle image ? En 1933, Max Ernst, que Breton citera deux ans plus tard lors d'une conférence sur la situation de l'objet surréaliste, déclare que "l'application rigoureuse de la définition du surréalisme au dessin, à la peinture, voire même dans une certaine mesure, à la photographie [...] [a] permis à certains de fixer sur papier ou sur toile la photographie stupéfiante de leur pensée et de leurs désirs". C'est là avancer que la photographie, au-delà de la métaphore utilisée, est comme un moyen plastique qui peut donner une représentation de l'image mentale. Si Man Ray le prouve avec ses photogrammes, une autre forme photographique s'y essaie : le collage. L'hétérogénéité produite par l'adjonction d'une source iconographique à une autre rend cette représentation possible.»

Guillaume Le Gall, «La vue renversée», in Quentin Bajac et Clément Chéroux (dirs.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 274.

«Quelle chose miraculeuse que l'œil ! Le mien, je finis par le considérer comme un véritable appareil photographique mou, qui prenait des clichés non du monde extérieur, mais de ma pensée la plus dure et de la pensée en général. J'en déduisis que l'on peut photographier la pensée, et posai les bases théoriques de mon invention que, lorsque j'en aurai terminé la mise au point, je présenterai à la considération scientifique des États-Unis. Ma machine permet en effet d'obtenir ce miracle : la visualisation objective des images virtuelles de la pensée et de l'imagination de n'importe quel individu.»

Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, 2002, p. 428.

«Indifférente aux codes, la photographie expérimentale se dégage des conventions et prend des libertés à l'égard d'un "bon" usage de la photographie. Matériau visuel, l'image se soumet aussi bien à l'hybridation qu'à toutes



Portrait d'Alfred Hitchcock pour
la promotion du film *Les Oiseaux*, 1962
Musée de l'Élysée

sortes de transformations chimiques et matérielles. À l'instar de Raoul Ubac qui guettait "les heureux hasards dus aux 'ratages'", les photographes intègrent un principe d'appropriation des erreurs, accidents et mésusages du médium. Le projet fédérateur n'est pas de produire une information sur le réel mais au contraire d'outrepasser cet attendu pour révéler le potentiel de création plastique et poétique de la photographie [...]. Pour les surréalistes qui prônaient l'idée d'une poétisation du réel et d'une transmutation onirique des formes, la manipulation des images photographiques allait de soi. C'est dans leur cercle que se développent plusieurs techniques relevant d'expériences du travail en laboratoire, aléatoire ou non, et des procédés de transformation chimique et physique des images. Jouant sur l'antinomie entre une conception de la photographie comme image objective et le pouvoir de surgissement du "merveilleux", ces photographes traitent la photographie comme une matière mise au service de l'exploration de l'inconscient et de l'expression de l'imaginaire.»

Nathalie Boulouch, «La recherche de nouveaux langages visuels», in Michel Poivert et André Gunthert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 485-493.

■ «Les trucages photographiques existent [...] depuis les années 1840. Ils sont alors occasionnellement employés dans des applications très spécifiques comme l'association sur une même image de plusieurs personnes qui n'ont pu poser ensemble, ou la correction d'un différentiel lumineux trop important par remontage de négatifs diversement exposés. Ils seront beaucoup plus largement utilisés avec le développement de la photographie amateur dans les années 1880. Dès cette époque, des revues populaires comme *La Nature*, *L'Illustration* ou *La Science en famille* proposent à leurs lecteurs, sous l'appellation générique de "Récréations photographiques", des petits tours de mains, des astuces peu compliquées à mettre en œuvre, pour s'amuser avec la photographie. Un premier recueil

entièrement constitué de tels divertissements, *Les Récréations photographiques* d'Albert Bergeret et Félix Drouin, est publié en 1890, puis réédité en 1891 et 1893. Devant le succès de ce recueil inaugural, les ouvrages similaires se multiplient. En 1894, E. Ogonowski et Violette proposent *La Photographie amusante* et, en 1904, C. Chaplot publie *La Photographie récréative, recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques* dont une deuxième édition paraîtra en 1908.

Il est assez difficile de donner une description rapide et synthétique de ces ouvrages. Leur construction ne semble répondre à aucune logique interne, si ce n'est celle de l'accumulation de tous les procédés récréatifs possibles et imaginables. Ils proposent, par exemple, de réaliser des photogrammes en disposant de menus objets à même la surface sensible, de mettre en scène des tableaux vivants puis de les fixer par la photographie, ou encore de reconstituer des scènes imaginaires par le principe du photomontage. Ils invitent également les amateurs à décorer des objets usuels avec des photographies, à fabriquer des jeux de société photographiques : jeu de cartes ou de l'oie, loto, damier, etc. Ils les encouragent encore à déformer leur image en se photographiant dans des miroirs de foire, en utilisant les aberrations optiques des objectifs de courte focale ou des points de vue inhabituels (plongée et contre-plongée), voire en faisant fondre la gélatine photographique sous l'effet d'une forte chaleur. Dans ce pêle-mêle hétéroclite de propositions récréatives, il en est une qui est systématiquement présente dans ces recueils. C'est celle qui consiste à faire poser une personne sur un fond noir, à lui demander d'adopter des attitudes différentes mais coordonnées et à les enregistrer sur le même négatif. Cette technique offre un vaste choix de situations amusantes : un quidam jouant aux échecs contre lui-même, un autre gonflant sa propre tête, un chef d'orchestre dirigeant des musiciens qui lui ressemblent étrangement ou des jumeaux se donnant du feu.»

Clément Chéroux, «Le grand troc des trucs», in *Vernaculaires*, Paris, Textuel, 2014, p. 104-105.

■ « Comment le surréalisme manifeste-t-il son intérêt pour la théâtralité ? Probablement par le goût de l'événement – du "happening" bien que le terme soit anachronique – et l'incitation à faire "applaudir l'incompris", mais aussi par les expositions et, plus généralement encore, par une certaine pratique du quotidien (rencontres, virées, réunions à la Centrale, manifestations, tracts, etc.). Mais plus qu'ailleurs peut-être, les photographies forment le lieu d'une théâtralité surréaliste. Loin des planches, il s'y joue un goût de l'archaïsme qui agit comme un garant de l'antinaturalisme. En instaurant une esthétique de faussaire, la théâtralité photographique dénuce la représentation jusqu'au grotesque et à l'absurde. Le mode de production par la performance de l'image (l'image jouée) distingue les tableaux vivants enregistrés d'une photographie où seul le regard de l'auteur exprime ses sentiments. Ludique mais intellectualisée, spontanée mais confectionnée de toutes pièces, la théâtralité dans la photographie surréaliste trouve dans l'artifice des poses la force primitive d'une pulsion. »

Michel Poivert, « Le théâtre sans raison. Les images du dehors », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 66.

■ « Au début des années 1950, la "jumpology" associe son goût pour la mise en scène et le divertissement à son métier de portraitiste. Ce nouveau concept lui est inspiré par une de ses photographies : en analysant son portrait de douze comédiens de la NBC, il réalise que chacun saute "in character". Halsman décide donc de photographier ses sujets en train de sauter. Sa demande détourne l'attention du sujet qui se concentre sur son saut plutôt que sur l'objectif de l'appareil et lui permet ainsi de réaliser un portrait plus naturel et spontané. Le projet est conséquent. Sur une dizaine d'années, Halsman photographie quelques centaines de personnalités influentes de la société américaine. Lors de ses différents travaux de commande, il demande à la fin de la séance s'il peut photographier ses sujets en train de sauter. À son grand étonnement, il est rarement contrarié et parvient à réaliser une galerie impressionnante de portraits originaux de célébrités de l'époque (personnalités politiques, stars de cinéma, scientifiques, industriels, écrivains, artistes, etc.). Publié en 1959, le livre *Jump Book* connaît un grand succès et fait l'objet de nombreux articles dans la presse dont vingt-sept pages dans *LIFE*, avant de devenir une véritable mode. »

Anne Lacoste, « Un talent pour la mise en scène », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 150.

■ « Indispensable pour capter les mouvements inconvenants du corps, l'appareil photographique est même un allié particulièrement insidieux. Tom Gunning a en effet montré que, à cette époque [fin du XIX^e siècle], la saisie de postures désinvoltes ou inappropriées devient un divertissement photographique de plus en plus populaire. Dans les années 1890, la photographie instantanée permet aux amateurs d'entrevoir l'univers du mouvement imperceptible à l'œil nu. Dix ans plus tard, elle permet d'assouvir chez eux un penchant plus coquin pour le voyeurisme. La représentation de l'inélegance ne fait pas simplement injure aux lois

de la beauté en vigueur au XIX^e siècle, mais elle devient indirectement un moyen de construire "une nouvelle image de soi plus moderne", une manière "de se présenter plus naturellement". Gunning poursuit en notant que ce sont d'abord les garçons qui se montrent aussi "coquins" et il évoque le nom de Lartigue à l'appui de sa démonstration. Il cite également *Bobby's Kodak*, un film de 1908 dans lequel un jeune garçon entreprend de photographier des instants indiscrets. Mais le personnage de Bobby n'est que l'une des figures de cet esprit de transgression et de ce nouveau rapport au corps qui font florès à l'époque. D'autres films, comme ceux de Charlie Chaplin et Buster Keaton, qui mettent en scène des personnages de comiques bouffons et maladroits, suggèrent que les adolescents ne sont pas les seuls à suivre ce penchant. De fait, la désinvolture corporelle est un signe culturel des temps : elle donne corps à l'image que les nouvelles générations se font d'elles-mêmes. [...] Dans *The Culture of Spontaneity*, Daniel Belgrad s'est intéressé à la naissance d'une "esthétique cohérente de la spontanéité" dans la culture américaine des années 1950. Selon lui, le geste spontané est un signe des temps : pour les artistes d'avant-garde comme pour le grand public, il renvoie à un rejet de la culture européenne et à un refus de l'idéologie américaine dominante fondée sur le consumérisme et le progrès technologique. La spontanéité offre "une troisième voie qui s'oppose à la fois à la culture de masse et à la culture des élites de l'après-guerre". Pour les peintres qui se réclament de l'expressionnisme abstrait, la spontanéité suggère une approche formellement innovante de la création artistique qui établit, une fois pour toutes, un "style américain", tout en produisant des objets d'art dotés d'une véritable portée psychologique, ce qui n'était pas toujours visible dans le vaste paysage matérialiste de la vie américaine. »

Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue. L'Invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012, p. 157 et 220.

■ « En de nombreux points, les artistes des avant-gardes partagèrent avec les amateurs du tournant du siècle un contexte de production similaire : l'amateurisme, l'esprit de groupe, l'humour et le jeu. Lorsque les artistes des avant-gardes s'emparent de la photographie après la Première Guerre mondiale, ils l'abordent en amateurs. Très rares sont ceux qui ont reçu une formation professionnelle, et Moholy-Nagy, Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky, pour ne citer qu'eux, ne manquent pas de revendiquer cet amateurisme. À cet égard, ils semblent être les descendants directs de la génération d'amateurs qui, vingt-cinq ans auparavant, pratiquaient les récréations photographiques. De cette génération, Albert Londe écrivait en 1890 : "Si l'on faisait la genèse de toutes les inventions photographiques, on verrait de suite la part considérable que les amateurs y ont prise ; ils ont toujours été en tête du mouvement et l'ont dirigé avec succès". Un quart de siècle plus tard, les commentateurs de l'avant-garde souligneront pareillement le rôle éminent des amateurs dans l'évolution récente de la photographie. Ainsi Franz Roh écrit : "L'exposition 'Film und Foto', l'événement le plus important des dernières années dans le domaine visuel, ne présentait presque pas de productions de photographes de profession, si souvent pétrifiés dans un maniérisme conventionnel. Ce qui prouve une fois de plus que ce sont

PHOTOGRAPHIE ET MÉDIAS DE MASSE

les outsiders, restés libres de toute prévention, qui réalisent souvent les progrès et les rajeunissements nécessaires". C'est parce que les amateurs du tournant du siècle prirent une certaine liberté avec les codes de la photographie professionnelle qu'ils inventèrent, à travers les récréations photographiques, un nouveau répertoire de formes. C'est parce qu'ils partageaient un même rapport à la technique et au métier que les artistes des avant-gardes reprirent ou retrouvèrent ce répertoire. [...]

Beaucoup d'artistes des avant-gardes revendiquent l'humour comme une part essentielle de leur art. Ainsi, Man Ray rappelle que le public l'a, à de nombreuses reprises, "qualifié de farceur. Mais l'acte créatif demande de l'humour, s'il veut connaître le succès, de l'humour et du plaisir. En Amérique, par exemple, une grande partie du dadaïsme est comparable aux pages humoristiques des journaux". Moholy-Nagy parle volontiers de "nouvelle forme d'humour visuel" à propos de ses photomontages et de "farce optique" pour les images ayant subi une déformation. [...]

Au-delà d'un contexte de réalisation similaire (l'amateurisme, le groupe, l'humour et le jeu), il semble que les amateurs de récréations et les artistes des avant-gardes aient également partagé quelques principes de production : le montage et la déformation, en particulier. [...]

Toute la différence entre récréations d'amateurs et créations d'avant-gardes apparaît ici. Là où il n'y avait qu'une volonté de dénaturer le visage humain pour produire une aimable plaisanterie, il y a désormais l'intention de questionner à la fois le médium et sa manière de représenter le monde.»

Clément Chéroux, «Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes», *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/167>).

■ « Dans les années 1920-1930, la pratique photographique connaît d'importants développements. Les appareils photographiques parviennent à capturer l'immédiateté du moment et le médium s'impose dans le domaine de l'actualité, avec l'émergence du photoreportage. Ces images sont désormais diffusées et relayées dans la presse grâce aux procédés d'impression photomécaniques rotatifs et contribuent à la naissance d'un genre éditorial inédit, le magazine. L'essor économique d'après-guerre et l'avènement de la société de consommation génèrent un nouveau secteur d'activité : la publicité. Par son caractère factuel et immédiat, la photographie offre un impact émotionnel et une force de persuasion rapidement appréciés et investis dans les campagnes promotionnelles. La photographie publicitaire apparaît. Spécialisé dans le portrait, Halsman diversifie rapidement sa production et profite de l'essor de ces deux nouveaux marchés. [...]

La presse populaire ou spécialisée est le principal mode de promotion du monde du spectacle et du cinéma, avant l'émergence d'autres médias de masse tels que la radio et la télévision. Le photographe en fait une de ses spécialités. Il collabore avec de nombreux magazines : *Voilà*, *Le Monde illustré*, *Vu*, le magazine de cinéma *Pour vous*, le mensuel *Visages du monde* et le quotidien *Le Journal*. »

Anne Lacoste, «Le processus créatif», in Anne Lacoste et Sam Stourdézé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 60-62.

■ « En 1928, la création de l'hebdomadaire d'information générale *Vu*, fondé par Lucien Vogel, homme de presse et ancien étudiant des Beaux-Arts, confirme le développement des magazines de qualité organisés autour de la photographie. Moins soumis aux contraintes de temps que les quotidiens, les périodiques français prennent modèle sur la production allemande de la République de Weimar. L'hebdomadaire *Berliner illustrierte Zeitung (BIZ)*, fondé en 1890 et auquel se réfère *Vu*, approche, à la fin des années 1920, les deux millions d'exemplaires vendus chaque semaine. La direction artistique de *Vu*, confiée à Alexander Liberman en 1932, exporte l'inventivité graphique de certaines publications de la Belle Époque, comme la *Vie au grand air*, illustré sportif à la maquette très dynamique. Pour créer *Vu*, Lucien Vogel adapte au magazine d'information générale l'utilisation de l'héliogravure qui, initialement employée par les revues d'art, accroît la qualité de l'impression. Il systématise l'affirmation du caractère visuel de l'objet magazine. [...] Magazine d'information générale, *Vu* présente des articles aux intérêts diversifiés : mode, science, sport ou encore actualité politique. Il est rapidement copié par de nombreuses autres publications, qui s'entourent parfois de signatures prestigieuses de journalistes et d'écrivains et qui tentent de trouver une spécificité pour se singulariser. Des magazines de cinéma destinés à un public populaire



(*Ciné-Miroir*, *Pour vous*, *Cinémonde*) côtoient des magazines féminins, comme *Marie-Claire* (1937), dont le tirage atteint le million d'exemplaires en 1940, des magazines sportifs (*Le Miroir des sports*, *Match*) et des magazines d'actualité mondaine et de faits divers (*Voilà*, *Faits divers*, *Photo-Monde*). Réalisé sur le modèle de *Arbeiter illustrierte Zeitung* (AIZ, 1924), le grand illustré ouvrier allemand, le magazine du Parti communiste français *Regards* paraît en 1932 et devient un modèle de réussite technique et commerciale.»
Thierry Gervais et Gaëlle Morel, «Magazines et quotidiens dans l'entre-deux-guerres», in *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011, p. 124-127.

■ « Les journaux quotidiens ajoutent de plus en plus d'illustrations à leurs textes, et que serait un magazine sans le matériau des images ? La preuve flagrante de la remarquable validité de la photographie, c'est avant tout l'augmentation du nombre de *journaux illustrés* qui nous la fournit. En eux se rassemblent, à commencer par la star du cinéma, tous les phénomènes accessibles à la caméra et au public. Les nourrissons intéressent les mères, les jeunes messieurs sont subjugués par des groupes de jolies jambes féminines. Les jolies filles aiment contempler les grands du sport et de la scène, sur la coupée du vapeur quand ils partent pour des pays lointains. Dans les pays lointains se livrent des luttes d'intérêt. Cependant l'intérêt n'est pas attiré sur elles, mais sur les villes, les catastrophes naturelles, les héros de l'esprit et les hommes politiques. [...]

Dans les journaux illustrés, le public voit le monde, que les journaux illustrés empêchent de percevoir réellement. Le continuum spatial depuis la perspective de la caméra recouvre le phénomène spatial de l'objet reconnu, et sa ressemblance avec lui brouille les contours de son "histoire". Jamais encore une époque n'a été aussi peu renseignée sur elle-même. L'institution des journaux illustrés est, aux mains de la société régnante, l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance. Pour mener à bien cette grève, on se sert en premier

lieu du pittoresque arrangement des images. Leur *juxtaposition* exclut systématiquement les corrélations, qui se révèlent à la conscience. "L'idée-image" chasse l'idée, la tempête des photographies trahit l'indifférence envers ce que les choses veulent dire. Il ne devrait pas en être ainsi; mais en tout cas pour les journaux illustrés américains, que ceux des autres pays imitent de toutes les façons, le monde s'identifie à la quintessence des photographies. Cette identification ne s'accomplit pas sans raison. Car le monde lui-même s'est constitué un "visage photographique", on peut le photographier car il tend à se fondre dans le continuum spatial qui se forme avec les instantanés. Il peut dépendre d'une fraction de seconde, celle qui suffit pour l'exposition de l'objet, qu'un sportif devienne célèbre au point que les photographes le prennent en cliché sur commande des journaux illustrés. »

Siegfried Kracauer, «La photographie» (1927), in *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal, CCCEAE / Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 37-38.

■ « Tentons d'abord, afin de mieux cerner les intuitions fondamentales qui ont guidé le travail et l'ambition des éditeurs de *VU*, d'observer la palette des matériaux photographiques qui se retrouvent chaque semaine sur leurs bureaux. On peut en effet distinguer, à la fin des années 1920, trois types de pratiques photographiques qui sollicitent respectivement trois singularités propres à la facture technique de l'image: une posture qui s'appuie principalement sur le principe mimétique de l'image, une autre qui exploite sa singularité automatique, et une dernière procédant de son efficacité instrumentale. [...] C'est à coup sûr l'idée de leur possible juxtaposition sur une même page qui nourrit le projet de Vogel et de ses collaborateurs. Ils pressentent que cette intrication est devenue la tâche à laquelle ils peuvent s'atteler grâce aux possibilités nouvelles de mise en page ouvertes par la rotogravure [...]. Or c'est dans la salle de cinéma que sont nés le désir, le goût et le spectacle de cette intrication.



Couverture du magazine *LIFE* avec le portrait de Marilyn Monroe en train de sauter par Philippe Halsman, 9 novembre 1959
Archives Philippe Halsman

Tandis que la préoccupation narrative se cantonnait au sein de la pratique photographique à la disposition des figures dans le cadre de l'image, comme en peinture, cela fait plus de vingt ans que le cinéma muet défriche les effets narratifs des images par le biais des points de vue et du montage, et que les cinéastes s'échinent à faire parler les images muettes dans l'œil du spectateur. Ils apprennent à se suffire de leur assemblage, à peine interrompu de quelques cartons typographies, pour donner à percevoir, à reconstituer et à intégrer des actions, des situations et des histoires de plus en plus complexes. [...]

Il [Lucien Vogel] comprend que l'agencement de chaque prise de vue par le photographe, puis le montage des images sur la page imprimée par l'éditeur, structurent explicitement notre perception des choses photographiées, et par conséquent les impressions que le lecteur d'un journal en retire. L'image photographique dès lors n'a plus seulement pour capacité d'informer mais d'orienter notre imaginaire sur l'information. La possibilité technique d'un montage à volonté des images sur la double page déplace donc le modèle de référence de la photographie vers le modèle cinématographique, en tant que montage savant du pouvoir d'attestation et du pouvoir d'évocation des images. Vogel et son équipe sont les premiers à aborder structurellement la mise en page en tant que mise en scène du regard porté par le lecteur. Mais faire parler les photographies les unes par rapport aux autres, vouloir jumeler leur part volontaire et involontaire, accidentelle et intentionnelle, impulsive et raisonnée, c'est attendre de la photographie ce que l'on n'avait guère escompté d'elle jusque-là.»

