



KOEN WESSING

L'IMAGE INDÉLÉBILE
17/11/18 – 12/05/19

JEU
CHÂTEAU DE TOURS
PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS «IMAGES ET ARTS VISUELS» À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré se sont associés à l'université de Tours et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants en master de l'université de Tours participent à cette formation, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et un enseignant. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir une expérience professionnelle autour de la sensibilisation des publics aux images photographiques et aux œuvres contemporaines. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes scolaires et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande à l'accueil du Château de Tours ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres académiques et professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels.

– En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

■ mercredi 19 décembre 2018, 14 h-17 h

rencontre et visites pour les enseignants

Début de la rencontre au CCC OD à 14 h autour de l'exposition «Franck Scurti. 15 easy short films», suite au Château de Tours autour de l'exposition «Koen Wessing. L'image indélébile».

sur inscription :

reservation@cccod.fr (pour les enseignants du 1^{er} degré)
adeline.robin@ac-orleans-tours.fr (pour les enseignants du 2nd degré)

– Des invitations en matinée sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, afin de découvrir les expositions et de concevoir des activités pour tous les publics.

■ jeudi 10 janvier 2019, 9 h-12 h

matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire

La matinée commence à 9 h au CCC OD et se poursuit au Jeu de Paume-Château de Tours.

sur inscription : www.culturesducoeur.org

Parcours croisé avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

Installé dans le centre historique de Tours, jardin François-1^{er}, le centre d'art accueille le fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré. Au sein de ses quatre espaces d'exposition, de grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur ; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.

Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites, parcours croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

Visites des expositions et visites croisées

À destination des visiteurs individuels :

- Des visites destinées aux visiteurs individuels ont lieu tous les samedis à 15 h au Château de Tours.
- Le dernier samedi du mois, la visite de 15 h se prolonge par la visite du CCC OD à 16 h 30.

À destination des visiteurs en groupe :

- Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du lundi au samedi.
- Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes.

Dans le cadre du parcours d'éducation artistique et culturelle (PÉAC), des visites croisées peuvent être mises en place entre le Jeu de Paume – Château de Tours, le CCC OD et le musée des Beaux-Arts.

Renseignements et contacts

■ Service des expositions du Château de Tours :
de@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

■ Service éducatif du Jeu de Paume :
sabinethiriot@jeudepaume.org

■ Service des publics du CCC OD : n.thibault@cccod.fr

■ Équipe des étudiants-conférenciers :
mediateurs.chateautours@gmail.com

ESPACE ÉDUCATIF

Situé au premier étage du Château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontres et des activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langages.

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, 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, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

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

SERVICE ÉDUCATIF DU JEU DE PAUME

Sabine Thiriot – responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Julia Parisot – chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune – assistante administrative
réservation des visites et des activités
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ève Lepaon, Cécile Tourneur – conférencières et formatrices
evelepaon@jeudepaume.org
ceciletourneur@jeudepaume.org

**Céline Lourd (académie de Paris),
Cédric Montel (académie de Créteil)** – professeurs-relais
celinelourd@jeudepaume.org
cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

5 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 7 Présentation de l'exposition
- 10 Repères / Dictatures et révolutions en Amérique latine
- 12 Biographie
- 14 Bibliographie indicative

16 APPROFONDIR L'EXPOSITION

- 18 Photojournalisme, histoire et événements
- 24 Autour de *Chili, September 1973*
- 29 Regarder et « parler la photographie »

33 PISTES SCOLAIRES

- 43 Encadrés de l'espace éducatif
- 43 Composition des images, mouvement et regards
- 47 Conflits politiques et rapports de force
- 52 Images et événements
- 47 Citations et reprises
- 52 Corps et espaces urbains
- 47 Reportages : Chili, Nicaragua, Salvador
- 52 Images de presse et engagement

60 ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES ET RESSOURCES EN LIGNE

REMARQUE

La visite de cette exposition est adaptée pour les publics scolaires du second degré.