Michel Frizot et Cédric de Veigy, *VU, le magazine photographique (1928-1940)*, Paris, La Martinière, 2009, p. 268 et 272.

■ « Pendant la première moitié du siècle, le cinéma a indéniablement constitué l'horizon de la presse illustrée et de maintes recherches sur le livre photographique. Il a pu d'autant plus prendre valeur de modèle que,

dès les années 1920, il conserve l'éclat du médium le plus jeune tout en jouissant déjà d'une reconnaissance culturelle que la "vieille" photographie peine toujours à atteindre, ayant réussi avant elle – et à sa place d'une certaine façon – à devenir "le 7^e art". Si ce modèle cinématographique est constamment invoqué, il n'est toutefois guère aisé de déterminer exactement ce qu'il recouvre, au-delà d'un champ de connotations liées de façon confuse à une certaine idée de dynamisme et de modernité culturelle ou technique: la vivacité urbaine, l'énergie populaire, la force machinique [...]. À partir de là, les évocations textuelles ou graphiques qui en sont proposées semblent presque contradictoires: elles peuvent renvoyer tantôt au principe du défilement continu et à la fluidité d'un mouvement ininterrompu, tantôt au primat du montage discontinu, c'est-à-dire au régime inverse de la rupture, du choc et du fragment, tantôt encore à la multiplication des points de vue ou à l'impact émotionnel d'une image géante. Interprétations divergentes qui ont pu se traduire par des choix de mises en pages très diversifiés: la séquence d'instantanés en rafale, la bande d'images verticale, horizontale ou tabulaire, la juxtaposition de clichés hétérogènes, qu'elle soit binaire ou multipolaire, le photomontage éclaté ou encore la superposition. [...]

Si des échanges ont lieu dès les années 1910 entre grande presse quotidienne et cinéma, notamment avec les ciné-romans, films à épisodes hebdomadaires dont le récit est simultanément imprimé en feuilleton, ce n'est que dans l'entre-deux-guerres que le modèle cinématographique s'immisce véritablement dans la mise en pages des quotidiens, avec l'introduction du récit en images. À travers une bande d'instantanés multiples, le lecteur est censé assister au "déroulement" d'une action ou d'un phénomène allant de quelques secondes à une vie. Tout événement, tout processus est désormais envisagé comme *défilement* continu, quels que soient les intervalles temporels qui séparent les phases de l'action, et l'avancée le plus souvent irrégulière de celle-ci.

Dans ces quotidiens comme dans bien d'autres publications de l'entre-deux-guerres, cet idéal de continuité s'incarne dans la simulation récurrente de la pellicule film elle-même, avec ses perforations latérales caractéristiques, reprises de façon décorative comme une forme moderne de l'encadrement – un encadrement qui plutôt qu'isoler l'image, est là pour l'ouvrir encore mieux à la successivité de la séquence.»

Olivier Lugon, «Le cinéma feuilleté : le film dans la presse et les livres illustrés», in Laurent Guido et Olivier Lugon (dirs.), *Fixe / animé. Croisement de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 160.

■ «Philippe Halsman s'intéresse aussi à l'utilisation de la photographie pour créer de courts scénarios de fiction. Il s'investit personnellement dans l'écriture. En 1938, il écrit avec Jean Painlevé une pièce satirique pacifiste, *Têtard devient monsieur Teste*, qui devait être produite par le Théâtre des Quatre-Saisons à l'automne 1939. En 1953, il est l'auteur d'un conte pour enfants, *Piccoli, A Fairy Tale*, imaginé pour ses filles.

Cette approche du médium, initiée dès la fin du XIX^e siècle, est particulièrement développée avec l'avènement du cinéma et de la presse populaire illustrée par la photographie dans les années 1920-1930. Les améliorations techniques du médium, comme l'appareil Leica (adaptation du viseur à hauteur d'œil, précision du cadrage, avancement rapide de la pellicule rendant possible la multiplication des prises de vue consécutives), permettent à la photographie de recréer l'illusion d'une certaine continuité des scènes photographiées et la réalisation de séquences d'images autonomes, caractéristiques du cinéma. Halsman fait lui-même référence au septième art dans sa conception de la photographie :

«D'une certaine manière, le photographe est merveilleusement bien formé au métier de cinématographe. À l'exception des photographies simplement prises sur le vif, le photographe assume généralement les fonctions de caméraman, chef-opérateur, directeur de casting, régisseur et producteur. Mais il est avant tout un réalisateur car chaque illustration, chaque portrait, chaque photographie publicitaire nécessite d'abord une mise en scène. La grande différence est la notion de temps : le photographe l'arrête alors que le cinématographe l'utilise – il joue avec ou le modifie. Pour certains d'entre nous, il s'agit d'un obstacle ; pour d'autres, c'est une source de nouvelles possibilités – une porte qui nous sépare d'un nouveau champ ou une porte qui nous donne accès à un monde en quatre dimensions, la quatrième dimension étant le temps. Personnellement, je trouve cette étape très exaltante. Le travail de séquences, les jeux de premier plan – qui me rappellent les parties d'échecs –, l'importance du rythme, les mouvements de caméra, du sujet filmé, le montage de scènes coupées et entrecoupées constituent des étapes basiques que j'ai dû réinventer pour mon travail et qui m'ont prouvé que je ne faisais qu'effleurer la surface d'un art qui commençait seulement à explorer son potentiel.»

Anne Lacoste, «Un talent pour la mise en scène», in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 148.

■ «La Seconde Guerre mondiale entraîne la fin du règne économique et politique de l'Europe sur le monde au profit des États-Unis, qui maîtrisent dorénavant les aspects matériels et commerciaux du marché de la presse. Le conflit a interrompu la parution de la plupart des magazines français, et le modèle américain, représenté par *Life*, alors diffusé en Europe, va s'imposer. La publicité joue un rôle économique majeur et les publications abandonnent les techniques propagandistes pour se concentrer sur les prouesses photographiques et les enquêtes sur le terrain. Les couvertures alternent entre les portraits de vedettes du cinéma et de la chanson et événements tragiques (catastrophes naturelles, guerres).»

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, «De la presse illustrée aux médias modernes», in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 338.

■ «Le premier numéro [de *Life*] paraît le 23 novembre 1936 au prix de 10 cents, comprend 100 pages dont 16 en couleurs, compte plus de 250 photographies et 35 pages de publicités. Les articles varient d'une demi-page à neuf pages. Les sections "*Life on the American Newsfront*" ("*Life* sur le front de l'actualité américaine") et "*The Camera Overseas*" ("*L'appareil outre-Atlantique*") regroupent des photographies diverses en fonction de leur origine géographique et la rubrique "*Speaking of Pictures*" ("*En parlant d'images*"), qui apparaît à partir du deuxième numéro, accueille et discute les images en provenance des lecteurs. Les sujets sont à la fois locaux et exotiques, d'ordre sociopolitique ou culturel et offrent des séries ou des groupements d'images dans des mises en page variées et parfois surchargées, qui comprennent des photographies au détourage serré, des compositions symétriques, des associations ludiques et des séquences numérotées, imprimées sur fond blanc ou noir. Le rôle de la publicité, à laquelle Lucien Vogel voulait donner dans *VU* "la place qu'elle occupe dans la vie moderne", prend alors une ampleur sans précédent. En effet, les annonces occupent 20 % des pages de *Life* en 1938, 35 % en 1940 et de 45 à 50 % à partir de 1942. L'autonomisation des pages et des doubles pages qui distingue la formule magazine de celle du journal illustré autorise le lecteur à feuilletter les numéros, d'avant en arrière, au gré de ses intérêts. Cette caractéristique éditoriale permet également d'insérer des pages de publicités en relation avec le contenu des articles. Le magazine devient ainsi un "véhicule pour le marketing" (*marketing vehicle*) dont l'efficacité s'accorde avec la rationalisation du travail mise en œuvre par Henry Ford dans ses usines d'assemblage de l'après-guerre. *Life* s'inscrit dans cette mise en valeur de la production capitaliste à grande échelle et propose un objet qui s'adresse à un large lectorat appartenant cependant encore majoritairement aux classes sociales les plus aisées. Le succès de *Life* est immédiat : le 4 janvier 1937, le magazine publie les chiffres des tirages des six premiers numéros et annonce ainsi être passé de 380 000 à 600 000 exemplaires en quelques semaines.»

Thierry Gervais, *La Fabrique de l'information visuelle, photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015, p. 151-152.

■ « Il est vrai qu'en photographie, ceux qui œuvrèrent le plus pour le développement d'une photographie de mode ou de publicité d'inspiration surréaliste (comme Lucien Lorelle, Pierre Boucher et Pierre Jahan en France ou Erwin Blumenfeld, George Platt Lynes et Philippe Halsman aux États-Unis) ne participèrent pas directement à l'aventure du surréalisme historique dans les années 1920 et atteignirent leur plein niveau de maturité professionnelle plutôt dans la deuxième moitié des années 1930 et surtout après-guerre. [...]

Ce qui a fondamentalement changé entre ces deux périodes séparées par la guerre, c'est la place occupée par la publicité dans la société et l'importance acquise par la photographie promotionnelle dans l'économie visuelle des magazines. Dans les années 1940 et 1950, la photographie publicitaire a quasi définitivement remplacé les anciennes illustrations gravées d'avant-guerre. Elle est omniprésente dans la presse et fait désormais partie du décor imposé par une Société de consommation alors en pleine expansion. [...]

Au sein du mouvement, la publicité d'inspiration surréaliste aura en somme été victime de son trop grand succès. Il est assez aisé de comprendre les mécanismes de ce succès. Il repose, pour une bonne part sur une évidente affinité entre les recherches surréalistes des années 1920 et 1930 et les nouvelles stratégies publicitaires qui émergent alors. En 1926, lors d'une conférence destinée à une association de photographes professionnels, un certain Koch explique en effet que "les moyens agissants capables de fournir une bonne publicité" sont principalement "ceux qui retiennent l'attention du public [et] ceux qui constituent une véritable attraction sur le client". Dans un semblable désir de frapper et de marquer, le surréalisme semble avoir utilisé les mêmes "moyens agissants". Ils se répartissent en deux registres restreints et assez facilement identifiables de sujets et d'effets. La fascination des surréalistes pour les rêves, les objets, ou pour la puissance ordonnatrice du féminin est connue. Ces trois thématiques sont au cœur de l'esthétique surréaliste. Ils sont aussi, par la force des choses, à la base du système publicitaire. La publicité vend du rêve. Elle fétichise les objets pour mieux susciter le désir de les posséder. Elle le fait, le plus souvent, par le truchement d'une évocation féminine magnifiée et mythifiée. Parallèlement à ces sujets, c'est aussi tout un registre d'effets que la publicité partage avec le surréalisme. Tous deux fonctionnent sur la surprise, ils sont sans cesse à la recherche du nouveau. Ils exploitent également toutes les ressources du jeu, de l'humour, ou de l'absurde, à travers une théâtralisation des situations souvent volontairement outrancière. Ils recherchent enfin pareillement à stimuler l'inconscient, ne serait-ce qu'en jouant, dans un premier temps, sur l'appétence visuelle du regardeur. »

Clément Chéroux, « Du bon usage du surréalisme. Surréalisme garanti ! », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 395-397.

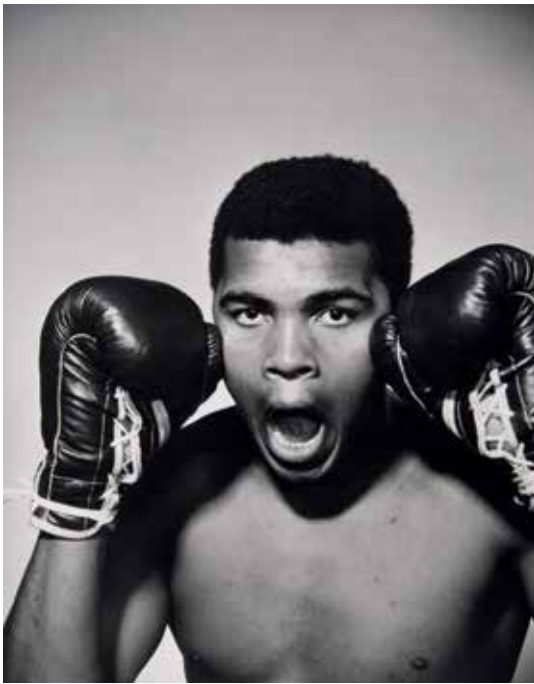
■ « Les années 1960 marquent d'importants bouleversements pour la profession avec l'avènement de la télévision et l'essor du secteur de la publicité et de la communication : " [...] notre société est arrivée au point où

la photographie d'une réalité devient plus importante que la réalité elle-même. L'homme moderne ne se préoccupe plus de 'qu'est-ce que c'est ?' mais de 'qu'est-ce que ça donne en photo ?'. " Les agences de publicité et de communication sont de plus en plus interventionnistes dans la conception de l'image photographique, au détriment parfois du photographe dont la fonction est réduite à la réalisation technique. La photographie est aussi concurrencée par la démocratisation d'un nouveau média de masse, la télévision. Premier vecteur de diffusion de l'information et du divertissement, la télévision devient le support privilégié des agences publicitaires, au détriment de la presse. La perte des budgets publicitaires, source principale des revenus des magazines, met en péril l'industrie avec notamment l'arrêt de *LIFE* au début des années 1970. La télévision et le développement d'émissions telles que les "talk-shows" représentent une sérieuse concurrence pour Philippe Halsman, spécialisé dans le divertissement et les portraits de célébrités. S'il bénéficie d'une grande notoriété dans ce domaine, il ne cesse de renouveler et de développer son approche afin de maintenir ce champ d'activité. Il intègre les codes d'une nouvelle société de consommation avide d'images; et surtout il prône une démarche créative, propre à la photographie, pour imposer le médium et défendre la profession :

"Notre industrie tout entière tend à devenir imitative presque autant que l'industrie du cinéma à Hollywood. Je pense qu'il est important d'essayer de produire de nouvelles idées car nous – je parle des photographes qui travaillent pour les magazines – sommes menacés par la télévision de la même manière que le cinéma l'est". En 1961, il publie une de ses conférences sous le titre *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*. S'adressant aux photographes amateurs et professionnels et prenant son travail pour exemple, il présente les différents moyens disponibles pour répondre à l'un des principaux objectifs de tous les photographes: "créer des photographies 'plus saisissantes et originales'". La première partie consiste en une série de "règles": l'approche directe; l'utilisation de techniques inhabituelles présentant le large panel d'interventions du photographe depuis la prise de vue jusqu'à l'image finale; l'intervention dans la composition même de l'image pour attirer l'attention (par l'ajout d'un élément inhabituel, ou l'absence du sujet principal, ou bien encore la composition de plusieurs éléments); et, enfin, une approche littérale ou idéographique de l'image (traduction visuelle du message). La seconde partie est consacrée aux différentes stimulations ou sources d'inspiration disponibles telles que le *brainstorming*, le développement du regard sur un objet ou ses propres photographies, la culture visuelle (si elle ne se réduit pas à une simple imitation) ».

Anne Lacoste, « Le processus créatif », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 77-78.

■ « La réception des œuvres d'art est diversement accentuée et s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition. La production artistique commence par des images qui servent au culte. On peut



Muhammad Ali
(né Cassius Clay), 1963
Archives Philippe Halsman

supposer que l'existence même de ces images a plus d'importance que le fait qu'elles sont vues. L'élan que l'homme figure sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique. Cette image est certes exposée aux regards de ses semblables, mais elle est destinée avant tout aux esprits. Aujourd'hui, la valeur culturelle en tant que telle semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au prêtre dans la *cella*, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol. À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable par conséquent qu'une statue de dieu, qui a sa place assignée à l'intérieur d'un temple. Le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé. Et s'il se peut qu'en principe une messe fût aussi exposable qu'une symphonie, la symphonie cependant est apparue en un temps où l'on pouvait prévoir qu'elle deviendrait plus exposable que la messe.

Les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit à l'âge préhistorique, le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même. De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admet que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire. Il est sûr que, dès à présent, la photographie, puis le cinéma fournissent les éléments les plus probants à une telle analyse. [...]

Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne. Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois.»
Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *CŒuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 282-285.

APPROCHES ET CONCEPTIONS DU PORTRAIT

■ « C'est principalement dans le domaine du portrait que Halsman crée une approche plus personnelle : "Le portrait est surtout un document psychologique. Plus il est simple et vrai, plus il est fort et émouvant. La recherche de l'intensité dans le portrait mène à la concentration de la forme" : du portrait en pied à la photo du visage et parfois même d'un seul fragment caractéristique. Le résultat désirable serait de cristalliser un caractère ou une expression dans son image la plus simple, mais concentrée comme une formule". »

Anne Lacoste, « Le processus créatif », in Anne Lacoste et Sam Stourdézé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 63.

■ « Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Je le compare tout à l'heure à l'historien, je pourrais aussi le comparer au comédien, qui par devoir adopte tous les caractères et tous les costumes. Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un caractère. De grands peintres, et d'excellents peintres, David, quand il n'était qu'un artiste du dix-huitième siècle et après qu'il fut devenu chef d'école, Holbein, dans tous ses portraits, ont visé à exprimer avec sobriété mais avec intensité le caractère qu'ils se chargeaient de peindre. D'autres ont cherché à faire avantage ou à faire autrement. Reynolds et Gérard ont ajouté l'élément romanesque, toujours en accord avec le naturel du personnage ; ainsi un ciel orageux et tourmenté, des fonds légers et aériens, un mobilier poétique, une attitude alanguie, une démarche aventureuse, etc... C'est là un procédé dangereux, mais non condamnable, qui malheureusement réclame du génie. Enfin, quel que soit le moyen le plus visiblement employé

par l'artiste, que cet artiste soit Holbein, David, Velázquez ou Lawrence, un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme. D'autres ont voulu restreindre les moyens. Était-ce par impuissance de les employer tous ? Était-ce dans l'espérance d'obtenir une plus grande intensité d'expression ? Je ne sais ; ou plutôt je serais incliné à croire qu'en ceci, comme en bien d'autres choses humaines, les deux raisons sont également acceptables. »

Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1986, p. 365-366.

■ « Disparu il y a cent ans, Félix Tournachon dit Nadar (1820-1910) est une figure emblématique de la photographie du XIX^e siècle grâce aux portraits qu'il a réalisés des plus grands artistes de la bohème parisienne de son temps et qui ont assuré le succès de son atelier sous le Second Empire. Décrit comme une célébrité de son époque, doué d'une énergie rare, politiquement engagé contre l'Empire et républicain farouche, homme de presse et brillant caricaturiste, amis des plus grands artistes : Nadar est un monument. Lorsque l'histoire de l'art et de la photographie le célèbre, on s'intéresse toutefois à une courte période de sa production, les années 1850. On laisse de côté les développements commerciaux de son activité, son atelier qui, des années 1860 jusqu'au début du XX^e siècle, produit une photographie jugée inférieure à celle des "années créatrices". Sous la III^e République, alors que Paul Nadar (1856-1939) accompagne l'entreprise paternelle, puis en prend la succession, la standardisation du portrait apparaît en effet souvent comme une dérive commerciale. Si l'œuvre du père fondateur, il est vrai, éclipe largement les activités du fils, elles n'opèrent pourtant pas au même degré dans l'histoire. Félix est un artiste de premier plan, Paul un entrepreneur qui adapte le commerce de l'atelier aux changements profonds de la société. À la rigueur inspirée du père succède la fantaisie démocratique du fils et, sur le plan visuel, tout change entre 1850 et la Belle Époque : d'une pratique expérimentale de la photographie,



André Malraux, 1934
Archives Philippe Halsman

on passe à un exercice commercial et bientôt populaire. L'environnement lui-même se métamorphose, car le temps de la bohème romantique laisse place au Paris des spectacles de boulevard, populaires et parfois même triviaux. En s'intéressant à l'aventure de l'atelier Nadar, l'exposition propose de réviser le point de vue généralement établi en hissant l'idée de décadence esthétique au niveau d'un fait culturel et en donnant une vision complémentaire de la société fin de siècle à travers le succès des photographies d'acteurs et d'actrices de théâtre. L'atelier du photographe apparaît alors comme le carrefour de la norme et du caprice : portraits des figures illustres et représentations solennelles du corps social côtoient grimaces et gesticulations, parades et mimodrames du monde du spectacle. À travers les archives de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, riche du fonds des négatifs des ateliers Nadar père et fils, l'exposition relie et relit les deux aspects *a priori* opposés du portrait, montrant qu'entre les "grands hommes" et les "tableaux vivants", l'imaginaire d'une société se retrouve face à l'objectif.»

Michel Poivert, petit journal de l'exposition «Nadar, la norme et le caprice», Paris, Jeu de Paume – Château de Tours, 2010 (en ligne : http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournal_Nadar.pdf).

■ « Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de ... (dans celle de l'espace). Le principe re- importe dans le terme de la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place. Ainsi l'ange au tombeau au matin de la résurrection : "Il n'est pas ici, il est ailleurs, en Galilée, comme il l'avait dit" ; ainsi l'ambassadeur, dans le pays étranger. Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même ; non pas

présence, mais effet de présence. Ce n'est certes pas le même mais tout se passe comme si ce l'était et souvent mieux que le même. Ainsi la photographie du disparu sur la cheminée ; ainsi le récit de la bataille de jadis par le narrateur d'aujourd'hui. [...]»

Mais on lit aussi dans le dictionnaire : "Représenter : exhiber, exposer devant les yeux, représenter sa patente, son passeport, son certificat de vie ; représenter quelqu'un, le faire comparaître personnellement, le remettre entre les mains de ceux qui l'avaient confié à notre garde". Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. Il ne s'agit plus, pour représenter quelqu'un, d'être son héraut ou son ambassadeur, mais de l'exhiber, de le montrer en chair et en os à ceux qui demandent des comptes. Le préfixe re- importe dans le terme non plus, comme il y a un instant, d'une valeur de substitution mais celle d'une intensité, d'une fréquentativité. [...]»

Premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort ; deuxième effet, deuxième pouvoir : effet du sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même. Si donc la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginativement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titre du présent et du vivant à l'être, autrement dit, si la représentation non seulement produit en fait mais encore en droit les conditions qui rendent possibles sa reproduction, alors on comprend l'intérêt du pouvoir à se l'approprier. Représentation et pouvoir sont de même nature.»

Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 9-11.

■ « Or ce jeu de présence-absence, cette constante tension entre le donné perceptif, qu'il soit reproduit ou actuel, et l'ailleurs qui est visé à travers lui, nous renvoie à ce qui peut-être constitue le principe fondamental de toutes



« Plantées comme deux sentinelles, mes moustaches défendent l'entrée de ma personne », *Dalí's Mustache*, 1953-1954
Archives Philippe Halsman

productions d'images à savoir le *désir*. Dans la présentation qu'en donne Freud dans *L'Interprétation des rêves*, les deux notions d'images et de désir semblent liées par essence, ou plus précisément c'est par l'image que le désir se distingue du besoin. Ce dernier se définit par une tension interne qui ne se résout que dans la rencontre de l'objet adéquat dans le réel. Ainsi la faim sera satisfaite par l'action de la nourriture. Cependant, il peut se faire que cette satisfaction soit différée ou soit rendue impossible. Le besoin se transformera alors en désir et à l'objet réel se seront substituées ses "images mnésiques" qui procureront au sujet une satisfaction imaginaire. *Le désir est donc par essence ce qui se définit comme production d'images. [...]*

Mais, l'image, creusant notre appétit de réel, ne laisse pas celui-ci intact. Comme l'écrit Lacan, "l'image donne son style au réel". Cette idée s'applique plus directement à l'unification imaginaire du corps de l'enfant, réalisée entre six et dix-huit mois, au cours de ce que Lacan appelle le "stade du miroir". En reconnaissant et en s'appropriant son propre corps dans le reflet du miroir, alors qu'il n'est pas encore coordonné du point de vue moteur, l'enfant anticipe en effet sur la maîtrise corporelle réelle qui n'advient que plus tard. *Or l'unité réelle ne fera que suivre et reproduire l'unité imaginaire du corps.* L'image modèle donc le réel, si elle le produit : le corps-ego projeté dans l'imaginaire structure mon corps réel, empirique.

Cette double dimension de l'imaginaire, qui est à la fois projection idéale du corps et modelage de sa réalité effective, trouve une illustration frappante sur le terrain politique. Si l'on en croit Louis Marin, l'image du roi n'est pas la simple représentation de son apparence immédiate, mais elle est à la fois une manifestation et un instrument de son pouvoir. On peut ici tracer une analogie avec la théorie lacanienne : de même que l'enfant reconnaît dans son corps reflété une unité et une cohérence qui ne sont encore qu'imaginaire, de même le roi voit dans son portrait une forme idéale du pouvoir qu'il exerce. Le portrait du roi n'est alors plus l'image de son corps physique mais celle de son corps politique. [...] La représentation s'organise donc en un

circuit où s'opèrent des transferts de pouvoir : on passe du corps physique du roi, à son corps en image, puis de celui-ci à l'image du pouvoir absolu, qui exerce sa puissance sur le corps politique réel. [...]

Notons cependant que l'efficace du pouvoir de l'image ne trouve pas cependant à s'appliquer sur le terrain politique. C'est elle qui, par l'intermédiaire de la publicité, régit les mécanismes de la consommation. Il s'opère dans l'image de publicité une véritable capture de regard, où la logique instantanée de la représentation court-circuite le discours argumenté, rationnel, et s'avère plus efficace que lui.»

Laurent Lavaud, «Entre le désir et le pouvoir», in *L'Image*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 22-25.

■ « Le portrait photographique correspond à un stade particulier de l'évolution sociale : l'ascension de larges couches de la société vers une plus grande signification politique et sociale. Les précurseurs du portrait photographique surgirent en relation étroite avec cette évolution.

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 évolution. »

Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 11-13.

■ « Comment se fait le portrait d'une jolie femme aujourd'hui... À cinq francs et au-dessus. Aujourd'hui vous êtes femme, jolie, cela va sans dire, et vous voulez faire faire votre portrait ; tout naturellement vous pensez à la photographie, dont tout le monde vous parle. Vous vous faites donc conduire chez un photographe ;

vous montez cinq étages, et vous arrivez toute essoufflée dans une sorte de cage vitrée, sur un toit, où le vent siffle et la pluie ruisselle en hiver, où le soleil darde en été ; au milieu se dresse un fauteuil d'opérateur surmonté d'une tige de fer avec un tampon ; en entrant là vous éprouvez cette répugnance instinctive analogue à celle que cause le salon d'un dentiste.

Un monsieur que vous ne connaissez pas s'empare de vous comme d'une proie, vous fait asseoir, vous palpe, vous manie à son gré, vous faisant pencher la tête, plier un bras, étendre l'autre, rentrer vos jambes, sous prétexte d'éviter les raccourcis.

On étend derrière vous une enseigne de cabaret représentant un jardin riche, on vous accoude sur une table portant un pot de fleurs fanées, on vous met dans la main un roman de Paul Kock pour vous donner un air sérieux, l'on vous visse le tampon derrière la tête, l'on vous prie de ne plus bouger.

Cependant la lumière de la cage vous éblouit ; mais, ne pouvant baisser les paupières, vous clignez les yeux, vous grincez de la bouche, tous les muscles de la face se contractent ; la raideur de la pose vous donne une crampe aux bras ou dans les jambes...

Mais vous tenez bon.

On ôte la plaque, on la passe au bain, on tire l'épreuve et l'on vous apporte votre portrait.

Horreur ! Horreur ! Horreur !

Quoi ! Cette chose noire, charbonnée, ce fantôme dans cette cave, ce visage tiré, ces yeux éteints, ces rides dures, ce gros nez, ces grosses mains, ces gros genoux, c'est moi ? Que faire cependant, il est convenu qu'une photographie est un chef-d'œuvre de ressemblance ! Vous payez.

Et vous revenez triste à la maison. Suis-je donc déjà si vieille ! Quelques amis vous consolent. "C'est une mauvaise épreuve, un mauvais photographe..." Vous enfouissez ce portrait au plus profond de vos tiroirs, vous n'y touchez plus et finissez par l'oublier.

Mais, aux jours des rangements solennels, quand par hasard votre main rencontre la boîte froide qui renferme ce portrait, vous sentez votre cœur se serrer comme si vous touchiez un tombeau... celui des illusions !...

Rassurez-vous, Madame, ce portrait ne vous a jamais ressemblé.»

Marcelin, « Journal amusant » (1856), in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie*. 1816-1871, Paris, Macula, 1989, p. 258-259.

■ « Pour les photographes, il n'y a en fin de compte pas de différence, pas de supériorité esthétique, entre l'effort d'embellir le monde et l'effort inverse de lui arracher son masque. Même les photographes qui dédaignaient retoucher leurs portraits – ce dont les portraitistes qui visent haut se font un point d'honneur depuis Nadar – avaient tendance à protéger leur modèle contre le regard trop révélateur de l'appareil. Et une activité caractéristique des portraitistes qui se montraient, à titre professionnel, protecteurs à l'égard des visages célèbres, comme celui de Garbo, qui sont en vérité des visages idéaux, était la recherche de visages "réels", menée en général parmi les gens sans nom, sans argent, sans défense sociale, les vieux, les fous : gens indifférents à l'agression de l'appareil photo, ou incapables de protester contre elle. Deux portraits de

victimes de la vie urbaine, exécutés par Strand en 1916, "Blind Woman" (Une Aveugle) et "Man" (Homme), comptent parmi les premiers résultats de cette recherche de gros plans. Pendant les pires années de la crise, en Allemagne, Helmar Lerski dressa tout un inventaire de visages attristants rassemblés sous le titre de *Köpfe des Alltags* (Visages de tous les jours) en 1931. Les modèles payés qui posaient pour ce que Lerski appelait ses "études de caractère objectives", qui révélaient grossièrement les pores distendus, les rides, les tares de la peau, étaient des domestiques au chômage envoyés par un bureau de placement, des mendiants, des balayeurs de rues, des marchands ambulants, des blanchisseuses.

L'appareil peut être indulgent ; il sait aussi fort bien être cruel. Mais sa cruauté ne fait que produire un autre genre de beauté, selon les critères surréalistes qui régissent le goût photographique. Ainsi, tandis que la photographie de mode repose sur la possibilité pour la photo d'être plus belle que la réalité, il n'est pas étonnant que certains photographes qui mettent leur art au service de la mode soient aussi attirés par le non-photogénique. Il y a complémentarité parfaite entre la photographie de mode d'Avedon, photographie flatteuse, et les œuvres dans lesquelles il apparaît comme "celui qui refuse de flatter" (par exemple les beaux portraits impitoyables qu'il fit en 1972 de son père mourant). La fonction traditionnelle du portrait en peinture, embellir ou idéaliser le modèle, demeure la visée de la photographie de tous les jours ou de la photo publicitaire, mais elle n'a eu qu'une carrière très limitée dans la photographie artistique.»

Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 148-149.

■ « Il existe une grande parenté entre le portraitiste qui accueille le visage de son modèle et le psychanalyste freudien qui recueille les rêves de son patient. Dans les deux cas, le sujet est presque l'ami de celui qui l'étudie, mais leur relation n'a rien de complice. Même fécond et intime, leur dialogue ne traduit aucune proximité. L'observateur considère l'observé avec réserve, de crainte qu'un rapport personnel n'altère la fonction assignée à chacun. C'est que, avant que le sentiment ne s'insinue dans l'attention du premier pour le second, il y a un travail à accomplir. La sympathie peut s'exprimer au cours du processus, mais seulement pour en favoriser l'issue. Et celle-ci commande de traiter le matériau humain par le biais de modes opératoires dont chacun est assorti de critères techniques de réussite ou d'échec. Pour un œil neutre, et donc extérieur, le visage n'est qu'une apparence dont le portraitiste prélève une image dans une situation et à un moment précis. Furtifs ou appuyés, les regards d'autrui nous sont familiers, mais on s'attend rarement à ce que notre faciès soit examiné avec intensité et détachement. Lorsqu'il l'est, c'est par un être placé derrière un appareil photographique. Pour un photographe, un modèle est, en plus d'une personne, un ensemble de surfaces, de volumes, de traits et de formes. Le facteur d'images a autant pour mission de décrire le premier que de rendre compte de la seconde. À travers l'objectif, il peut ne pas exister de distinction visuelle entre l'un et l'autre, mais dans l'esprit du photographe ils ne coïncident que partiellement.

Pendant une séance, le modèle est souvent traité comme du mobilier que l'on organise dans un rectangle pour le restituer en deux dimensions. On le contemple, on s'adapte à sa présence dans l'espace, aux fluctuations et à la direction de la lumière incidente, comme on le ferait avec un meuble. Il faut se représenter cet instant comme une analyse neutre des formes et des tons pour eux-mêmes. Mais cet instant ne dure pas.

Le portrait posé anime ses modèles, bien qu'ils soient immobiles, ce qui suppose qu'observateur et observé aient une conscience du risque qu'ils prennent ensemble. Avant que l'obturateur ne s'ouvre, les deux parties se mettent en quête d'un air avantageux, mais l'idée qu'elles s'en font n'est pas forcément la même. Ce qui se passe entre elles est de toute façon le résultat d'une négociation à enjeu, fort ou faible, de tâtonnements ou de directives éventuels qui débouchent sur une pose plus ou moins consentie. Les éléments purement figuratifs et les éléments psychologiques de l'image se complètent.»

Max Kozloff, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 167-168.

■ « La photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me voie, celui que le photographe me croit et celui dont il se sert pour exhiber son art. »

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 2010, p. 29-30.

■ « Comme l'illustrent les couvertures du magazine, Halsman acquiert une notoriété dans le domaine du portrait. Il développe à New York son approche "psychologique" initiée à Paris :

"Je fais beaucoup de portraits et je les prends très au sérieux. Avec vérité et sans artifices, je tâche de saisir l'essence même de mon sujet. L'idéal serait de créer une image qui entrerait dans l'histoire de façon que si la postérité se rappelait un grand homme elle le verrait dans une image créée par mon appareil et ma vision".

Cette définition du portrait photographique, tout comme l'aptitude du photographe à capturer "l'essence même" du sujet, correspondent à une longue tradition dans l'histoire de la photographie, qui tend toutefois à disparaître à partir des années 1920. Le développement de la psychanalyse révèle la complexité du caractère humain et notamment les déficiences de la physiognomonie (étude du tempérament et du caractère d'une personne à partir de la forme, des traits et des expressions du visage). La personnalité d'un individu ne peut se réduire à un seul état ni à une image unique. Si Halsman a régulièrement utilisé cette formulation et défendu une approche "psychologique" du portrait, il est toutefois bien conscient de ses limites :

"Est-ce que je partage l'opinion de ceux qui nient l'existence même de ce que je veux capturer ? Pour être honnête : oui. Je pense qu'ils ont raison. Comme eux, je crois que la plupart des choses que nous prenons pour acquises sont absurdes, insondables ou peut-être simplement n'existent pas. [...] Comme pour les sciences physiques et biologiques, le photographe doit émettre un nombre d'hypothèses pour essayer d'organiser le chaos apparent. Par conséquent,

j'assume qu'il y a quelque chose identifié comme caractère et que ces traits dominants forment l'essence d'une personnalité. Si nous pouvions capturer tous ses traits, nous obtiendrions le portrait parfait. Mais c'est impossible, de résumer la complexité d'une personnalité en une seule image".

La photographie moderne réfute le caractère objectif du médium et sa capacité à capturer la psyché humaine. Et le portrait photographique s'impose clairement comme une investigation subjective du photographe face à son sujet. Halsman, lui, prône une approche "honnête" du portrait nécessitant l'effacement du photographe afin de laisser son sujet s'exprimer. Et le choix d'un décor neutre contribue à faire ressortir les expressions. Ses portraits d'actrices réalisés dans les années 1950 (Lauren Bacall, Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, Sophia Loren, Dorothy Dandridge, Gina Lollobrigida) se distinguent par leur naturel et contrastent avec les images artificielles des studios hollywoodiens. Conscient de l'effet que produit l'objectif sur ses sujets, Halsman réalise ses prises de vue, de courte durée, dans un cadre intimiste. Il insiste sur les qualités sensibles et humaines indispensables au photographe afin de rapidement cerner la personnalité du sujet, le mettre à l'aise et à son avantage. Photographe des célébrités, il est souvent questionné sur ces séances et abonde en anecdotes sur le sujet. »

Anne Lacoste, « Le processus créatif », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 74-75.

CÉLÉBRITÉS, IMAGES ET VISIBILITÉS

■ « Je propose de partir d'une définition de la célébrité qui ne se résume pas au seul fait d'être très connu. Il existe trop de façons différentes de l'être. Si on veut donner à la notion une efficacité analytique, sur un plan sociologique et historique, il faut la distinguer d'autres formes de notoriété que sont la gloire et la réputation. La gloire désigne la notoriété acquise par un être jugé hors du commun pour les exploits qu'il a accomplis, qu'il s'agisse d'actes de bravoure, d'œuvres artistiques ou littéraires. Elle est essentiellement posthume et s'épanouit à travers la commémoration du héros dans la mémoire collective. La réputation, pour sa part, correspond au jugement que les membres d'un groupe, d'une communauté, portent collectivement sur l'un d'entre eux : est-il bon époux, bon citoyen, compétent et honnête ? Elle résulte de la socialisation des opinions, par le biais des conversations et des rumeurs. Elle peut être totalement informelle ou plus formalisée. Si la gloire est réservée à quelques individus, tenus pour exceptionnels, chaque individu, du seul fait qu'il vit en société, est l'objet du jugement des autres et possède ainsi une réputation, qui varie selon les lieux et les groupes de référence. [...]

Mais la spécificité des sociétés modernes tient à l'apparition d'une troisième forme de notoriété : la *célébrité*. Celle-ci se traduit, à première vue, par une réputation très étendue. L'individu célèbre n'est pas seulement connu de sa famille, de ses collègues, de ses voisins, de ses pairs ou de ses clients, mais d'un vaste ensemble de gens avec lesquels il n'a aucun contact direct, qui ne l'ont jamais rencontré et ne le rencontreront jamais, mais qui sont fréquemment confrontés à sa figure publique, c'est-à-dire à l'ensemble des images et des discours associés à son nom. Autrement dit, une personne célèbre est connue par des gens qui n'ont aucune raison d'avoir un avis sur elle, qui ne sont pas directement intéressés à porter un jugement sur sa personnalité ou sur ses compétences. La célébrité d'un chanteur commence lorsque son nom et son visage sont connus de ceux qui n'écoutent pas ses chansons ; celle d'un footballeur

lorsqu'il est reconnu par ceux qui ne regardent jamais un match. La personne célèbre n'a plus affaire, dans le cadre de sa célébrité, à des collègues, des admirateurs, des clients, des voisins, mais à un public. »

Antoine Lilti, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 11-13.

■ « L'invention puis l'expansion à grande échelle du portrait photographique a profondément bouleversé les modalités traditionnelles de la célébrité : celle-ci prend désormais la forme d'une reproduction relativement précise, et en nombre indéfini, des traits du visage. À partir du milieu du XIX^e siècle, des foules innombrables peuvent reconnaître un individu, sur le papier, en mettant un visage sur un nom connu. Ainsi se forment conjointement des communautés d'admiration potentiellement immenses, et des objets d'admiration d'autant plus singularisés et valorisés qu'ils sont largement reconnus. C'est grâce à cette nouvelle mise en visibilité de la célébrité que se créera au début du XX^e siècle le "culte des vedettes".

Dans cette contribution décisive de la photographie à l'histoire de la célébrité, il faut prendre en compte deux apports fondamentaux. Le premier est la précision dans la reproduction des traits du visage : cette "révolution graphique" induit, selon Boorstin, une plus grande individualisation du rapport aux célébrités, en "rendant plus distinctives les images des différents êtres humains", de sorte que la célébrité devient synonyme de "personnalité". Mais le second apport est au moins aussi important : il touche à la multiplication des supports de ces images. »

Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 105.

■ « À l'autre extrémité, la célébrité n'est pas non plus, malgré les apparences, une simple réputation étendue. En élargissant à l'extrême les cercles de la reconnaissance, les mécanismes de la publicité ouvrent sur une réalité spécifique. La célébrité, d'abord, s'autonomise par



Andy Warhol, 1968
Archives Philippe Halsman

rapport aux critères qui régissent les réputations. Lorsqu'un écrivain, un acteur, un brigand deviennent célèbres, la curiosité qu'ils suscitent n'est plus évaluée à l'aune des critères propres à leur activité d'origine. Ils sont devenus des figures publiques, qui ne sont plus seulement jugées au regard de leurs compétences propres, mais pour leur capacité à capter et à entretenir cette curiosité du public. Ainsi s'explique ce trait saillant de la culture de la célébrité qui égalise le statut de personnalités issues de sphères d'activité très différentes. Dans le temps parfois court de leur notoriété, des acteurs et des politiques, des écrivains et des protagonistes de faits divers sont traités sur le même plan, comme les vedettes d'un spectacle médiatique. [...]

Pour autant, il serait absurde de plaider pour une étanchéité absolue entre réputation, célébrité et gloire. L'essentiel est plutôt d'identifier un ensemble de problèmes : pourquoi certaines personnes, qui peuvent être aussi bien des acteurs, des écrivains, des politiques que des "célébrités du jour", héros involontaires de faits divers, suscitent-elles une telle curiosité, en partie indépendante de leurs mérites ou de leurs actions ? Comment cette curiosité transforme-t-elle les formes de reconnaissance établies dans les univers spécifiques, comme les mondes de la culture ou la vie politique ? Pourquoi a-t-elle toujours été traitée avec suspicion et mépris, y compris parmi ceux qui la recherchent avidement ? Toute enquête sur la célébrité doit commencer par cette question : quelle est la nature de cette curiosité qui nous porte à nous intéresser à la vie de certains de nos contemporains que nous n'avons jamais rencontrés ?

Pour y répondre, il nous faut saisir les premières manifestations de cette curiosité. La célébrité est apparue au cours du XVIII^e siècle, dans le contexte d'une profonde transformation de l'espace public et des premiers développements de la commercialisation des loisirs. La culture de la célébrité a connu, depuis, un développement considérable, proportionnel à l'expansion de la sphère médiatique. Mais les principaux mécanismes qui la

caractérisent étaient déjà parfaitement identifiables à la fin du XVIII^e siècle. »

Antoine Lilti, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 14-15.

■ « Cette fabrication technique de l'ubiquité à grande échelle nous est devenue tellement familière que nous n'en percevons plus guère le caractère proprement renversant, qui aurait frappé de stupeur nos ancêtres, ni non plus les innombrables conséquences sur notre rapport au monde et à autrui : au premier rang desquelles l'extraordinaire assomption de la valeur de célébrité, qui modifie en profondeur la vie sociale dans ses dimensions tant hiérarchiques que professionnelles, économiques, juridiques, psychologiques, politiques et morales. Cette extension du domaine de la célébrité grâce aux techniques de mise en visibilité ne s'inscrit pas dans une continuité linéaire par rapport aux formes traditionnelles de la renommée ; elle s'accompagne au contraire d'une double rupture, hiérarchique et axiologique, dans le rapport entretenu avec le secret et la publicité. À la renommée dans le temps, qui faisait la postérité des grands hommes bien au-delà de leur vie terrestre, s'est substituée en quelques générations la visibilité dans l'espace, qui fait la médiatisation des vedettes bien au-delà du lieu de leur présence. [...]