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

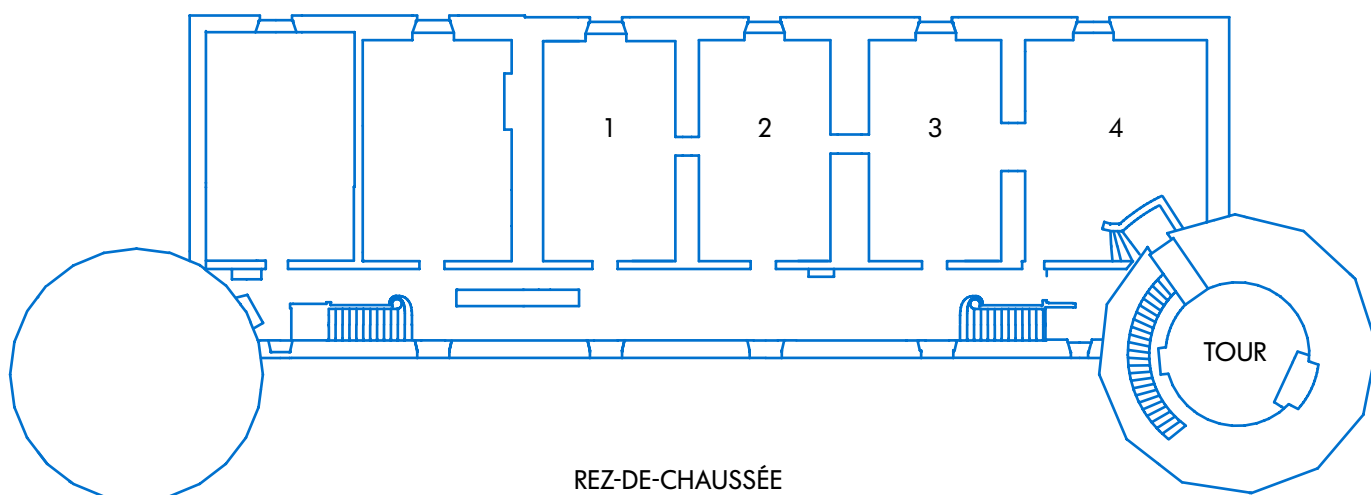
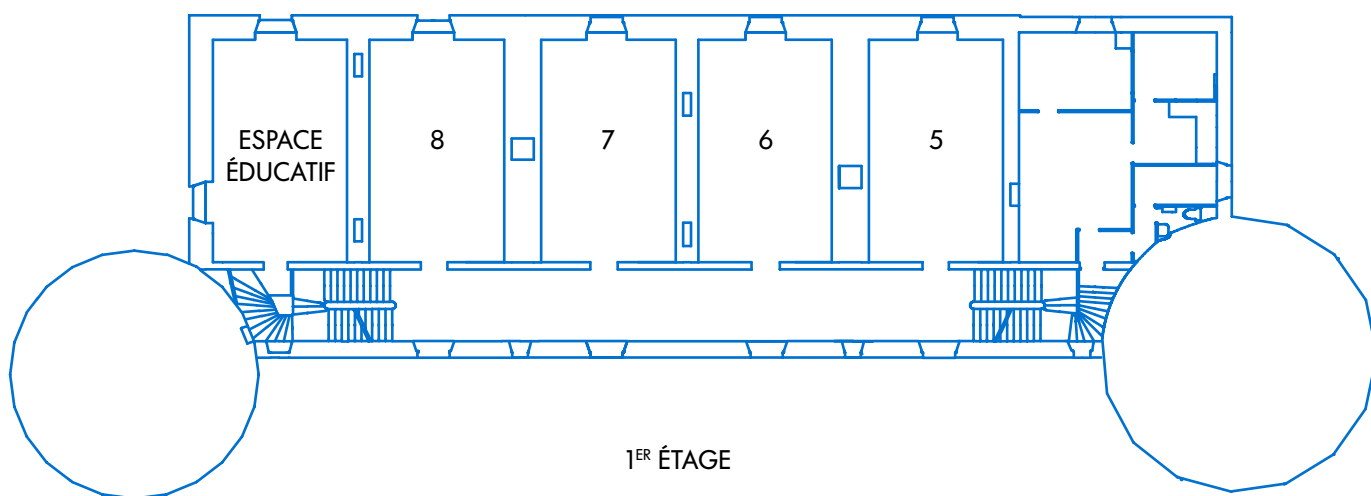
« Je me rends souvent dans tel ou tel endroit pour avoir une meilleure idée de ce qu'il s'y passe. Invariablement, il s'agit d'un conflit ou d'un problème social. Ce que je recherche, ce sont les similitudes et les différences. »

Koen Wessing

« Je cherche une composition, une situation qui fera ressortir plus clairement ce que je veux communiquer. Il se peut par conséquent que mes images soient plus dramatiques. Mais les gens ne devraient jamais être comme des pions dans un jeu. J'aime qu'ils ne le soient pas, qu'ils s'efforcent de changer leur situation. Je déteste cette théorie qui voudrait que nous ne soyons qu'un rouage dans la machine. »