À nouveau phénomène, nouvelle terminologie : pour penser véritablement la spécificité des formes modernes de la célébrité, il faut prendre au sérieux sa dimension de "visibilité", au sens le plus littéral du terme (d'ailleurs présente dans l'étymologie du terme même de "vedette") : c'est le seul terme qui convienne dès lors qu'on n'a plus affaire au monde intemporel de la célébrité, où c'étaient les noms qui comptaient avant tout, mais à ce nouveau monde où les visages importent au moins autant sinon plus que les noms – même si ceux-ci demeurent indispensables. »

Nathalie Heinich « Les paparazzis, agents du capital de visibilité », in *Paparazzi !, photographes, stars et artistes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 100-101.



Marilyn Monroe,
1952
Archives Philippe Halsman

■ « Quand, en 1960, j'ai photographié le philosophe anglais Lord Bertrand Russell je lui ai dit combien, pour un homme politique américain c'était important d'être photogénique. Thomas Dewey, avec sa moustache ridicule, était à l'avance voué à l'échec, et dans la lutte électorale de Kennedy contre Nixon je prédisais la victoire de Kennedy parce qu'il était plus photogénique que Nixon. Feignant l'indignation, Lord Russell s'est écrié : "Que suggérez-vous, M. Halsman, le gouvernement par la photographie ?" »

Ce qui était presque une boutade est devenu presque un fait. Quand on choisit un candidat aux États-Unis la première question qu'on se pose est : quel air aura-t-il à la télévision et en photo ? Dernièrement il ne suffit plus que le candidat soit photogénique lui-même. Il doit être aussi muni d'une femme photogénique et d'enfants photogéniques.

Je ne sais pas si la réputation de Marshall McLuhan a traversé l'océan. Depuis deux ans McLuhan, l'auteur de "Understanding Media" et de "The Medium is the Message" est devenu le prophète et l'oracle de l'industrie et des agences de publicité. Il raconte qu'une fois, en complimentant une jeune mère, il a dit : "Je n'ai jamais vu un aussi beau bébé", et la mère a répondu : "Ce n'est rien. Vous devriez voir ce qu'il donne en photo". »

Philippe Halsman, « Le photographe, les magazines et la publicité aux États-Unis », tapuscrit d'une conférence en français (1968), Archives Philippe Halsman, p. 2.

■ « Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle

sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la présence permanente de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne. [...]

Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît". L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence. [...]

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a représentation indépendante, le spectacle se reconstitue. »

Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967 (rééd. 1992), p. 17-23.

■ « Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) –, l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard,



Fernandel, « Quelles sont les mesures prises par le gouvernement français pour accroître le taux de naissance ? », *The Frenchman*, 1948
Archives Philippe Halsman

ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de "l'art pour l'art", qui n'est autre qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme de l'idée d'un art "pur", qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. (En littérature Mallarmé fut le premier à occuper cette position.)

Pour étudier l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, il faut tenir compte de ces contextes. Car ils mettent en lumière le fait qui est ici décisif : pour la première fois dans l'histoire universelle, l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel. De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. *Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.*»

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 280-282.

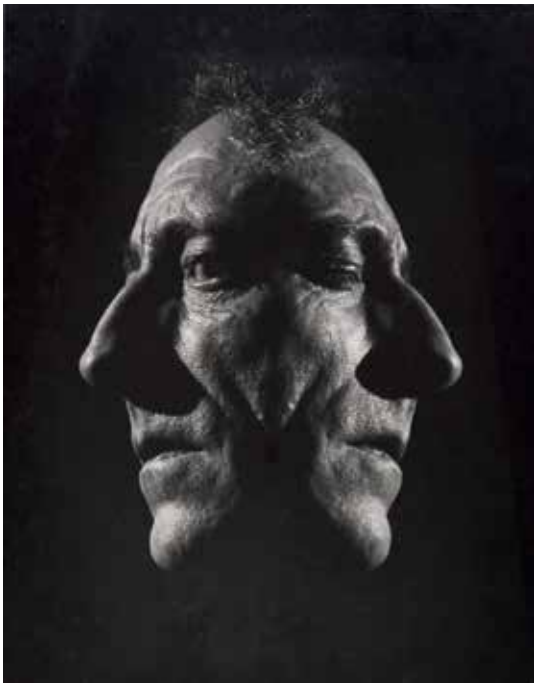
■ « En 1962 et 1963, Warhol réalise des sérigraphies d'Elvis Presley et de Marlon Brando, de Marilyn Monroe (juste après son suicide en août 62) et de Liz Taylor. Dans un pays qui glorifie le self-made man, ces stars sont pour Warhol des modèles à icônes fascinantes d'une célébrité convoitée. La Marilyn Monroe dorée de 1962 est révélatrice : on y voit un portrait unique de Marilyn, sérigraphié et peint à l'acrylique, se détachant sur un fond doré, telle une Vierge sur une icône byzantine. À quoi renvoient ces icônes modernes que sont les stars du cinéma ? Autrement dit, quelles sont leurs origines ? La star, dans son essence, n'a pas une origine humaine. Elle n'est qu'accessoirement le résultat de la reproduction sexuée. Son engendrement est tout autre : ce sont les

images qui la créent et lui assurent son statut. Les images cinématographiques établissent, ou mettent à bas, le culte de la star. Dans le cinéma, l'engendrement et la mise à mort ne dépendent d'aucune physiologie ; les seuls appareils reproducteurs sont la caméra et le film. Ici encore, dans l'image de la star de cinéma, valeur d'exposition et valeur culturelle sont intimement liées. Il faut que la pellicule soit exposée à l'aura de l'acteur ou de l'actrice pour que ces derniers acquièrent une éventuelle valeur culturelle. Et l'origine de leur gloire est exclusivement technique, parfaitement indépendante de leur origine génétique. La surface de la pellicule remplace ici la profondeur de la généalogie. »

Brice Matthieussent, *Expositions, pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994, p. 101.

■ « La star est une marchandise totale : pas un centimètre de son corps, pas une fibre de son âme, pas un souvenir de sa vie qui ne puisse être jeté sur le marché. Cette marchandise totale a d'autres vertus : elle est la marchandise type du grand capitalisme : les énormes investissements, les techniques industrielles de rationalisation et de standardisation du système font effectivement de la star une marchandise destinée à la consommation des masses. La star a toutes les vertus du produit de série adopté au marché mondial, comme le chewing-gum, le Frigidaire, la lessive, le rasoir, etc. La diffusion massive est assurée par les plus grands multiplicateurs du monde moderne : presse, radio et film, évidemment.

En outre, la star-marchandise ne s'use ni ne dépérit à la consommation. La multiplication de ses images, loin de l'altérer, augmente sa valeur, la rend plus désirable. Autrement dit, la star demeure originale, rare, unique, lors même qu'elle est partagée. Très précieuse matrice de ses propres images, elle est ainsi une sorte de capital fixe en même temps qu'une valeur au sens boursier du terme, comme les mines du rio Tinto ou le gisement de Parentis. Du reste, les banques de Wall Street avaient un bureau



Jean Cocteau, *L'Aigle à deux têtes*
ou *Tête de Janus*, 1949
Archives Philippe Halsman

spécialisé où étaient cotées au jour le jour les jambes de Betty Grable, la poitrine de Jane Russel, la voix de Bing Crosby, les pieds de Fred Astaire. La star est donc à la fois marchandise de série, objet de luxe, et capital source de valeur. Elle est une marchandise-capital. La star est comme l'or, matière à ce point précieuse qu'elle se confond avec la notion même de capital, avec la notion même de luxe (bijou) et confère une valeur à la monnaie fiduciaire. L'encaisse-or des caves bancaires a pendant des siècles garanti, comme le disent les économistes, mais surtout imprégné mystiquement le billet de papier. L'encaisse-star d'Hollywood authentifie la pellicule cinématographique. L'or et la star sont deux puissances mythiques, qui attirent vertigineusement et fixent toutes les ambitions humaines.»

Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 2001, p. 100-101.

■ « En France, on n'est pas acteur si l'on a pas été photographié par les Studios d'Harcourt. L'acteur d'Harcourt est un dieu ; il ne fait rien : il est saisi au repos. Un euphémisme, emprunté à la mondanité, rend compte de cette posture : l'acteur est supposé "à la ville". Il s'agit naturellement d'une ville idéale, cette ville des comédiens où rien n'est que fêtes et amours alors que sur scène tout est travail, "don" généreux et éprouvant. Et il faut que ce changement surprenne au plus haut point ; il faut que nous soyons saisi de trouble en découvrant suspendue aux escaliers du théâtre, comme un sphinx à l'entrée du sanctuaire, l'image olympienne d'un acteur qui a dépouillé la peau du monstre agité, trop humain, et retrouve enfin son essence intemporelle. [...] Encore ce pur visage est-il rendu entièrement inutile – c'est-à-dire luxueux – par l'angle aberrant de la vue, comme si l'appareil d'Harcourt, autorisé par privilège à capter cette beauté non terrestre, devait se placer dans les zones les plus improbables d'un espace raréfié, et comme ce visage qui flotte entre le sol grossier du théâtre et le ciel radieux de la "ville", ne pouvait être que surpris, dérobé un court instant à son intemporalité de nature, puis abandonné

dévotement à sa course solitaire et royale ; tantôt plongée maternellement vers la terre qui s'éloigne, tantôt levée extatique, la face de l'acteur semble rejoindre sa demeure céleste dans une ascension sans hâte et sans muscles, au contraire de l'humanité spectatrice qui, appartenant à une classe zoologique différente et n'étant pas apte au mouvement que par les jambes (et non pas le visage) doit regagner à pied son appartement. (Il faudrait bien un jour tenter une psychanalyse historique des iconographies tronquées. Marcher est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale supprime d'abord les jambes, que ce soit le portrait ou l'auto.)»

Roland Barthes, « L'acteur d'Harcourt », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 23-25.

■ « C'est à l'histoire du portrait, et notamment du portrait pictural qu'il faut ici faire retour. Depuis la Renaissance italienne et les textes décisifs de Léonard jusqu'au portrait romantique du XIX^e siècle, en passant par l'esthétique de Diderot, l'acte de portraiturer est historiquement solidaire de l'émergence de l'"individu" : Ernst Cassirer, dans *Individu et cosmos*, a ainsi montré comment les forces créatrices de la Renaissance tendent à approfondir le problème de l'individu. Pour la première fois, l'homme se pense comme individu spirituel, et la conscience de ce nouveau statut trouve sa représentation iconographique dans les portraits renaissants. Conjointement, l'évolution du portrait se fait dans le sens d'une individuation de plus en plus fine, de plus en plus poussée. Jusqu'à restituer l'absolue singularité de chaque sujet, comme y enjoint Léonard dans son *Traité de la peinture*, conformément à l'impératif de l'imitation ressemblante et à la métaphorique du miroir. [...]

Ainsi donc, individuation et ressemblance mimétique s'articulent, dans l'histoire du portrait comme genre (et ce jusqu'au XIX^e siècle), pour fournir les deux critères de la réussite. Critères dont, à n'en pas douter, héritent les grands portraitistes du XIX^e siècle.



Le duc et la duchesse de Windsor,
1956
Archives Philippe Halsman

Or, le paradoxe du portrait Harcourt est qu'il semble bien se constituer contre une telle histoire, une telle spécification : l'individuel, dans son irréductible particularisme, s'y efface devant le modèle, se laisse absorber par le modèle. Modèle idéal et préexistant. Il y a perte, effacement de la particularité subjective. Chacun accepte d'entrer dans le même moule, d'avoir le même corps, le même grain de peau, le même regard... Ce qui se traduit par un trait photographique qui est aussi un trait stylistique : le "lisse". [...]

L'esthétique d'Harcourt élabore un idéalisme des apparences forgé par l'artifice, promeut la beauté canonique de l'acteur dont le visage fardé, retouché, rejoint le hiératisme sacré du masque, devient un type idéal. L'essence même du visage. S'il y a masque, le masque cependant n'est plus extérieur au visage, il fait corps avec lui. Selon la belle formule d'Edgar Morin, le masque est devenu "adhérent".

"En fait, la beauté archétypique de la star retrouve le hiératisme sacré du masque; mais ce masque est devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui". Cependant, et contrairement à ce qu'une approche par trop hâtive laisserait supposer, s'il y a bien un antinaturalisme concerté chez Harcourt, cet antinaturalisme ne relève jamais d'une esthétique de l'excès, de l'excentricité. L'antinaturalisme, une nouvelle fois encore, est strictement codé : il s'en tient à l'intérieur de certaines limites qui, notamment, sanctionnent les débordements. C'est-à-dire tout ce qui menace d'excéder une certaine norme.»

Dominique Baqué, « Pareil à un dieu, semblable aux immortels... », in *Studio Harcourt, Paris, La Manufacture, 1991, p. 13-14 et 18.*

■ « La première série de photographies, celle qui établit la réputation de Sherman, est intitulée *Untitled Film Stills*. Dans chacune de ces images, Sherman pose devant l'appareil comme pour une scène de film. Chaque photographie a sa propre *mise en scène*, évoquant un style de cinéma à

la fois indéfinissable et fortement connoté. Les images en noir et blanc semblent renvoyer aux années cinquante, à la Nouvelle Vague, au néoréalisme, à Hitchcock ou encore aux films hollywoodiens de série B : ce recours à une connotation amorphe les situe dans un genre nostalgique comparable aux films américains des années quatre-vingt décrits par Frederic Jameson comme typifiant la caractéristique postmoderne qui consiste à évoquer le passé tout en niant la référence historique. Ils ont cette qualité barthésienne "années cinquante" : celle de cet imaginaire collectif américain des années cinquante perçues comme l'époque de toute une jeunesse vivant dans une Amérique blanche, essentiellement de classe moyenne, dans les derniers moments de calme avant les tempêtes du Vietnam, des droits civiques et enfin du féminisme. Mais Sherman tord la nostalgie pour suggérer qu'elle est tributaire de la construction d'images et de représentations qui dissimulent plus qu'elles n'enregistrent. Elle attire aussi l'attention sur l'importance historique de cette période pour la fondation d'une culture particulière des apparences – et spécifiquement de l'apparence féminine. L'iconographie de Sherman est hantée par l'attrait féminin lié à l'effort de conformation à une façade désirable. Maquillage, talons hauts, coiffures, vêtements, tout cela est soigneusement "mis" et "fait". Sherman-le-modèle s'habille en personnage tandis que Sherman-l'artiste révèle la mascarade du personnage. Cette juxtaposition renvoie à un élément de surface, de sorte que la nostalgie se dissout en malaise. Insister à ce point sur la surface revient à suggérer qu'elle masque peut-être l'une ou l'autre chose destinée à demeurer cachée, et l'indice d'un autre espace est tapi dans cette trop plausible façade. Sherman accentue le malaise en inscrivant la vulnérabilité à la fois dans la mise en scène photographique et dans les poses et expressions des femmes.

Ces scènes sont principalement situées en extérieurs. Elles tirent leur fascination de leur qualité de *trompe-l'œil*. Le spectateur est soumis à une série d'effets-retard, de ruptures

et de moments de reconnaissance. L'appareil regarde ; dans une parodie de différents voyeurismes, il "capte" le personnage féminin et fait intrusion alors qu'elle n'est pas sur ses gardes, parfois déshabillée, dans son monde privé, dans l'intimité de son environnement propre. Ou l'appareil est témoin d'un instant où elle laisse tomber sa garde, surprise et épiée par une présence invisible et hors-champ. Ou bien encore, il l'observe, à la fois sage et attirante, composée pour le monde extérieur et son regard intrusif. Le spectateur est immédiatement saisi par les modalités de voyeurisme qui s'offrent à lui. Mais le fait évident que chaque personnage est Sherman elle-même, déguisée, introduit un sentiment d'admiration devant l'illusion et sa crédibilité. Et, comme on le sait au cinéma, il suffit d'admirer l'illusion pour détruire sa crédibilité.»

Laura Mulvey, « Fantasmagorie du corps féminin », in Cindy Sherman, Paris, Flammarion / Jeu de Paume, 2006, p. 287-288.

■ « Dalí passa sa vie à se construire un masque. C'est le cas de tous les artistes – sinon de tout le monde. Chaque artiste projette, parallèlement à son œuvre, une image par laquelle il veut être connu. Mais dans le cas de Dalí, ce masque est fondamental parce qu'à partir de 1940, son personnage et son œuvre se confondent. À partir de cette date, parallèlement à la peinture et à la littérature, son œuvre se diversifia vers des territoires peu explorés par les grands noms de l'art : apparitions télévisées récurrentes dans lesquelles le personnage excentrique s'échauffe ; publicités aussi bien dans la presse qu'à la télévision ; conférences – ou spectacles – destinés aux foules ; dessins d'objets pour la société de consommation de haut niveau ; projets cinématographiques de grande envergure... Il s'agissait de produire des informations, énormément d'informations, indépendamment d'œuvres déjà achevées et de projets qui ne verraient jamais le jour. [...]

Dalí se situe sur un terrain original. Aucun autre artiste ayant appartenu aux avant-gardes historiques ne fut capable de déployer une telle stratégie de diffusion du personnage et de son œuvre. Le point de départ du "plan dalinien", comme l'appelait le peintre lui-même, était l'exhibitionnisme ; tout ce qu'il prévoyait, disait ou faisait exigeait témoins et public. "Je me comporte toujours comme un acteur", déclarait Dalí. Duchamp avait créé un masque très puissant, mais il ne disposait pas du même rayon d'action. Le peintre catalan partait d'une conception ouverte de la culture dans laquelle se confondaient tradition lettrée et culture de masse. En 1948, peu après son arrivée en Espagne, Dalí commença à accorder des interviews. Dans l'une d'elles, il déclara : "Très peu de gens connaissent ma peinture, ils en connaissent les thèmes étranges, mais ils ne s'occupent pas de la technique ; ils connaissent le mythe Dalí". En quoi ce mythe consistait-il précisément ? En une accumulation de mots d'esprit, de manifestations publiques, de photographies et de tournages de films extravagants, de projets créatifs très variés, ainsi que d'expositions, d'idées polémiques et scandaleuses que les journalistes rapportaient à des audiences massives... Tout était destiné à la construction d'une image publique, l'image d'un artiste différent et inimitable.

En fait, cette stratégie, ce "plan dalinien", consistant à fusionner haute culture et culture de consommation de masse, s'était développée bien plus tôt. Déjà dans ses premiers écrits, publiés en catalan ou en espagnol, Dalí avait revendiqué le rôle du cinéma comme signe de modernité de son temps face à ce qu'il appelait la tradition "putréfiée". Cet intérêt pour le nouveau moyen d'expression déboucha sur *Un chien andalou*. [...]

Pour Dalí, le cinéma représentait un défi intellectuel, une façon d'intervenir de manière créatrice dans un langage nouveau, propre à son temps, et de lui donner une signification à mille lieues du simple divertissement commercial. [...] Le hic est qu'il s'agissait de projets, uniquement de projets, ou d'échecs, comme dans le cas de sa collation avec Hitchcock et Disney. Sa conception du cinéma, ses idées imaginatives n'arrivaient pas à survivre à l'époque où l'industrie cinématographique connaissait un véritable triomphe. [...]

Tout compte fait, peu lui importait que ses projets aboutissent. Il lui suffisait de parler d'eux. L'image publique d'un artiste repose, bien sûr, sur son œuvre. Mais dans la société de l'information, Dalí ne se contentait pas de l'œuvre. Au-dessus, il y avait son masque, son image publique.»

Joan M. Minguet Batllori, « Le masque Dalí, l'artiste sur la scène de la culture de masse », in Dalí, Paris, Centre Pompidou / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 248-249.

■ « En 1945, Winthrop Sargeant présente le peintre comme un "génie de la publicité" dont le talent suprême consiste à vendre le produit Salvador Dalí : "l'homme public déjanté n° 1 en Amérique" possède un "flair [qui] aurait été envié par P. T. Barnum". En mai 1958 dans le magazine *Popular Photography*, Halsman figure parmi les dix meilleurs photographes du monde, reconnu pour ses talents de portraitiste ; est mise en avant sa "technique sans faute", qui lui procure en outre de nombreuses commandes pour des "travaux publicitaires". En 1943, George Orwell explique que "les fantasmes de Dalí éclairent sans doute utilement sur le déclin de la civilisation capitaliste". En 1950, T. J. Maloney, rédacteur en chef de *U.S. Camera Annual*, déclare dans l'article "American Photography" que Halsman a réussi à "dresser le portrait, extrêmement intense sans être moralisateur, de la dynamique américaine". Mary Panzer, dans la rétrospective consacrée au photographe en 1998, loue sa "vision réaliste de la société américaine prospère du milieu du XX^e siècle". Ces citations révèlent l'acuité des deux hommes sur les évolutions culturelles, sociales et économiques induites par l'image photographique à l'ère de la production de masse et de l'individualisation sociale ; ils pressentent probablement dès les années 1930 les rouages de la société capitaliste postmoderne. Peut-être se jouent-ils des idées avancées par Franck R. Leavis dans *Mass Civilization and Minority Culture* : le critique s'alarme devant le développement de la "loi de Gresham psychologique", où les journaux ne cherchent plus qu'à se vendre et où la diffusion d'une culture bon marché produit son nivellement par le bas. Peut-être ont-ils lu les ouvrages de Walter Benjamin, du moins récupèrent-ils le désir de "rendre les choses

'plus proches' de soi" pour diffuser l'image du créateur ? Sans doute n'ignorent-ils pas le célèbre *Propaganda* d'Edward Bernays dans lequel le neveu de Freud explique notamment l'intérêt de l'occupation des journaux pour diffuser à grande échelle des idées personnelles. À travers les écrits de Dalí et Halsman, leur conscience de la puissance de l'image photographique et la nécessité de l'utiliser apparaissent clairement. Leurs recherches communes attestent ces tentatives, parfois publiées, d'exploration et d'exploitation de la figure de l'artiste dans le siècle de la consommation de masse ».

Marc Aufraise, « L'attraction Halsman/Dalí », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 224-225.

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques
sur le site de la librairie du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

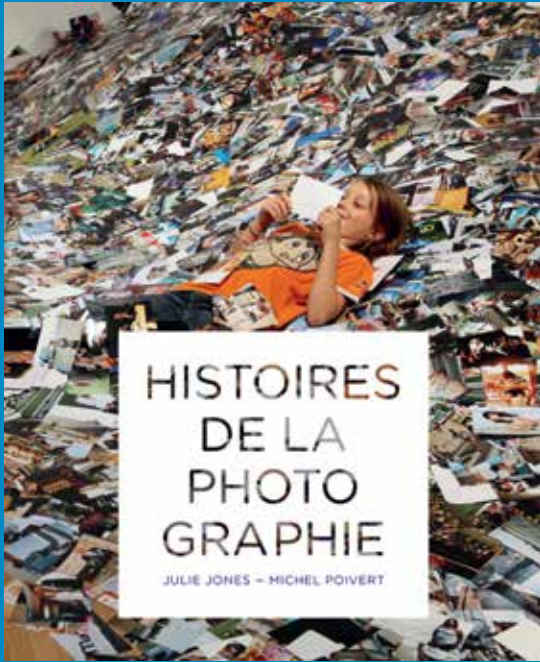
EXPÉRIMENTATIONS, « RÉCRÉATIONS » ET MISES EN SCÈNE

- BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément (dirs.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- BOULOUCHE, Nathalie, « La recherche de nouveaux langages visuels », in GUNTHERT, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- CHÉROUX, Clément, ESKILDSEN, Ute, *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007.
- CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *Qu'est-ce que la photographie ?*, Paris, Xavier Barral / Centre Pompidou, 2015.
- CHÉROUX, Clément, « Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/167>).
- CHÉROUX, Clément, *Vernaculaires*, Paris, Textuel, 2014.
- DALÍ, Salvador, *Oui. La Révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique*, Paris, Denoël, 2004.
- FRIZOT, Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Centre national de la photographie, 1987.
- FRIZOT, Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- MOORE, Kevin, *Jacques Henri Lartigue. L'Invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012.

- POIVERT, Michel, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
- *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

PHOTOGRAPHIE ET MÉDIAS DE MASSE

- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *CŒuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BRUNET, François (dir.), *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013.
- CHESSEL, Marie-Emmanuelle, *La Publicité. Naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris, le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DE VEIGY, Cédric, FRIZOT, Michel, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009.
- GERVAIS, Thierry, *La Fabrique de l'information visuelle, photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, « Magazines et quotidiens dans l'entre-deux-guerres », in *La Photographie*, Paris, Larousse, 2011.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, « De la presse illustrée aux médias modernes », in GUNTHERT, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- GUIDO, Laurent, LUGON, Olivier (dirs.), *Fixe/animé. Croisement de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.
- KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal, CCCEAE / Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

APPROCHES ET CONCEPTIONS DU PORTRAIT

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Apostrophe muette. Essais sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997.
- BAQUÉ, Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Regard, 2007.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1986.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- GIERSTBERG, Frits, *European Portrait Photography Since 1990*, Munich, Londres et New York, Prestel, 2015.
- KOZLOFF, Max, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.
- LAVAUD, Laurent, *L'Image*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995.
- LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- ROUILLÉ, André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- Helmar Lenski, *Métamorphoses par la lumière*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg / Marseille, Images en Manœuvres, 2003.

CÉLÉBRITÉS, STARS ET VISIBILITÉS

- BAQUÉ, Dominique, DENOYELLE, Françoise, *Studio Harcourt*, Paris, La Manufacture, 1991.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

- CARDON, Dominique, « Montrer/Regarder. L'économie de la visibilité sur les réseaux sociaux d'Internet », in JANSSEN, Christophe, MARQUET, Jacques (dirs.), *Lien social et Internet dans l'espace privé*, Paris, Academia / L'Harmattan, 2012.
- CHARYN, Jérôme, *Marilyn. La Dernière Déesse*, Paris, Gallimard / Découvertes, 2007.
- DALÍ, Salvador, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994.
- DALÍ, Salvador, *Les Moustaches radar*, Paris, Folio, 2009.
- DALÍ, Salvador, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, Paris, Gallimard, 2002.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967 (rééd. 1992).
- FLUSSER, Vilém, *La Civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006.
- *General Idea*, Paris, Paris-Musées, 2011.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'Invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.
- MATTHIEUSSENT, Brice, *Expositions, Pour Walter Benjamin*, Paris, Fourbis, 1994.
- MORIN, Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 2001.
- QUEMIN, Alain, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- *Andy Warhol. Rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 1998.
- *Dalí*, Paris, Centre Pompidou / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- *Internationale situationniste*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.
- *Richard Avedon. Photographies 1946-2004*, Paris, Jeu de Paume, 2008.
- *Paparazzi! Photographes, stars et artistes*, Paris, Flammarion, 2014.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours et leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition et dans la perspective d'une articulation avec les contenus des parties précédentes de ce dossier, les présentes pistes sont organisées en trois thèmes :

- « Visages et expressions » ;
- « Procédés et créations photographiques » ;
- « Portraits de célébrités ».

Vous pouvez consulter le site des Archives Halsman (philippehalsman.com), afin de retrouver images, éléments biographiques et citations de Philippe Halsman en anglais. Le site de Magnum Photos (www.magnumphotos.com) permet également de consulter une large sélection d'images. Enfin, vous pouvez retrouver sur le site du Jeu de Paume (www.jeudepaume.org) les images de Philippe Halsman libres de droit le temps de cette exposition.

Le « dossier pédagogique » conçu par le Musée de l'Élysée à l'occasion de la présentation de l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » à Lausanne (du 29 janvier au 11 mai 2014) est téléchargeable en ligne sur : www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=5866.

VISAGES ET EXPRESSIONS

« La fascination pour le visage humain ne m'a jamais quitté. Chaque visage que je regarde semble cacher – et parfois révéler de manière fugace – le mystère d'un autre être humain. Capter une révélation est devenu le but et la passion de ma vie. » [Philippe Halsman, cité in Sam Stourdzé et Anne Lacoste (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 304.]

« Le photographe commence généralement une séance de pose en bavardant avec son modèle afin de détourner son attention de l'appareil photographique. Il étudie ainsi à loisir son visage – autant pour en saisir la forme (quelle est sa structure ? où est l'asymétrie ? où est la force ?), que pour cerner sa personnalité. Gardant toujours à l'esprit ces deux aspects du portrait, Halsman invente alors l'histoire que ses photographies doivent raconter, et arrange lumière et fond en conséquence. Il conseille ensuite à ses modèles de projeter un spectateur imaginaire sur l'objectif. » [Steve Bello, Jane Halsman Bello et Mary Pranzler, *Halsman : rétrospective*, Paris, Éditions du collectionneur, 1998, p. 10.]

« Un visage [peut] inspirer dans le même instant des lectures justes ou fausses. Dans la vie courante, ces instants s'entremêlent, traduisent une ambiguïté intrinsèque. Ailleurs, comme en peinture, l'instant est isolé (parmi tant d'autres) dans un réseau d'indices ; en photographie, il est soustrait à son flux d'origine par un œil mécanique et arrêté sans ménagement. Dans les deux cas, la physionomie se trouve accentuée par une représentation où le spectateur anonyme contemple le passé depuis un contexte contemporain, différent. » [Max Kozloff, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 7.]

Études d'expression

« Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent. Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle

par son feu et son mouvement fait bien voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvements du cœur [...]. » [Charles Le Brun, « Conférence sur l'Expression générale et particulière des passions », in Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 356-357.]

■ « "Lorsque l'âme est agitée, la face humaine devient un tableau vivant où les passions sont rendues avec autant de délicatesse que d'énergie, où chaque mouvement de l'âme est exprimé par un trait, chaque action par un caractère dont l'impression vive est prompt devance la volonté, nous décèle et rend au dehors, par des signes pathétiques, les images de nos plus secrètes agitations." (Buffon, *Histoire de l'homme*.)
L'âme est donc la source de l'expression ; c'est elle qui met en jeu les muscles et qui leur fait peindre sur la face, en traits caractéristiques, l'image de nos passions. En conséquence, les lois qui régissent l'expression de la physionomie humaine peuvent être recherchées par l'étude de l'action musculaire. C'est un problème dont je cherche

la solution depuis bien des années, provoquant, à l'aide de courants électriques, la contraction des muscles de la face, pour leur faire parler le langage des passions et des sentiments. [...] Cette étude attentive de l'action musculaire partielle m'a révélé la raison d'être des lignes, des rides et des plis de la face en mouvement. Or, ces lignes et ces plis sont justement les signes qui, par leurs combinaisons variées, servent à l'expression de la physionomie. Il m'a donc été possible, en remontant du muscle expressif à l'âme qui le met en action, d'étudier et de découvrir le mécanisme, les lois de la physionomie humaine.

Je ne me bornerai pas à formuler ces lois ; je représenterai par la photographie les lignes expressives de la face pendant la contraction électrique de ses muscles.

En résumé, je ferai connaître par l'analyse électro-physiologique, et à l'aide de la photographie, l'art de peindre correctement les lignes, et que l'on pourrait appeler *orthographe de la physionomie en mouvement*».

[Guillaume Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, Asselin, 1862 ; en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k569921os>.]

L'ouvrage de Duchenne de Boulogne, à destination des jeunes artistes, contient une préface (ci-dessus), des explications et des planches photographiques réalisées par Adrien Tournachon (frère de Félix Tournachon, dit Nadar). Duchenne de Boulogne s'attache à représenter, à partir de ses expériences sur la contraction des muscles du visage, différentes expressions telles que la douleur, la joie et la bienveillance, la tristesse, etc.

– Observer les images publiées dans le livre et tenter de retrouver les expressions correspondantes.

– À la fin de son ouvrage, l'auteur présente aussi des sculptures, dont le *Laocoon*, analysant les expressions des visages. Identifier ces expressions. Que peut-on constater ? Lesquelles paraissent plus vraisemblables ?

■ Étudier les différentes recherches et théories sur les expressions du visage à partir des images suivantes :

· Léonard de Vinci, *Cinq têtes grotesques*, vers 1490, Venise, galeries de l'Académie ;

· Marinus van Reymerswaele, *Les Collecteurs d'impôt*, vers 1535, Paris, musée du Louvre ;

· Charles Le Brun, planches des ouvrages : *Les Expressions des passions de l'âme* (1727), notamment *Douleur aiguë, La Tristesse, Le Pleurer, L'Horreur, La Colère* (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1352510> ; respectivement vues 33, 37, 39, 45 et 49) ; *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698), en particulier *L'Étonnement, L'Horreur, Tristesse* (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118743> ; respectivement vues 30, 48 et 74) ;

· Franz Xavier Messerschmidt, *Têtes de caractère*, vers 1770, Vienne, musée du Belvédère ;

· Louis Léopold Boilly, *Trente-cinq têtes d'expression*, vers 1825, Tourcoing, MUba Eugène Leroy ;

· Honoré Daumier, *Les Célébrités du Juste Milieu*, 1832-1835, Paris, musée d'Orsay ;

· Helmar Lerski, série *Métamorphoses par la lumière*, 1936 ;

· Philippe Halsman, *Étude d'expression (avec Michel Vitold)*, 1937 ; *Marilyn Monroe dans la scène imposée faisant face à un monstre*, 1949, et *Portrait de Tipi Harden pour la promotion du film Les Oiseaux*, 1962 ;

· Valérie Jouve, série *Sans titre (Les Personnages)*, 1991 ;

· Philippe Bazin, séries *Faces (vieillards)*, 1985-1986, et *Nés*, 1998-1999.

– Définir le genre de la caricature et regrouper les images qui s'y apparentent.

– Distinguer celles qui témoignent plutôt de la volonté de traduire visuellement des émotions précises.

– Repérer et lister les différents moyens dont disposent les artistes pour les représenter (mise en scène, lumière, exagération...).

– Effectuer des recherches sur les auteurs et leurs différentes démarches afin de déterminer la

finalité du rendu de l'expression des émotions (étude, portrait, critique, promotion...).

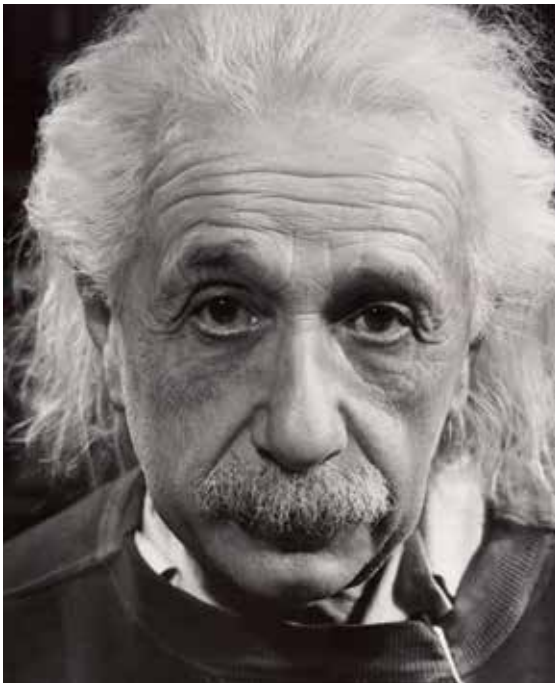
■ Réaliser une série de têtes d'expression en photographie :

– Séparer la classe en deux groupes. Le premier élabore des prises de vue de têtes d'expression. Vous pouvez vous appuyer sur la liste suivante : admiration, joie, séduction, satisfaction, jubilation, soulagement, triomphe, ferveur, délectation, amusement, colère, cruauté, agressivité, dégoût, agitation, amertume, vengeance, révolusion, haine, rage, mépris, mécontentement, férocité, répugnance, irritation, jalousie, tristesse, pitié, défaite, accablement, égarement, souffrance, solitude, inquiétude, chagrin, agonie, désespoir, nervosité, méfiance, panique, détresse, honte, regret, culpabilité, embarras, curiosité, surprise, stupéfaction, indécision, ennui, timidité, pudeur, culpabilité, impatience, détermination... Prendre le soin de répertorier les expressions réalisées pour chaque photographie.

– Demander ensuite au second groupe d'associer à ces images des mots exprimant des émotions ou des sentiments. Comparer avec la liste des prises de vue.

– Vous pouvez aussi étudier en classe l'œuvre de Douglas Huebler, *Variation Piece #101*, réalisée en 1973 avec Bernd Becher (en ligne : http://4.bp.blogspot.com/_mOOxcHtkV38/RoB6DnoPful/AAAAAAAAAOU/GBoQICHOrDI/s1600-h/Bernd.jpg).

■ Travailler sur le principe de l'« entretien photographique » ou « picture book », en lien avec le livre de Philippe Halsman, *The Frenchman. A Photographic Interview with Fernandel*, publié en 1949 (trad. française sous le titre *The Frenchman. Un entretien photographique avec Fernandel*, Cologne, Taschen, 2015). Les photographies des différentes expressions du visage de Fernandel y apparaissent comme autant de réponses à des questions variées telles que « Quelles sont les mesures prises par le gouvernement



Albert Einstein, 1947
Archives Philippe Halsman

français pour accroître le taux de naissance ? » ou « Savez-vous qu'une star comme vous pourrait gagner un quart de million de dollars par an à Hollywood ? ».

- Sélectionner dix images et les questions qui s'y rattachent dans le livre.
- Demander aux élèves d'associer chacune des images à une des questions. Discuter des choix et des effets produits entre la question et l'image-réponse.
- Rechercher des images de visages expressifs dans la presse ou sur Internet et imaginer les questions qui pourraient y être associées.
- Envisager les modalités de présentation de ces « entretiens photographiques » (maquette de livres, logiciel « Powerpoint », plateforme d'édition en ligne « Racontr... »).

■ Décrire et analyser le portrait d'Albert Einstein réalisé par Philippe Halsman en 1947 (ci-dessus).
– Lire ensuite la citation de Philippe Halsman ci-dessous et discuter du contexte de la prise de vue : « Soudain, regardant droit dans mon appareil, [Einstein] a commencé à parler. Il m'a fait part de son désespoir, du fait que son équation $E = mc^2$ et sa lettre au président Roosevelt avaient rendu possible la construction de la bombe atomique, et que ses recherches scientifiques avaient aidé à conduire à la mort un

si grand nombre d'êtres humains. [...] Il était devenu silencieux. Son regard était empreint d'une immense tristesse. On y lisait à la fois une interrogation et un reproche. La charge émotionnelle de ce moment m'a presque paralysé. Puis, avec difficulté, j'ai appuyé sur le déclencheur. » [Philippe Halsman, in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 305.]
– Mettre en parallèle cette image de Philippe Halsman avec le portrait d'Albert Einstein réalisé par Arthur Sasse en mars 1951, dont un recadrage est devenu une photographie célèbre (en ligne : www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/U1158609/albert-einstein-sticking-out-his-tongue?popup=1). Vous pouvez aussi consulter : « Einstein tirant la langue, une figure de clown ? », communication d'Alexandre Moatti pour le colloque *Des clowns et des sciences*, juin 2012 (en ligne : <http://fr.slideshare.net/MeriemFresson/alexandre-moatti-einstein-tirant-la-langue-une-figure-de-clown>).
– Rapprocher ces deux couvertures de *Time* :
· 1^{er} juillet 1946 (en ligne : <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19460701,00.html>);
· 31 décembre 1999 (en ligne : <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19991231,00.html>).

– Ressource : Jean Hladik, *E = mc². Histoire méconnue d'une célèbre formule*, Paris, Ellipses Marketing, 2007 (extrait en ligne : http://www.editions-ellipses.fr/PDF/9782729832094_extrait.pdf).

Composition de l'éclairage et effets de lumière

« Halsman semble notamment inspiré par le travail du photographe portraitiste d'avant-garde Helmar Lerski dont il réalise d'ailleurs le portrait. Caméraman et spécialiste des effets spéciaux, Lerski développe une approche singulière du portrait, inspirée des techniques du clair-obscur du théâtre et du cinéma expressionniste allemand. En travaillant avec un éclairage artificiel associé à différents angles de prise de vue, il compose une variété de portraits d'un même individu, révélant sa capacité à créer des expressions ou personnages fictifs. Halsman aussi considère l'éclairage comme un moyen puissant de caractérisation [...] » [Anne Lacoste, « Un talent pour la mise en scène », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 142-143.]

■ « Les *Métamorphoses par la lumière*, auxquelles Léo Uschatz prêta son visage, constituent un projet expérimental absolument unique dans l'histoire de la photographie. Son auteur, le photographe caméraman Helmar Lerski, considérait cette série de 137 photographies comme la quintessence de son œuvre photographique. Ce projet a été réalisé sous le soleil ardent de la Palestine à l'aide d'un grand appareil à plaques et de toute une panoplie de miroirs et écrans réflecteurs. Comme avec une loupe, il focalise – en les projetant sur un visage – les innombrables mutations et tendances contraires de la photographie et de l'art, à cette époque. Antagonismes inhérents au portrait photographique



Génica Athanasiou, 1934
Archives Philippe Halsman

partagé entre interprétation d'autrui et autoreprésentation. D'une part, ambitions modernistes du gros plan et "iconographie" archaïque du film expressionniste alliée à une photographie symboliste et d'autre part, principe moderne de la série photographique et transposition quasiment "sculpturale" du visage à la surface de l'image. [...]
"La manière dont j'utilise ma lumière, l'éclatante lumière naturelle du soleil, captée, croisée, mélangée, dosée à l'aide de miroirs et de réflecteurs, voilà ce qui fait de mon modèle un optimiste, un héros ou un être faible. C'est moi qui crée son expression, qui définit grâce à cette lumière la forme de sa tête, les lignes de son visage. Avec ma lumière, c'est la vie que je lui insuffle." » [Florian Ebner, « Les "Métamorphoses de la lumière" : travestissement du portrait photographique », in Helmar Lerski : *Métamorphoses par la lumière*, Strasbourg, Les Musées de Strasbourg / Marseille, Images en Manœuvres, 2003, p. 19 et 23.]
– Travailler l'éclairage et les angles de prises de vues, pour composer une variété de portraits distincts d'un même individu. Réaliser les photographies en noir et blanc de préférence en intérieur, et se munir de différentes sources lumineuses et de réflecteurs (papier aluminium sur carton, miroirs...).

■ « À New York, Halsman découvre une autre approche de la photographie. [...] Il renonce aux effets de lumière et de cadrages et adopte les critères esthétiques de la photographie américaine : "Quand en 1940 je suis arrivé en Amérique j'ai dû m'adapter au style américain, c'est-à-dire : des photos techniquement parfaites, nettes et précises, bien modelées par l'éclairage et sans déformations. [...] Chaque artifice était considéré comme malhonnête". » [Anne Lacoste, « Le processus créatif », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 66.]
– En s'appuyant sur cette citation, observer les portraits que Philippe Halsman a réalisés de Micheline Levy en 1938 et de Gloria Swanson en 1950. Que peut-on dire sur le cadrage, la composition et la pose du modèle ? Quels effets produit la composition de l'éclairage dans chacune de ces photographies ?
– Qu'est-ce qui, dans le portrait de Micheline Levy, pouvait paraître « artificiel » et « malhonnête » aux yeux des Américains ?