Koen Wessing

Londres, 1963



PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Koen Wessing (1942-2011) naît à Amsterdam sous l'occupation allemande. Le travail de ce photojournaliste très engagé dans les causes humanistes n'a pas encore reçu la reconnaissance internationale qu'il mérite. Muni de son Leica, il a réalisé de saisissantes photographies témoignant de sujets aussi divers que la décolonisation, la violence et la barbarie en Amérique latine, l'effondrement du bloc soviétique, la guerre en Yougoslavie, les horreurs de l'apartheid en Afrique du Sud et la vie quotidienne en Chine.

Articulée en sept chapitres géographiques, l'exposition « Koen Wessing. L'image indélébile » présente un ensemble de 71 tirages récents qui manifestent les relations qu'il a entretenues tout au long de sa vie avec le médium photographique. Cette rétrospective, la première organisée en France, est pour l'essentiel composée d'images que Wessing a personnellement choisies dans l'intention de faire connaître ses photographies les plus marquantes.

La projection de ses travaux photographiques réalisés au Chili et un entretien filmé avec le cinéaste néerlandais Kees Hin proposent une approche singulière de cette personnalité hors du commun qui a grandi durant la Seconde Guerre mondiale. Les gens de sa génération, marqués par la violence, les souffrances et l'holocauste, ont vécu leur adolescence dans l'idée de la reconstruction, de la résilience, de l'optimisme et du progrès social que reflètent la photographie de presse et la photographie documentaire de cette époque.

De 1961 à 1963, Wessing apprend son métier de photographe en travaillant comme assistant d'Ed van der Elsken (auquel le Jeu de Paume a consacré une exposition en 2017). Véritable globe-trotter, il sillonne l'Europe en auto-stop avant de devenir photographe indépendant en 1963. Dix ans après s'être fait connaître à l'étranger par ses photographies du coup d'État militaire au Chili en 1973, il réalise un reportage exceptionnel sur la Chine.

Wessing est l'auteur de nombreuses images inoubliables. Homme de grande compassion, il se mettait à l'écoute des gens qu'il photographiait dans des situations souvent dramatiques. Ses photographies nous montrent les « damnés de la terre », sans toutefois leur assigner un rôle de victime : ils demeurent nos semblables.

1. L'Europe des années 1960 et 1970

À l'âge de dix-neuf ans, Koen Wessing s'inscrit à l'École des arts décoratifs d'Amsterdam qui deviendra ultérieurement l'académie Gerrit Rietveld. Étudiant solitaire et non conformiste, il en sera bientôt exclu. Proche de la famille d'Ed van der Elsken, dont il est un temps l'assistant, il trouve une source d'inspiration dans le travail d'Ata Kandó, l'épouse de Van der Elsken qui était également photographe. Il est aussi influencé par la liberté de leur mode de vie et par leur entourage, leurs amis artistes et cinéastes comme Johan van der Keuken.

Wessing photographie avec passion Amsterdam, sa ville natale : instantanés montrant des scènes de rue, les conditions de vie de ses concitoyens, les manifestations et émeutes... Ayant décroché une commande de reportage, il se rend également en Angleterre et en Irlande. Sa perception de l'espace se manifeste déjà dans ses premières photographies, de même que le rapport qu'il établit entre sculpture et photographie : « Je pensais à l'époque que la photographie avait bien plus de points communs avec la sculpture. On tourne autour de son sujet pendant un certain temps. Il faut l'étudier sous toutes les coutures, comme pour une sculpture. Ce n'est pas un objet plat. L'image évolue au fur et à mesure que l'on tourne autour d'elle. »

2. Le coup d'État militaire dirigé par le général Pinochet, Santiago, Chili, 1973

Dès l'annonce du coup d'État militaire dirigé par le général Augusto Pinochet contre le gouvernement socialiste de Salvador Allende le 11 septembre 1973, Wessing, jeune



Moldavie, 1992

photographe déjà célèbre aux Pays-Bas, se rend au Chili. Avec ses boîtiers Leica et ses objectifs grand-angle, il photographie le 25 septembre les funérailles du poète Pablo Neruda, les arrestations, les fouilles dans la rue ou les files d'attente pour obtenir des informations sur les personnes arrêtées ou disparues, les autodafés de livres organisés par les militaires, les soldats lourdement armés contraignant des gens à effacer à la peinture des slogans gauchistes. Ces puissantes photographies noir et blanc ont été les premières images publiées témoignant des événements au Chili ; avec elles, Wessing accède à la notoriété.