■ « La création du style Harcourt se fonde sur une esthétique du visage toujours identique, comme l'est l'angle de prise de vue. Le visage est rarement pris de face, l'opérateur

priviliégiant le profil ou le trois-quarts de face. L'éclairage est directement inspiré de celui des plateaux de cinéma. La lumière ne frappe que ponctuellement le visage, une touche d'ombre amorce un contraste qui renforce le caractère du modèle. Le regard prend de la vivacité grâce à un éclairage valorisant le profil le plus avantageux. Le modelé est accentué par un maquillage approprié, les poses, théâtrales à souhait, renvoient à l'univers factice des comédiens et des acteurs. » [Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Le Marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, rééd. 2011, p. 166.]

– Comparer les portraits de Fernandel réalisés en 1948 par Halsman pour *The Frenchman. Un entretien photographique avec Fernandel* (p. 35) et le portrait de Fernandel réalisé vers 1949 par le Studio Harcourt (en ligne : <http://www.photografico.fr/Archive/Fernandel-2C6NUoTTT663.html>).
– Pour chacun de ces portraits, faire un croquis de l'emplacement des éclairages par rapport au modèle. Vous pouvez vous inspirer des plans qui figurent dans l'article de Renee Bruns (en anglais) sur la manière dont Halsman positionnait ses sources, et de ceux traitant du style Harcourt par Romain Chambodut :
· Renee Bruns, « Philippe Halsman's Mini Course in Portrait Lighting » : http://www.mhsphoto.org/uploads/7/9/5/7/7957824/philippe_halsmans_portrait_lighting_article.pdf ;
· Romain Chambodut, « L'éclairage style Harcourt » : <http://www.kelvin-pro.com/blog/tests-produit/l-eclairage-style-harcourt>.
– Comment peut-on qualifier l'éclairage sur ces deux photographies ? Quels effets produit-il ?
– Analyser la série d'images de Bertrand Lavier intitulée *Harcourt / Grévin* (2002). Dans quel contexte a-t-elle été réalisée ? Quel est le rôle de la lumière ? Quelle impression donne-t-elle ?

Traitement éditorial

■ «Face au visage penché du lecteur les mille facettes des visages imprimés surgissent comme autant de carrefours à déchiffrer. D'un numéro à l'autre, l'équipe de *VU* affine le traitement éditorial des visages et développe des partis pris qui procurent le sentiment de toujours les comprendre : le visage-faciès, le visage-regard et le visage-expression sont ainsi devenus les intercesseurs médiatiques des sentiments humains.

Visage-faciès

Lorsque le regard se porte hors-champ, vers quelque chose d'indécidable, et que le visage affiche une vague attitude d'expectative, le sujet photographié paraîtra remplir pleinement sa condition de regardé et assumer ce que nos regards attendent de lui. Il ne nous "voit" pas, nous ignore, et paraît absorbé dans sa seule tension intérieure. Tout visage ainsi photographié, recadré et imprimé devient le faciès emblématique du peu qu'il laisse apparaître : un âge, un genre, une couleur de peau, un statut social. Il paraît donc endosser sans ambiguïté le sentiment que nous lui reconnaissons. Une telle option médiatique du magazine conforte l'imaginaire du lecteur dans l'idée que chacun joue bien son rôle.

Visage-regard

Il n'y a guère de biais plus efficace pour capter et retenir l'attention que le regard "de face", nommé ailleurs, "regard-caméra". Il saisit le nôtre et, le temps d'un bref vertige, nous ne savons plus qui est regardant et qui est regardé. Cette réciprocité avive un sentiment de présence mutuelle au point qu'il nous semble partager avec ce visage une interrogation commune. Nous en oublions que nous regardons une page imprimée, et que l'autre-de-la-page regarde en fait un appareil photo ; mais nous savons que ce visage s'ouvre ailleurs devant des milliers de regards et que d'autres esprits s'en émeuvent pareillement. C'est par là que se

fonde une condition médiatique soudain commune à tous, qui peut être ainsi formulée : nous sommes la proie de la faculté à regarder.

Visage-expression

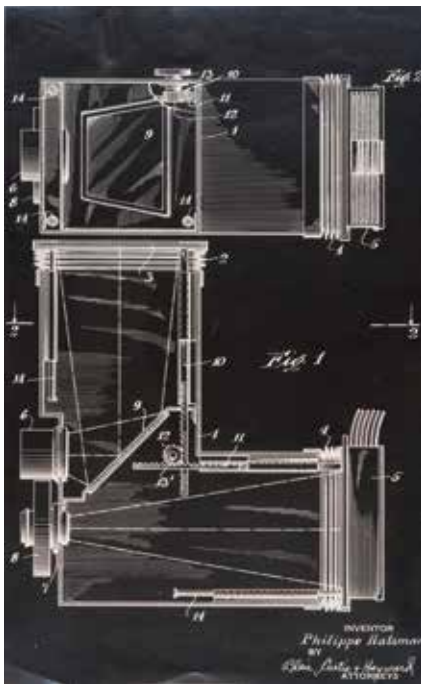
Depuis qu'elle a été photographiquement possible, la saisie instantanée des expressions du visage a toujours paru attractive au regard. Il s'agissait avant tout d'une curiosité amusée envers des jeux de physionomie insoupçonnés qui dévoilait la photographie. La diffusion médiatique de ces instantanés exploite plutôt le caractère convaincant du visage : saisi dans sa spontanéité, il donne l'impression de manifester avec force quelque chose qui lui serait propre. Ces singularités expressives sont souvent accompagnées d'une légende indiquant comment les interpréter. Il s'agit dès lors d'y reconnaître des sentiments définis et circonscrits dont ces figures seraient l'incarnation. La lisibilité des expressions satisfait le lecteur dans sa croyance de mieux connaître ainsi ceux dont il scrute les traits sur la page. Cette convivialité photographique des visages deviendra vite un modèle social qui entraînera une ostentation généralisée des physionomies. » [Michel Frizot, Cédric de Veigy, « Visages », in *VU, le magazine photographique*, 1928-1940, Paris, La Martinière, 2009, p. 72.] Cette palette restreinte de trois approches photographiques du visage va être déterminante pour la représentation de la figure humaine dans les médias jusqu'à aujourd'hui.

- Relever dans les magazines différentes photographies de visages et les répartir dans ces trois catégories.
- Préciser à chaque fois la place des images dans la publication, les relations aux éléments de texte (titre, légende, article) et le contexte de diffusion (situation politique, événement historique, sportif ou culturel...).

■ Travailler les couvertures de magazines :

« Comme il l'expliquera à ses étudiants vers la fin de sa carrière : "Une couverture doit [...] intéresser, intriguer, attirer, ce doit être [...] la promesse que le lecteur passera un moment intéressant avec le magazine" ». [Steve Bello, Jane Halsman Bello et Mary Pranzler, *Halsman : rétrospective*, Paris, Éditions du collectionneur, 1998, p. 99.]

- Étudier les unes du magazine *LIFE* réalisées par Philippe Halsman et présentées dans l'exposition, ou sur le site du *Time* (en ligne : <http://time.com/3871417/the-reveal-life-cover-portraits-by-philippe-halsman/>).
- Les portraits publiés en couverture correspondent-ils aux catégories de photographies de visage (visage-faciès, visage-regard, visage-expression) élaborées par Michel Frizot et Cédric de Veigy (voir ci-dessus) ?
- Analyser la mise en page. Où se situe l'image dans la page ? Comment l'usage du gros plan, de la couleur et du montage transforme-t-il l'effet de la une ?
- Choisir des photographies de Philippe Halsman et imaginer des unes de journaux. Penser la place des titres, leur lisibilité et leur contenu en rapport avec l'actualité de l'époque.
- Confronter les couvertures de *FILE* (1972-1989) du collectif General Idea avec les unes de *LIFE*. Repérer les mises en scène, les éléments typographiques et les codes visuels. Quelles étaient, selon vous, les intentions du collectif ?
- Ressources en ligne :
 - Fiches pédagogiques proposées par le Clémi : http://www.clemi.org/fr/ressources_pour_la_classe/fiches-pedagogiques/bdd/fiche_id/10
 - « Quand les unes racontent l'histoire », dossier pédagogique en ligne de l'exposition de la BnF « La presse à la une. De la Gazette à Internet », 2012 : <http://expositions.bnf.fr/presse/pedago/01.htm>
 - Christian Delporte, « Les deux dernières couvertures du magazine américain *Life* », *ImagesMag*, 2000 : <http://www.decryptimages.net/index.php/12-15-ans/198-life?showall=1&limitstart=>



Plan de l'appareil photographique
«Halsman/Fairchild», 1947
Archives Philippe Halsman

PROCÉDÉS ET CRÉATIONS PHOTOGRAPHIQUES

«L'anglais est la langue la moins photogénique que je connaisse, mais elle est aussi la plus riche en sagesse intrinsèque. Nous disons "prendre" une photographie et nous disons aussi "faire" une photographie. Il est curieux qu'une langue fournisse une distinction si subtile. Dans le premier cas, le photographe est le témoin d'un événement ; dans le second, il en est le créateur. L'analogie avec la littérature est frappante. Le photographe qui prend la photographie est un témoin visuel. Le photographe qui fait une photographie est un auteur visuel. Les deux approches ont chacune leur valeur. Mais être uniquement témoin ne m'a jamais suffi. Je voulais participer, provoquer, stimuler. J'ai toujours pensé que la partie la plus importante du matériel d'un photographe était sa tête.» (Voir *Autoportrait* p. 12.) [Philippe Halsman, in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 302.]

Appareils et chambres photographiques

«[Si Halsman] utilise plusieurs appareils photographiques, la chambre 4 × 5 répond le mieux à sa conception du portrait, notamment pour son rendu

précis des détails. Ingénieur de formation, il dessine les plans d'une chambre grand format (négatifs de 9 × 12 cm) en acajou, dont il confie la production au petit-fils de l'ébéniste qui avait construit la chambre photographique de Daguerre. Cet appareil unique à double lentille dispose d'un viseur placé au-dessus de l'objectif, permettant ainsi l'association directe de la vision oculaire avec la visée du dispositif.» [Anne Lacoste, «Le processus créatif», in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 65.]

■ «Quels que soient son âge et son prix, l'appareil photographique a toujours besoin, pour fonctionner, des organes suivants :

- un objectif pour former une image réelle dans le plan-image ;
- une chambre noire parfaitement étanche pour isoler ladite image de la lumière parasite ;
- un système de mise au point qui modifie le tirage optique et mécanique afin d'ajuster la netteté de l'image sur le plan-image (en fonction de l'objectif) ;
- un obturateur et un diaphragme [...], qui permettent de doser la lumière en fonction de la sensibilité du film et des conditions de lumière de la scène ;
- un viseur ;

– une surface sensible placée dans le plan-image.» [Maxime Champion, «Photographie – Appareils photographiques argentiques», *Encyclopædia Universalis*; en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/photographie-appareils-photographiques-argentiques/>]

Un appareil reflex bi-objectif utilise deux objectifs positionnés l'un au-dessus de l'autre. L'objectif supérieur sert pour la visée : un miroir fixe à 45 degrés positionné dans l'appareil projette l'image de la scène photographiée sur un verre dépoli (image inversée latéralement) situé dans le viseur, permettant de cadrer et de faire la mise au point. L'objectif inférieur permet l'exposition du film.

– À partir du schéma de l'appareil reflex bi-objectif conçu par Halsman (ci-contre) et en vous appuyant sur la citation ci-dessus, identifier la position des différents «organes» de cet appareil photo.

– Tracer les trajets effectués par la lumière pour la visée et pour la prise de vue.

– Comparer les systèmes de visée d'une chambre photographique, d'un appareil reflex bi-objectif et d'un appareil reflex mono-objectif.

– Ressources en ligne :

- Bernard Sulmon, «Des appareils reflex moyen et grand format» : <http://www.galerie-photo.com/reflex-moyen-grand-format.html>.
- Voir aussi l'appareil 4 × 5 Gowlandflex, similaire dans son fonctionnement : <http://www.petergowland.com/camera/index.html>.

Cadrage et recadrage

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.

«La Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité se prêtaient justement à considérer le visage, ou l'individu, comme un objet à traiter selon les mêmes critères objectifs qu'une machine ; le plan rapproché,



Louis Armstrong, 1966
Archives Philippe Halsman

la plongée et la contre-plongée, le décentrement – partie intégrante de la nouvelle photographie – sont plus volontiers utilisés par l'école allemande (Lotte Jacobi, Lucia Moholy, Max Burchartz, Lux Feininger, Edmund Kesting) et les photographes russes (Rodtchenko surtout). [...] Malgré leur apparente gratuité, ces expériences formelles contribuèrent à créer un style d'époque, et ouvrirent au portrait de nouvelles possibilités expressives. Vues en plongée ou en contre-plongée, cadrages insolites, gros plans et visages coupés par le bord du cadre, violents contrastes de lumière sont devenus d'un usage courant, qu'il s'agisse des portraits de Salvador Dalí par Philippe Halsman (1906-1979), d'Audrey Hepburn par Angus McBean (1904-1990), de Belmondo par Chargesheimer (Carl Chargesheimer, 1924-1971), ou d'Henri Barbusse par Lotte Jacobi (1896-1990).» [Pierre Vaisse, « Portrait de société », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 508-509.]

■ Effectuer des recherches sur les partis pris esthétiques qui caractérisent la photographie européenne d'avant-garde dans l'entre-deux-guerres en Europe, et plus particulièrement la Nouvelle Vision.
– En quoi le portrait de Marc Chagall (1935) et les *Vues de Paris* de Philippe Halsman s'inscrivent-ils dans

cette dynamique du regard ?
– Étudier comment, dans la pratique qu'il développe aux États-Unis, Philippe Halsman réutilise des points de vue et des cadrages issus de ses premières expérimentations formelles. Vous pouvez notamment regarder les portraits de *Louis Armstrong* en 1966 (ci-dessus) et de *Muhammad Ali* (né *Cassius Clay*) en 1963 (voir p. 26).

■ L'échelle des plans permet de caractériser le découpage de l'espace induit par le cadrage, en établissant une hiérarchie des plans. Elle fait référence à la dimension du sujet représenté dans l'image par rapport aux dimensions de l'image. On distingue généralement huit plans de base : plan général, plan d'ensemble, plan de demi-ensemble, plan moyen, plan américain, plan rapproché, gros plan et très gros plan. Si le sujet principal est un personnage, le gros plan en isole le visage tandis que le très gros plan en montre un détail. Le plan de demi-ensemble, le plan moyen et le plan américain correspondent à la vision naturelle, alors que le gros plan et le très gros plan transforment radicalement notre distance aux choses.
– En s'appuyant sur les définitions ci-dessus, repérer dans l'exposition, ou à partir des images reproduites dans ce dossier, les différents cadrages expérimentés par Halsman. Expliciter ces choix de cadrages et/ou de recadrages.

– Que permet de voir un gros plan ? Peut-on voir des personnes si près dans la réalité ?
– Analyser le tirage contact du portrait de Marilyn Monroe (page ci-contre, à gauche). À quoi correspondent les interventions graphiques faites par Halsman ? Que permettent les recadrages ? Déterminer le type de plan de chacun de ces cadrages. Quel est l'intérêt de présenter un « tirage contact » dans l'exposition ?

■ Dans l'exposition, observer la planche regroupant les différents portraits de Sammy Davis Jr. qui date de 1965 (vous pouvez retrouver cette image dans le catalogue *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 92).
– Nommer les échelles de plan utilisées et comparer les formats des tirages photographiques.
– Indiquer le parcours de votre regard sur la planche.
– Parmi les photographies de cette page, quelles sont celles qui, selon vous, ont été recadrées ?
– Quels effets produit la simultanéité de plusieurs points de vue sur le même sujet ?

Séquences photographiques

« L'influence du cinéma transparait dans les magazines avec l'adoption d'un nouveau système de narration



Détail de la planche-contact de la séance de portrait avec Marilyn Monroe, 1952
Archives Philippe Halsman

Peter Sellers dans *La Vérité nue*, 1964
Série de tirages contacts montés sur carton
Archives Philippe Halsman

sur le modèle du film. Les mises en pages jouent sur la contiguïté des vues pour donner l'impression d'une suite temporelle et ainsi procurer un témoignage plus vivant de l'actualité. Les archives Halsman conservent des montages similaires réalisés pour des reportages et des travaux personnels. Les tirages contacts sont collés à la suite sur des planches cartonnées, avec ou sans légende, pour créer un synopsis.» [Anne Lacoste, « Un talent pour la mise en scène », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 145.]

« Une séquence est une suite ordonnée de photographies qui possède une certaine cohésion. Si le nombre minimum de clichés requis est deux, peu de photographes ont construit des séquences dépassant la vingtaine d'images. Il existe certes des livres rassemblant un très grand nombre de vues (les photoromans par exemple); ceux-ci sont susceptibles d'inclure des séquences repérables à leur unité de thème ou d'action, mais en raison de la quantité importante d'images que ces ouvrages incluent, ils obéissent eux-mêmes à des règles de fonctionnement différentes de celles de la séquence. Les clichés juxtaposés d'une séquence peuvent renvoyer

aux étapes consécutives d'un même processus temporel. En raison de la nature de l'image photographique, il paraît relativement naturel que la mise en série offre cette possibilité : la photographie ne montrant qu'un aspect transitoire des apparences, la juxtaposition de plusieurs clichés permet de confronter différents aspects non synchrones du même phénomène. » [Danièle Meaux, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 75.]

■ Étudier *La Vérité nue* réalisée par Halsman avec Peter Sellers en 1964 (ci-dessus, à droite). Imaginer la séance de pose (choix des postures, indications du photographe...). Quel effet produit la suite des images ? Qui était Peter Sellers ? Quel était son métier ? En quoi cette séquence permet-elle de donner à voir son talent et son caractère ?

■ Analyser l'image du portrait d'Alfred Hitchcock et de Tippi Hedren pour la promotion du film *Les Oiseaux* (1962) (disponible sur le site Internet Philippe Halsman, rubrique « Entertainer Women »).
– Situer les personnages dans l'espace ; noter le cadrage et le point de vue.

- Imaginer la situation qui précède et celle qui suit. Dessiner les deux vignettes.
- Mettre en séquence et comparer les réalisations. Comment la continuité a-t-elle été traduite ?

Représentations et mises en scène du mouvement

L'appareil photo permet d'impressionner une surface sensible (plaque de verre, film, capteur), en laissant passer une certaine quantité de lumière (rôle du diaphragme) pendant un certain temps de pose (rôle de l'obturateur). Un temps de pose court (vitesse rapide) permet de saisir et de fixer les gestes d'une personne en mouvement. Si l'on utilise un flash, c'est la très courte durée de l'éclair qui fige l'action. « L'instantané (au sens technique du mot et non dans l'acception courante du photographe amateur) est en mesure d'isoler des mouvements et des configurations transitoires que notre œil serait incapable d'enregistrer. » [Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal, CCCEAE / Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 62.]

■ Expérimenter le rendu du mouvement en photographie en réalisant les prises de vue en lumière naturelle et en cherchant à obtenir :
· des mouvements figés (travailler avec une vitesse de 1/250 de seconde ou plus rapide);



Sculpture de lumière
(détail), 1950
Sélection de six
tirages contacts
Archives Philippe Halsman

- des flous de bougé du sujet (travailler sur pied avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente);
- des flous de bougé de l'appareil (travailler sans pied et en faisant bouger l'appareil avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente).
- Avec un appareil photo numérique en mode priorité vitesse, faire des essais en expérimentant différents temps de pose.
- Imprimer certaines images et noter aux dos les vitesses utilisées (voir « métadonnées » dans le menu de l'appareil photo).
- Les classer en fonction du type de représentation du mouvement, puis de la vitesse utilisée.
- Vous pouvez consulter également les pistes de travail « Photographie et mouvement » dans le dossier documentaire de l'exposition « Lartigue, l'émervillé (1894-1986) », en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.

■ « Pour ses portraits du comédien Sid Caesar en 1950 et du jazzman Duke Ellington en train de jouer au piano en 1967, Halsman choisit la lumière stroboscopique – technique utilisée par Harold Edgerton et Gjon Mili – afin d'enregistrer leurs mouvements par une succession d'images fixes sur un même négatif. En 1973, il réalise un montage de vues prises avec le même procédé pour le portrait promotionnel de l'acteur Clint Eastwood dans son

nouveau film *Magnum Force*. » [Anne Lacoste, « Le processus créatif », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 80.]

Ces photographies sont visibles sur le site Magnum Photos :

- Sid Caesar : <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2K7O3RH7N8C9.html>;
- Duke Ellington : <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD1ZW6BN.html>;
- Clint Eastwood : <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDILL88V.html>.
- Faire des recherches sur les différents types de sources de lumière artificielle, notamment les flashes (éléments constitutifs et principes de fonctionnement) et leurs rôles dans la représentation du mouvement.
- Vous pouvez vous référer aux définitions et aux liens suivants :
 - « Par flash électronique, on entend une seule émission très brève de lumière provenant d'un tube à décharge. La durée de l'éclair peut varier de 1/100 à 1/1000000 de seconde. » [Pierre Bron, Philip L. Condax, *Le Flash photographique. Brève histoire illustrée*, Suisse, Bron Elektronik, 1999, p. 94.]
 - « La notion de flash multiple (multiflash) a été forgée par Harold Edgerton pour décrire une forme hybride de stroboscope et de

flash électronique. Ces prises de vues montrent plusieurs positions successives d'un objet sur la même prise de vue. Pour parvenir à cela, l'objet est mis dans un local obscurci, devant un fond sombre, et au début du mouvement, jusqu'à plusieurs centaines d'éclairs sont déclenchés à des intervalles déterminés en l'espace de quelques secondes. L'appareil reste immobile pendant tout ce temps, avec obturateur ouvert. » [Pierre Bron, Philip L. Condax, *Le Flash photographique. Brève histoire illustrée*, Suisse, Bron Elektronik, 1999, p. 139.]

- Laurent Bernardine, « Les flashes d'hier et aujourd'hui » : <http://slideplayer.fr/slide/1144239/>.
- « The Stroboscope » : <http://web.mit.edu/6.933/www/Fall2000/edgerton/www/stroboscope.html>.
- The Edgerton Digital Collections (EDC) project : <http://edgerton-digital-collections.org/>.

■ En 1950, Halsman et Dalí réalisent les photographies intitulées *Sculpture de lumière* (ci-dessus) : dans une pièce sombre, l'appareil photo sur pied, en position « obturateur ouvert », enregistre les traces lumineuses d'une sphère et d'un cylindre que Dalí, habillé tout en noir, déplace devant des éclairages de studio sur un fond noir.

- Que mettent-elles en valeur ? Les jeux de lumière ? Le mouvement ? Les formes et les volumes ?
- Rapprocher cette série des images suivantes. Essayer de trouver ou d'imaginer pour chacune d'elles les procédés de prise de vue (temps de pose, vitesse des objets en mouvement, localisation des sources lumineuses...):
- Étienne-Jules Marey, *Pathological Walk from in Front*, 1889, en collaboration avec Georges Demeny;
- Man Ray, *A Man With Moving Light*, 1935;
- Gjon Mili, *Picasso Draws Centaur in the Air*, 1949;
- Andreas Feininger, *Ferris Wheel et The Hurricane, Coney Island*, 1949;
- Jacques Pugin, série *Graffiti greffés*, 1979.

– Concevoir et réaliser une séquence de trois images photographiques, en utilisant la technique du *light painting* (« peinture de lumière »), qui aura pour sujet la métamorphose (transformation, apparition ou disparition) d'un personnage. Positionner l'appareil photo sur pied et dans l'obscurité, utiliser une lampe de poche pour éclairer différentes parties du personnage (à certains moments, il pourra être immobile, à d'autres en mouvement) pendant que l'obturateur est ouvert (pause T ou temps de pose long).

– Ressources en ligne :

· Light Painting Photography : <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> ;
· « Le light Painting en détail » : <http://www.virusphoto.com/17236-le-light-painting-en-detail.html>

■ « L'action de sauter désinhiberait le sujet concentré sur son saut et le défi pour le photographe consisterait à capturer ce bref instant, quand "le masque tombe". Au cours de cette expérience, Halsman remarque les postures très variées des différents participants et discerne dans ces gestuelles (positions des jambes, des bras, expressions des visages et autres détails) des signes révélateurs du caractère des individus, qui s'exprime à leur insu.

L'agencement des portraits dans le *Jump Book* illustre ses propos. Halsman distingue deux catégories de sujets. Il présente d'abord les personnalités influentes de différents milieux (politique, industriel, scientifique, théologique, littéraire, etc.), qui offrent une galerie de portraits inattendus, contrastant avec leur image officielle. Spécialisé dans les arts du spectacle, Halsman bénéficie de la collaboration de nombreux professionnels (actrices, comédiens, chanteurs, danseurs, etc.) pour ce projet. Conscient du caractère particulier de leurs performances, il les rassemble dans une seconde partie, classée par discipline. [...] Si l'ouvrage présente uniquement des personnalités, il incite à démocratiser cette pratique :

il se termine par une photographie de Philippe Halsman en train de sauter sur une plage, et le texte de la jaquette se conclut par la question : *How do you jump?* » [« Jumpology focus », in Anne Lacoste et Sam Stourdézé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 188-189.]

– Expliciter les enjeux de la *jumpology* pour Philippe Halsman. Comment s'inscrit ce projet dans l'ensemble de son œuvre ?

– Observer la photographie du « *jump* » de Richard Nixon qui date de 1955 : quels liens peut-on établir entre la manière dont il saute et son statut d'homme politique ? Comparer avec une photographie officielle de Richard Nixon (par exemple celle proposée dans l'article de Wikipédia en français). Noter le cadrage et le fond choisis, ainsi que l'expression du visage. À quels codes du portrait renvoie la photographie officielle ?

– Confronter le « *jump* » de Richard Nixon (posture, geste, expression du visage) à celui de Ray Bolger (1950) ou de Brigitte Bardot (1955). Selon vous, que laissent percevoir ces images du caractère de chacune de ces personnalités ? Quels métiers exercent-elles ? Quels rôles la photographie peut jouer dans leur carrière ?

– Prolonger l'étude de cette approche du portrait photographique, en mettant en parallèle l'image *Le Duc et la Duchesse de Windsor, Waldorf Astoria, suite 28A, New York, 16 avril 1957*, réalisée par Richard Avedon, et le « *jump* » de ce couple photographié par Halsman (voir p. 37).

■ Rechercher le contexte de réalisation des images suivantes et expliciter le projet des différents photographes :
· Jacques-Henri Lartigue, *Bichonnade, 40 rue Cortambert, Paris, 1905* ;
· Philippe Halsman, *Maria Felix, 1956* ;
· Aaron Siskind, série *Pleasures and Terrors of Levitation* (en ligne : <http://www.geh.org/ne/stro91/htmlsrc3/>) ;

· Denis Darzacq, série *La chute*, 2005-2006 (en ligne : <http://www.denis-darzacq.com/chute19.htm>) ;

· Alex Majoli, série *One Jump*, 2006 (en ligne : <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Alex-Majoli/2006/FRANCE-Cannes-ONE-JUMP-NN194653.html>) ;

· Garry Winogrand, *New York*, vers 1955 (en ligne : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2012>). Quel rôle le « saut » joue-t-il dans chacune de ces images ? De quelles « prouesses » témoignent-elles ?

■ En 1948, Philippe Halsman compose avec l'artiste Salvador Dalí la photographie intitulée *Dalí Atomicus* (voir p. 53), en écho à *Leda atomica*, tableau peint par ce dernier. Il revient ci-dessous sur la réalisation complexe de cette image (voir les tirages contacts page suivante) :

« J'ai [donc] accroché dans mon studio, avec des fils invisibles, un chevalet et divers objets, et j'ai fait pendre du plafond une grande reproduction de *Leda atómica*. Deux assistants étaient placés à droite de mon appareil et deux autres à gauche. Trois d'entre eux tenaient chacun un chat dans les bras et le quatrième tenait un seau d'eau. J'ai compté à voix haute jusqu'à quatre.

À 'trois', les assistants ont lancé les chats et l'eau, et à 'quatre', alors que les chats et l'eau étaient en l'air, Dalí a sauté. Lorsqu'il a atteint la hauteur maximale, j'ai appuyé sur le déclencheur et mes lampes électroniques ont figé la scène. J'ai ensuite couru dans mon laboratoire muni de la pellicule, j'ai développé le négatif et j'ai examiné la composition. Je suis très vite retourné dans le studio et j'ai annoncé : 'la composition n'est pas satisfaisante. On recommence'. Les assistants ont épongé le sol, ils ont attrapé les chats et nous avons tout recommencé. Il nous a fallu vingt-six lancers, vingt-six passages de serpillières, et vingt-six chasses au chat pour parvenir à une composition que je jugeai satisfaisante. La séance



DALI GETTING READY



WATER SPLASHES DALI INSTEAD OF CAT



DALI JUMPS TOO LATE



WATER COVERS DALI'S FACE



SECRETARY GETS INTO PICTURE



CHAIR COVERS DALI'S FACE, SPOILING PERFECT PIX.



Dalí Atomicus, 1948
Musée de l'Élysée

Page de gauche :
Dalí Atomicus, 1948
Sélection de six tirages contacts
montés sur carton
Archives Philippe Halsman

– si cette activité fébrile peut mériter le nom de ‘séance’ – dura cinq heures et, à la fin, le photographe et son sujet étaient plus épuisés que les chats. La photographie ainsi obtenue fut publiée dans *Life*, puis reprise dans

les journaux et les bulletins d'information du monde entier.” (Philippe Halsman, extrait de *Halsman Sight and Insight*, 1972.)

L'image de la page ci-contre montre une sélection de six tirages contacts de la séance, montés sur carton, avec des légendes manuscrites de Philippe Halsman décrivant les différentes scènes. L'image finale comprend un important travail de retouche : les fils utilisés pour suspendre les objets dans le studio sont masqués ; et Salvador Dalí peint sur le tirage un dessin inspiré de la séance – les lanciers de chats et de l'eau – dans le cadre vide du chevalet. » [Dossier pédagogique du Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, p. 17.]

– Retracer les étapes de la mise en scène et de la réalisation de la photographie *Dalí Atomicus*.

– De quel autre métier du spectacle peut-on rapprocher cette manière de coordonner des modèles et de composer tous les éléments d'une scène ?

– Quelle différence majeure peut-on remarquer entre la pratique de la photographie argentique et celle de la photographie numérique ?

– Pour compléter l'analyse de cette photographie et de son titre, consulter le dossier pédagogique de l'exposition « Salvador Dalí » présentée au Centre Pompidou de novembre 2012 à mars 2013, chapitre « La vie comme performance » (en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/>).

Tirage et retouche

« Parfois, une nouvelle idée me vient quand je suis dans la chambre noire. Pour moi, le processus créatif ne s'arrête pas après que la pellicule a été exposée. Il continue aussi lors du tirage – parce que lorsque vous changez les valeurs tonales d'un cliché, vous pouvez en changer l'esprit ou accentuer le point de vue que vous aviez choisi dans le studio. Chaque portrait représente ma manière de voir le sujet. Je pense que ma photographie, depuis sa conception jusqu'au tirage final, doit être entièrement conçue et contrôlée par moi. » [Philippe Halsman, in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dirs.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi!*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 298.]

■ « Les tirages de presse comme le portrait d'Ingrid Bergman pendant le tournage du film *Aimez-vous Brahms* ?, 1960, sont fréquemment

retouchés à la peinture blanche à l'aide d'un aérographe. Cette technique permet d'accentuer les contours et d'améliorer la lecture de l'image avant son impression. Ce type d'intervention est aussi fréquent dans l'œuvre de Halsman. Dans *Mémoire prénatale*, 1941, le linge entourant la taille de Dalí est masqué pour donner l'illusion de nudité sur le tirage final. Inversement, Halsman rehausse ou ajoute des éléments au pinceau comme sur l'« Explosion atomique », 1953-1954, ou ses cartes de vœux réalisées avec sa famille. » [Dossier pédagogique du Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, p. 16.]

– Dans les cartes de vœux de la famille Halsman réalisées entre 1946 et 1978, repérer les différentes techniques de retouche (crayon, peinture...), les procédés (collage, photomontage...), ainsi que la provenance des images utilisées (magazines, journaux, cartes postales...). Établir des liens entre cette pratique personnelle et les montages qu'il réalise dans le cadre de ses commandes professionnelles et ses projets artistiques.

– Halsman renoue ainsi avec les procédés de « récréations photographiques » populaires à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Pour prolonger cette piste avec les élèves, vous pouvez vous reporter

aux textes de la partie « Approfondir l'exposition » de ce dossier, ainsi qu'aux ouvrages suivants :

· Michel Frizot, *Photomontages*.

Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres, Paris, Centre national de la photographie, 1987.

· Clément Chéroux et Ute Elskildsen (dirs.), *La Photographie timbrée*.

L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007.

■ « Agir sur une image : manipuler l'image avec intention, et constater les transformations :

– la reproduire (en changeant sa taille ; la/les couleurs ; en la reproduisant et en la répétant plusieurs fois ; en la reproduisant avec une autre technique).

– isoler un détail (le choisir, l'isoler, l'extraire, l'agrandir), ou supprimer un détail, ou certaines parties de l'image (avec de la peinture, des encres, des collages).

– transformer l'image en altérant, en provoquant des "accidents" (percer, trouver, lacérer, déchirer, couper, froisser...)

– associer en imaginant un contexte à l'image (notion de hors champ, notion de hors échelle, notion de citation dans le cas de l'utilisation d'une œuvre d'art) ; en ajoutant par le graphisme, le trait (des signes, des lignes, des points, des mots, des détails) ; en assemblant, en associant une image et un/ou des objets, une autre image, une matière, un matériau (assemblage, mise en scène d'objets) ; en imaginant une présentation personnelle et originale de l'image (mise en cadre, mise en scène, mise en boîte). » [Josette Toniolo (conseillère pédagogique en arts visuels de l'académie de Nancy), pistes pédagogiques, avril 2008 ; en ligne : https://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/IMG/pdf/pistes_peda_en_arts_visuels_LE_CIRQUE_ac-nancy-metz.pdf]

Photomontage

« Selon la définition commune, le photomontage désigne un montage ou collage réalisé à partir de plusieurs images photographiques.

Le vocable provient du mot allemand *Fotomontage*. Les artistes Dada à Berlin l'ont adopté en référence à la culture industrielle pour désigner les travaux d'assemblage de papiers divers et de photographies, en majorité des reproductions issues de la presse.

Ainsi le dadaïste Raoul Hausmann revendiquera avoir eu dès 1918 l'idée de "faire des tableaux entièrement composés de photos découpées". Le terme de photomontage recouvre des procédés de montage de photographies extrêmement variés : assemblage lors du tirage de plusieurs négatifs, collage de différents éléments d'origine photographique ou encore reproduction d'un tel collage pour en homogénéiser la structure ou le diffuser [...]. Dadaïstes, futuristes, constructivistes, surréalistes le pratiquent selon des procédés très divers : assemblage ou surimpression de différents négatifs lors du tirage, collages d'images photographiques. Ces montages sont conçus soit comme des objets uniques, soit comme des matrices pour la reproduction éditoriale notamment. » [Laurence Martin, « Photomontage », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 394-396.]

■ Travailler à partir des photomontages suivants de Philippe Halsman :

· David Merrick, 1968 ;

· Dalí en cyclope, couverture de *Dalí's Mustache*, 1949 ;

· Edward Albee, 1961.

– Repérer dans les images des référents au réel. Étudier le sens produit par l'association de différents éléments visuels au moyen du photomontage. Trouver des équivalents rhétoriques dans l'image (allégorie, métaphore...).

– Prolonger ces questions, en vous appuyant sur les trois œuvres suivantes :

· Wanda Wulz, *Chat + moi*, 1932 ;

· Erwin Blumenfeld, *Gueule de l'horreur (Hitler)*, 1933 ;

· Philippe Halsman, *Marilyn Mao Monroe*, 1967.

Quels sont les procédés nécessaires à la réalisation de ces images ?

Selon vous, quels peuvent être les objectifs de chacun de ses artistes ? S'appuyer sur le contexte politique international de l'époque pour développer.

■ « Un jour, Dalí me confia son désir de toujours : ressembler à la Mona Lisa. Je souris parce que ce désir ne m'avait jamais effleuré. Dalí insista et je fus bouleversé par l'émotion profonde de sa voix :

– D'accord, dis-je, je vais mettre vos moustaches sur le visage de Mona Lisa.

– C'est ça l'ennui, s'exclama Dalí, Marcel Duchamp a déjà créé un scandale en dessinant des moustaches à Mona Lisa. Ce serait du plagiat !

– Mais je vais lui mettre vos yeux perçants et vos grandes mains et elle comptera de l'argent.

Le visage de Dalí s'illumina. Un de ses rêves allait se réaliser. » [Extrait de la postface de *Dalí's Mustache*, 1949.]

– À partir des épreuves préparatoires pour la réalisation d'« Un Parangon de Beauté », publié dans *Dalí's Mustache* en 1953-1954, retrouver les éléments et les procédures qui ont permis de composer cette image.

– Rapprocher « Un Parangon de Beauté » de *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp (1919). Distinguer les démarches et les intentions.

– En quoi l'ajout par Philippe Halsman des yeux exorbités, de la moustache et de la monnaie à Mona Lisa la transforme-t-elle en double de Salvador Dalí ?

– De quelle façon peut-on lier le procédé du photomontage à l'œuvre et à la personnalité de Dalí ?



André Gide, 1934
Archives Philippe Halsman

PORTRAITS DE CÉLÉBRITÉS

« Tout portrait recherche inévitablement équilibre entre l'intérêt psychologique que présente une personne et l'intérêt sociologique du type qu'elle incarne. En même temps, ce qu'il saisit d'abord et avant tout, c'est l'impression physique d'une personne. Comme l'explique l'historien de l'art anglais John Tagg, un portrait photographique fonctionne toujours à la fois comme la *description* visuelle d'un individu et comme l'*inscription* d'une identité sociale. En outre, il est un moyen d'accéder à la possession d'autrui, puisqu'on peut vouloir la photo d'une tierce personne. » [Rune Gade, « In the American West: le théâtre silencieux de Richard Avedon », in *Richard Avedon Photographies 1946-2004*, Paris, Jeu de Paume, 2008, p. 135.]

« Chamfort définissait la célébrité comme "l'avantage d'être connu de ceux que vous ne connaissez pas". Voilà qui ouvre à deux notions fondamentales autant qu'indissociables : d'une part, la connaissance, ou plutôt la "reconnaissance", par laquelle on met un nom sur un visage ; d'autre part, la dissymétrie, autrement dit l'inégalité numérique entre "reconnaisseurs" et "reconnus". Avec la visibilité, l'image multipliée fait la grandeur et appelle la reconnaissance-identification, laquelle permet à son tour, lorsque la situation le permet, la reconnaissance-confirmation et la reconnaissance-

déférence, voire la reconnaissance-gratitude lorsque l'idole en personne fait don de sa présence [...]. À la multiplication des images – premier critère – fait écho la multiplicité des sujets capables d'identifier ces images d'une unique personne – deuxième critère. » [Nathalie Heinich, « Les paparazzis, agents du capital de visibilité », in Clément Chéroux (dir.), *Paparazzi! Photographes, stars et artistes*, Metz, Centre Pompidou-Metz / Paris, Flammarion, 2014, p. 101.]

« Les portraits de stars sont, aujourd'hui, disponibles à profusion, fixes ou mobiles, en gros plan ou au téléobjectif. Néanmoins, une transformation de la culture visuelle avait déjà eu lieu au cours du XVIII^e siècle : elle reposait sur des innovations techniques, comme la gravure sur cuivre au burin et l'eau-forte, qui permettaient des tirages assez importants, autrefois inaccessibles à la gravure sur bois, et des images plus ressemblantes. Mais la mutation était surtout sociale et culturelle. Dans les grands centres urbains, les portraits étaient de plus en plus visibles, sous toutes formes de supports, des portraits peints exposés lors des salons de l'Académie jusqu'aux figurines de porcelaine devenues des cadeaux à la mode, en passant par les nombreuses gravures vendues sur les éventaires des marchands. » [Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 76.]

Les écrivains André Gide, André Malraux et Jean Cocteau

■ Dans l'extrait suivant, Roger Martin du Gard (1881-1958) relate sa première rencontre, en novembre 1913, avec André Gide (1869-1951) dans la boutique de la *Nouvelle Revue française*, rue Madame à Paris :

« La porte s'entrouvre. Un homme se glisse dans la boutique, à la façon d'un clochard qui vient se chauffer à l'église. Le bord d'un chapeau cabossé cache les yeux ; un vaste manteau-cloche lui pend des épaules. Il fait songer à un vieil acteur famélique, sans emploi ; à ces épaves de la bohème qui échouent, un soir de dèche, à l'Asile de nuit ; ou bien, à ces habitués de la Bibliothèque nationale, à ces copistes professionnels, au linge douteux, qui somnolent à midi sur leur in-folio après avoir déjeuné d'un croissant. [...] Mais tous s'approchent, c'est quelqu'un de la maison. Il s'est débarrassé de son manteau, de son chapeau ; son complet de voyage, avachi, ne paraît pas d'aplomb sur son corps dégingandé ; un cou de vieil oiseau s'échappe de son faux col fripé, qui baille ; le front est dégarni ; la chevelure commence à grisonner ; elle touffe un peu sur la nuque, avec l'aspect terne des cheveux morts. Son masque de Mongol, aux arcades sourcilières obliques et saillantes, est semé de quelques verrues. Les traits sont accusés, mais mous ; le teint est grisâtre, les joues creuses, mal rasées ; les lèvres minces et serrées dessinent une longue ligne élastique et sinueuse ; le regard glisse sans franchise entre les paupières, avec de brefs éclats fuyants qu'accompagne alors un sourire un peu grimaçant, enfantin et retors, à la fois timide et apprêté. [...] Je reste confondu : c'est André Gide... » [Roger Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 1360.]

– Analyser la progression de ce portrait et relever le lexique descriptif : pourquoi l'auteur reste-t-il « confondu » ?

– Dans quelle mesure la photographie de Philippe Halsman (ci-dessus) propose-t-elle une vision très différente de l'écrivain ?

– Rédiger un texte dans lequel le photographe décrirait l'écrivain au moment de leur première rencontre.

– Rapprocher ce portrait d'André Gide avec celui qu'Halsman réalise d'André Malraux en 1934 (voir p. 28). Faire une recherche biographique sur André Malraux : quel a été le parcours de l'écrivain jusqu'en 1934 ? Pour quelles raisons a-t-il été médiatisé (séjour indochinois, prix littéraires, problèmes judiciaires, notoriété littéraire) ? En quoi cette photographie joue-t-elle avec une certaine mythologie naissante de l'écrivain ? Comment participe-t-elle à la construction d'une légende ? Peut-on parler de « mise en scène » ?

■ Travailler à partir des portraits suivants de Jean Cocteau :

- Germaine Krull, *Jean Cocteau*, 1929 (en ligne : http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=84029);
 - Studio Harcourt, *Jean Cocteau*, 1945 (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCoHWO54U&SMLS=1&RW=1265&RH=593>);
 - Philippe Halsman, *Jean Cocteau, l'artiste multidisciplinaire*, 1949 (p. 14).
- Choisir les adjectifs les plus appropriés pour les qualifier : insolite, spontané, concerté, sérieux, posé, sur le vif, brut, idéalisé, amusant, émouvant, surprenant, stéréotypé...
- Quel élément du corps de Jean Cocteau semble systématiquement fasciner les photographes ? Vous pouvez vous appuyer sur les commentaires des photographes suivants :
- « Il n'avait pas d'âge, il pouvait aussi bien avoir 20 ans que 50. Il était tout en expression et mimiques [...] une bouche souriante exprimant toujours un peu d'amertume [...] ses mains étaient comme des algues marines, elles vivaient une vie à part, elles bougeaient, elles se tordaient et elles étaient vivantes. Je n'ai jamais vu des mains pareilles. » [Germaine Krull, citée in Michel Frizot, *Germaine Krull*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, p. 195.]
 - « Once, while photographing the French poet Jean Cocteau, I wanted

to emphasize his versatility. He not only wrote the script for his movie, but he also directed, designed the sets and the costumes, painted the scenery, and so on. The problem was to show him in a photograph as Jack-of-all-trades. The Russian expression for this phrase came to my mind, "Master na vse ruki", which means literally, "master of all hands". I hid two other people behind Cocteau and showed him with six hands, each hand doing something different. » [Philippe Halsman, *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*, 1961, p. 41.]

– Les photographes ont-ils recours aux mêmes procédés pour restituer le caractère de Cocteau ? Analyser les effets produits par chacune des techniques utilisées (prise de vue directe, mise en scène).

– Faire une recherche sur Jean Cocteau. Qui est-il ? Quelles sont ses œuvres connues ? Connaît-on des traits de son caractère ? D'après les informations collectées, lequel de ces portraits vous semble le mieux correspondre au personnage ?

– En 1949, Philippe Halsman répond à une commande du magazine *LIFE* et réalise plusieurs photographies de Cocteau avec l'idée de révéler ce qui se trouve dans « l'esprit du poète » (en ligne : <http://life.time.com/culture/jean-cocteau-by-philippe-halsman-playful-portraits-of-a-surrealist/#1>). Analyser les partis pris de mise en scène pour chacune de ces images. Quels sont les éléments qui permettent de traduire et de rendre visible ce qui se cache dans « l'esprit du poète » ? En quoi ces images invitent-elles, selon vous, à imaginer l'univers de son œuvre ? Dans quelle rubrique de la revue ces photographies ont-elles été publiées ? De quelle manière la diffusion de ces images a-t-elle pu contribuer à rendre le poète populaire et à en faire une « célébrité » ?

Marilyn Monroe, images et star system

« Au stade hollywoodien, le star system comporte l'organisation systématique de la vie privée-publique des stars. Buster Keaton était condamné

par contrat à ne jamais rire. Les contrats, également, contraignent l'ingénue à une vie chaste, du moins en apparence, en compagnie de sa mère. La *glamour-girl*, par contre, doit se montrer dans les night-clubs au bras de cavaliers choisis par les producteurs. Les imprésarios fixent d'intimes rendez-vous romanesques, baignés de clair de lune et de flashes photographiques. La star appartient toute à son public. Glorieuse servitude dont s'apitoie ce même public qui l'exige. Comme les rois, comme les dieux, la star appartient d'autant plus à ses admirateurs qu'ils lui appartiennent. Les adorateurs exigent d'elle simultanément la simplicité et la magnificence. L'une ne va pas sans l'autre, nous l'avons vu : le comble de la grandeur est l'exquise simplicité, mais cette simplicité serait invisible si elle était simple. Elle doit donc être ostentatoire. » [Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 55.]

« Nous sommes nombreux à nous émerveiller des portraits de Garbo, de Dietrich ou de Gary Cooper, qui témoignent de leur très grande beauté : ils font figure de créatures merveilleuses, surgies d'un autre lieu, d'un autre temps, alors qu'avec Marilyn, tout est au présent. Elle n'est jamais à plus de cinq minutes, nous pouvons la *sentir* penser, exactement comme nous pouvons toucher sa chair. De nombreux photographes ont souligné son charme et sa séduction devant leur objectif. "Elle offrait davantage à mon appareil que n'importe quelle autre actrice – n'importe quelle autre femme", a dit Richard Avedon [...]. Mais en réalité, elle contrôlait beaucoup mieux les choses que ses critiques veulent nous le faire croire. Si elle restait des journées entières devant une glace, pratiquement obsédée par le moindre détail, ce n'était pas du tout par besoin narcissique de s'espionner. Marilyn était réellement au travail. Comme elle l'a dit à un technicien d'Hollywood : "Je peux obliger mon visage à faire tout ce que je veux, exactement comme vous pouvez

prendre une toile blanche et y peindre une toile.» [Jérôme Charyn, *Marilyn. La Dernière Déesse*, Paris, Gallimard, 2007, p. 106.]

■ Analyser l'évolution de l'image de Marilyn Monroe dans les médias.

- Observer tout d'abord une photographie de Marilyn par David Conover (avant qu'elle soit actrice et alors qu'elle se nommait encore Norma Jeane): *RP-5's propeller*, publiée en 1945 à l'occasion d'un reportage dans le magazine de l'armée américaine *Yank*, *The Army Weekly* (en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Radioplane_OQ-2#/media/File:MarilynMonroe_-_YankArmyWeekly.jpg).

La jeune femme est repérée alors qu'elle participe à l'effort de guerre en travaillant dans une usine.

- Étudier ensuite les photographies la représentant parues en couverture du magazine *LIFE* entre 1952 et 1962 (en ligne : <http://www.thatericalper.com/2015/05/10/marilyn-monroe-on-life-magazine-covers-1952-1962/>).
- Est-elle connue et identifiée dans la première publication de 1945 ? Qu'indique ensuite le choix éditorial de la nommer uniquement par son prénom d'actrice ? Quelle relation cela instaure-t-il avec le lecteur ?
- Dans quelle mesure la mise en scène photographique ou cinématographique de Marilyn Monroe donne-t-elle l'impression de se substituer à sa vie privée ?
- Relever les critères esthétiques mis en valeur par le personnage de Marilyn lors de son passage à la célébrité (chevelure, regard, grain de beauté, lèvres...). En quel sens peut-on dire que Marilyn devient l'image d'elle-même ?
- Quels qualificatifs peut-on associer aux images de Marilyn Monroe en unes de *LIFE* ? Quel maquillage et quels accessoires la caractérisent à chaque fois ? Quels liens peut-on établir entre ces photographies de Marilyn et les personnages qu'elle incarne dans les films ? Quelle image d'elle-même donne-t-elle à voir à son public ?

– Comparer ces portraits de Marilyn à la photographie de Richard Avedon, *Marilyn Monroe, Actrice, New York City, 6 mai 1957*, en vous appuyant sur ses propos concernant la séance de prise de vue : « Il y avait peu de gens comme Marilyn Monroe [...] Marilyn Monroe était une personne que Marilyn Monroe avait inventée, de la même manière qu'un auteur crée un personnage. [...] Pendant des heures elle avait chanté, dansé et flirté et fait toutes ces choses qui faisaient d'elle Marilyn Monroe. Et puis il y eut cet inévitable moment de relâchement. Une fois la nuit tombée, les verres de vin blanc vidés et la danse terminée, elle s'assit dans un coin comme un enfant [...]. Je l'ai vu assise, silencieuse, sans aucune expression sur son visage et j'ai marché dans sa direction, mais je ne voulais pas la photographier sans qu'elle le sache. Et, tandis que j'approchais avec l'appareil, j'ai vu qu'elle ne disait pas non. » [Richard Avedon, entretien (en anglais) avec la réalisatrice Helen Whitney ; en ligne : <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.379.11>].

- Dans quelle mesure les différentes photographies de Marilyn réalisées par Philippe Halsman entre 1949 et 1959 participent-elles à la construction et à la transformation de son image de star ?

■ Analyser *Marilyn Diptych* (Londres, Tate Gallery) d'Andy Warhol qui date de 1962. À partir de quelle image, à votre avis, Warhol a-t-il travaillé ? Peut-on la rapprocher d'une des photographies de Marilyn publiée en couverture de *LIFE* ? Pourquoi, selon vous, Warhol choisit-il d'utiliser une photographie comme modèle à décliner ? Comment son tableau est-il réalisé ? Dans quel domaine cette technique est-elle habituellement utilisée ? Quel effet produit-elle ? Quelle spécificité de la technique photographique met-il alors en avant ? Comment traduit-il le principe de la multiplication des images liée au développement des médias de masse ? À quel moment Warhol commence-t-il à s'approprier

et à reproduire des portraits de Marilyn ? En quoi l'œuvre *Marilyn Diptych* constitue-t-elle une réflexion sur la célébrité, à la fois par son sujet, sa réalisation et sa forme ?

■ Envisager une réflexion plus large sur la relation de la célébrité avec la diffusion des images photographiques.

- En regard des multiples photographies de Marilyn Monroe et en s'appuyant sur les citations et extraits de textes rassemblés dans ce dossier autour de la notion de célébrité, que peut-on dire de la figure de la star et de sa médiatisation ?
- Peut-on distinguer les termes de « célébrités », « vedettes » et « stars » ?
- Comparer différents corpus de célébrités photographiées à des époques variées comme la « Galerie des contemporains » de Nadar dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les personnalités photographiées par Edward Steichen dans les années 1920-1930, Philippe Halsman, des années 1930 à 1960, Richard Avedon, Arnold Newman et Gary Lee Boas dans les années 1950-1970. Identifier la fonction sociale des modèles représentés (figures politiques, littéraires, artistiques, notables, acteurs, « people »...).

Analyser la transformation de leur statut au cours du temps. Observer l'évolution des procédés (mise en scène en studio, dans l'environnement habituel des modèles, instantané influencé par la pratique des paparazzi...).

- Qui sont les célébrités d'aujourd'hui ? Où les voit-on ? Le champ de leur visibilité a-t-il évolué avec l'arrivée de la télévision puis avec le développement d'Internet et des réseaux sociaux ? La nature même de la célébrité a-t-elle changé ?

Salvador Dalí et la figure de l'artiste à l'ère des médias

« Ces moustaches finiront par percer ! Voilà qu'on décide en moins d'une demi-heure de publier cinq livres de moi ou sur moi ! Ma stratégie me vaut d'innombrables écrits sur ma personnalité, et l'important reste que

mes moustaches antinietzschéennes se dressent toujours vers le ciel comme les tours de la cathédrale de Burgos. À cause de moi, un jour, on sera bien forcé de s'occuper de mon œuvre. C'est bien plus efficace que d'essayer à tâtons de chercher la personnalité à travers l'œuvre. Moi ce qui m'aurait passionné c'est de tout savoir sur la personne de Raphaël.» [Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 49.]

« Pourquoi Dalí a-t-il posé pour ce genre de photographies ? Trop intelligent pour sous-estimer le pouvoir de la publicité, Dalí ne s'intéressait guère à la question de savoir si je pouvais ou non publier le résultat de ces travaux dans un journal ou un magazine. En fait la plupart de mes photographies de Dalí n'ont jamais été publiées. C'est dans le surréalisme à outrance que réside la véritable raison des excentricités photographiques de Dalí. Il veut que la moindre de ses actions surprenne et choque. Sa créativité surréaliste ne s'exprime que partiellement dans sa peinture. La personnalité même de Dalí est la plus surréaliste de toutes ses créations jusqu'à son orthographe, qui est plus surréaliste qu'aucune de ses toiles.» [Philippe Halsman, « Art in America », in *La Vie publique de Salvador Dalí*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 90.]

« Tout le monde, surtout en Amérique, veut savoir la méthode secrète de [mon] succès. Cette méthode existe. Elle s'appelle la "méthode paranoïa-critique". Il y a plus de trente ans que je l'ai inventée et que je la pratique avec réussite bien que je ne sache pas encore au moment présent en quoi elle consiste. D'une façon générale, il s'agirait de la systématisation la plus rigoureuse des phénomènes et des matériaux les plus délirants, dans l'intention de rendre tangiblement créatives mes idées les plus obsessionnellement dangereuses. Septembre 1958.» [Salvador Dalí, *Les Moustaches radar*, Paris, Gallimard, 2009, p. 196.]

■ Travailler sur les photographies que Philippe Halsman compose en collaboration avec Salvador Dalí.
– Quels procédés utilise-t-il (mise en scène, montage...) ? Quels sont les points communs avec les photographies réalisées avec Jean Cocteau ?
– Peut-on encore parler de portrait ? Quels domaines, quelles possibilités et quels usages des images Halsman et Dalí ont-ils explorés ensemble ?
– En vous appuyant sur les citations ci-dessus, que peut-on comprendre des ambitions du photographe et de son modèle ? Sont-elles différentes ? Selon vous, lequel du photographe ou du modèle contrôle le plus l'image ?
– Peut-on distinguer les enjeux artistiques et médiatiques de ces photographies ? Quel est le point commun entre la figure d'une star comme Marilyn Monroe et celle d'un artiste comme Salvador Dalí ? Comment l'image de ce dernier a-t-elle évolué à partir des années 1950 ? Quel est son modèle principal ?
– Ressources :
Pour une introduction à l'étude de l'œuvre de Dalí, vous pouvez consulter le dossier pédagogique de l'exposition « Salvador Dalí » présentée au Centre Pompidou de novembre 2012 à mars 2013 (en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dali/>). Au sujet des relations de Dalí avec la photographie, vous pouvez vous référer aux recherches et aux textes de Marc Aufraise, notamment son mémoire « Salvador Dalí et la photographie : portraits du surréalisme (1927-1942) », soutenu en 2013 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01001654/document>).

■ À partir de septembre 2015, le Musée national Picasso-Paris présente « iPicasso! L'exposition anniversaire ». Un parcours croisé est proposé à cette occasion avec l'exposition « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » au Jeu de Paume (voir p. 5). Autour du thème « Images et mythes de l'artiste » et en résonance avec les représentations de célébrités qui ont fait connaître Philippe Halsman, il s'agit d'analyser

comment la photographie, par ses possibilités de composition, de mise en scène et de diffusion dans la presse et les magazines, participe à l'avènement de figures artistiques médiatiques.

– Ressources :
· La fiche pédagogique de l'exposition « iPicasso! L'exposition anniversaire », en ligne sur le site Internet du Musée national Picasso-Paris, rubrique « Réservation » puis « Éducation ».
· Mathilde Deschamps-Lotthé, *Picasso et les photographes*, documentaire, ARTE France / Eclectic Presse / Eclectic Production, DVD-VOD, 28 min, 2013 (en ligne : <http://www.arte.tv/guide/fr/048105-000/picasso-et-les-photographes>).

■ L'artiste américain Andy Warhol s'est particulièrement intéressé aux mécanismes de la célébrité en lien avec le développement de la société de consommation et les médias de masse. Étudier les diverses formes de cette exploration :

– Quelles célébrités Warhol a-t-il représentées dans ses tableaux ? Comment ? Établir un lien entre les procédés techniques utilisés par Warhol et les portraits que Philippe Halsman a réalisés de lui en 1968.
– Rechercher des portraits d'Andy Warhol pris par d'autres photographes que Philippe Halsman. Sont-ils nombreux ? Divers ? Regarde-t-il souvent l'objectif ? Que peut-on en conclure ?
– Andy Warhol a également réalisé de nombreux autoportraits. Analyser les différentes photographies qui lui ont servi de modèles. Discuter de cette célèbre citation : « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien dessous. » [Andy Warhol, *Rétrospective*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1990, p. 457.]
– Commenter également ces mots d'Andy Warhol : « Je suis surtout connu pour ma notoriété. » [in Nathalie Heinrich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 7.] Peut-on parler de stratégie de visibilité comme posture artistique ?

■ Étudier la démarche et le parcours d'artistes contemporains qui ont intégré et/ou interrogé les mécanismes de la visibilité et de la célébrité à l'ère des médias de masse. Outre Andy Warhol, vous pouvez notamment faire des recherches sur le travail des

artistes et des collectifs suivants : Jeff Koons, Barbara Kruger, Marta Rosler, General Idea, Gianni Motti, Matthieu Laurette, Guerilla Girls...

– Selon vous, quelle est leur position vis-à-vis de la consommation de masse et de la célébrité ? En usent-ils en

rejouant et en accentuant les stratégies des médias ? Comment détournent-ils les codes pour mieux les exposer et les critiquer ?

– De quelle façon les artistes apparaissent-ils aujourd'hui ? Comment se mettent-ils en scène ?



TÉLÉCHARGEZ GRATUITEMENT L'APPLICATION DE L'EXPOSITION

Disponible pour smartphones et tablettes

Découvrez le riche parcours de Philippe Halsman à travers des focus sur une sélection de vingt-six œuvres et une biographie en images.

Explorez également l'exposition du Jeu de Paume à travers deux films proposant un « Portrait filmé » de l'artiste par les commissaires de l'exposition et le « Regard » d'une personnalité du monde de l'art sur un choix de photographies.



RENDEZ-VOUS

Mercredis et samedis, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions
en cours

Vendredi 23 octobre, 18 h 30
conférence «Halsman au travail» :
présentation par Irène Halsman d'une
sélection d'images de son père

**Mardi 27 et mercredi 28 octobre,
14 h 30-17 h 30**
12-15 ans.jdp : «To jump or not to
jump?», stage d'expérimentation et de
pratique autour de la production et de
l'édition d'images pour les 12-15 ans

Mardi 27 octobre, 18 h
les rendez-vous des mardis jeunes :
visite de l'exposition par Sam Stourdzé

**Samedis 31 octobre, 15 h 30,
et 28 novembre, 11 h et 15 h 30**
les enfants d'abord ! : visite-atelier
pour les 7-11 ans, autour du thème
«Regardez-moi... dans les yeux!»,
avec création d'un portfolio

**Samedis 7 novembre, 5 décembre
et 2 janvier, 15 h 30**
les rendez-vous en famille :
un parcours en images pour
les 7-11 ans et leurs parents

Samedi 12 décembre, 11 h
journée d'étude dédiée au travail
de Philippe Halsman «*Jumpologies* :
images du saut, de la gymnastique
à l'extase», sous la direction de
Joséphine Jibokji, Barbara Le Maître,
Natacha Pernac et Jennifer Verraes

ESPACE JUMP

En vous inspirant de la *jumpology* initiée
par Philippe Halsman, exprimez votre
créativité et partagez vos images sur
les réseaux sociaux. Un espace *jump*
est à votre disposition devant le Jeu
de Paume, dans le jardin des Tuileries,
ainsi que dans l'espace éducatif.

PUBLICATIONS

Catalogue : Philippe Halsman. Étonnez-moi!
Sous la dir. d'Anne Lacoste et de Sam
Stourdzé, 21 x 26,4 cm, 304 pages, 60 €
Versions française : Jeu de Paume /
Musée de l'Élysée / Photosynthèses
Version anglaise : Prestel

**Application pour smartphones et
tablettes : Philippe Halsman. Étonnez-
moi!**, téléchargeable gratuitement sur
App Store et Google play

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives
peuvent consulter le site Internet du Jeu
de Paume pour plus d'informations sur
les expositions, mais aussi sur l'ensemble
de la programmation présente, passée
ou à venir.

Retrouvez également, dans les
rubriques «Éducatif» et «Ressources»,
des documents, des interviews, des
enregistrements sonores de séances
de formation, de conférences,
colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles
se trouvent également sur le magazine
en ligne du Jeu de Paume :
lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries,
côté rue de Rivoli
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi

expositions

Plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement le jour
de l'achat)

Accès libre aux espaces
de la programmation Satellite
(entresol et niveau -1)

Mardis jeunes : accès libre pour les
étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

Accès libre et illimité pour les
détenteurs du laissez-passer du
Jeu de Paume

rendez-vous

Accès libre sur présentation du billet
expositions ou du laissez-passer,
dans la limite des places disponibles

Sur réservation :

· les rendez-vous en famille :
rendezvousenfamille@jeudepaume.org

· les enfants d'abord ! :
lesenfantsdabord@jeudepaume.org

· 12-15ans.jdp :
12-15ans.jdp@jeudepaume.org

Conférences : gratuit

Journées d'étude seules : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#Halsman

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer et toute
l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné
par le **ministère de la Culture**
et de la **Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien de **Neuflyze Vie**, mécène
privilegié, et d'**Olympus France**.



Commissaires de l'exposition : Anne Lacoste,
conservatrice au Musée de l'Élysée,
et Sam Stourdzé

Exposition produite par le Musée de l'Élysée,
Lausanne, en collaboration avec les Archives
Philippe Halsman, New York, et organisée
à Paris par le Jeu de Paume.




Neuflyze Vie, mécène historique
du Jeu de Paume, et **Fidal** ont choisi
d'apporter leur soutien à l'exposition.



En partenariat avec :  **RATP**

Médias associés : **ANOUS PARIS** **de l'air** **L'OBS** 



Remerciements à : 

Couverture : *Dean Martin et Jerry Lewis*, 1951
Archives Philippe Halsman

Sauf mention contraire, toutes les photos :
© 2015 Philippe Halsman Archive /
Magnum Photos

Droits exclusifs pour les images de Salvador Dalí :
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2015

Mise en page : Cathy Piens-Pays
© Jeu de Paume, Paris, 2015