« Le simple fait d'être présent modifie la situation que l'on photographie. Les gens réagissent au photographe. Certains regardent vers l'objectif. Je ne me mets pas en quatre pour obtenir ça, mais je suis content quand ça arrive. Une image ne devrait pas être un objet plat. Une fois l'action terminée, il devrait rester une image massive. Elle devrait contenir une émotion visible et montrer un certain nombre de personnes liées entre elles d'une façon ou d'une autre. »

3. Le Stade national, Santiago, Chili, 1973

Des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants ont été emprisonnés par la junte militaire de Pinochet dans le Stade national de Santiago transformé en prison ; de nombreux détenus y ont été torturés et exécutés. Étant parvenu à pénétrer dans le stade, Wessing a pu témoigner des événements qui s'y déroulaient : les détenus fichés, photographiés, puis se faisant couper les cheveux. Wessing s'était donné un air respectable, de sorte qu'il n'a jamais été inquiété par l'armée : « Tout à coup, nous avons été autorisés à entrer dans le stade avec un petit groupe. Pourquoi nous ont-ils laissé entrer ? Je n'en sais strictement rien. »

Il y photographie la douleur et la terreur sur le visage des détenus affrontant la menace de sévices, même si la violence est remarquablement peu présente dans cette série. Wessing n'était pas un photographe prolifique :

il n'a rapporté du Chili que sept bobines de film, mais a su rendre visible la répression des libertés politiques, lui donner un visage définitif.

En octobre 1973, soit un mois seulement après le coup d'État militaire, Wessing compose son livre *Chili, September 1973*, véritable prise de position politique directe. Trente images pleine page, au noir et blanc très contrasté, forment un essai photographique unique en son genre publié par le célèbre éditeur néerlandais De Bezige Bij.

4. Projection vidéo trois canaux

Une projection vidéo trois canaux présente les photographies réalisées par Wessing au Chili immédiatement après le coup d'État militaire de 1973. Ce n'est qu'en 2011 que le public chilien les découvre, au Centro Gabriela Mistral (GAM) de Santiago qui propose une rétrospective Wessing intitulée « Imágenes indelebles » [Images indélébiles]. Celle-ci expose, sur différents médias, des images de l'Amérique latine telle que vue par Wessing sur une période de douze ans. L'accrochage est conçu par le photographe, avec la collaboration du cinéaste Kees Hin, du commissaire d'exposition et designer Jeroen de Vries, et de l'entreprise néerlandaise à but non lucratif Paradox qui parraine des projets à caractère documentaire. Ancien centre culturel inauguré du temps du gouvernement Allende, le GAM a ensuite abrité l'état-major de l'armée du général Pinochet. Koen Wessing avait photographié ces locaux dans les jours qui suivirent le coup d'État, après leur réquisition par l'armée. Désormais centre culturel de première importance, il a rouvert ses portes au cœur de Santiago en septembre 2010.

Photographe politiquement engagé, Wessing estimait de son devoir de présenter au Chili ses photographies de 1973. L'exposition de 2011 s'est tenue à l'époque de l'ouverture de la première enquête visant à déterminer les causes de la mort du président socialiste Salvador Allende, ce qui confirmait sa pertinence. Wessing est malheureusement décédé peu avant l'inauguration de l'exposition.

5. Nicaragua, 1978, Salvador, 1980

À la suite de son séjour au Chili, Wessing se rend pour la première fois au Nicaragua en septembre 1978 où il photographie la famille Somoza dont la dictature est sur le point d'être renversée. À l'instar de Susan Meiselas qui s'est rendue célèbre pour ses photographies en couleurs dépeignant l'intensité de la lutte armée, il revient à plusieurs reprises au Nicaragua pendant la révolution. Il est l'auteur d'une image célèbre, prise à Estelí, qui figure une femme fuyant avec son enfant, quasiment identique à une photographie couleur de Meiselas.

Comme d'autres photojournalistes, Wessing se rend également au Salvador où, en mars 1980, l'archevêque Oscar Romero, ardent défenseur des droits de l'homme, avait été assassiné alors qu'il célébrait la messe dans la chapelle de l'hôpital de la Divine-Providence à San Salvador. Ses funérailles, événement d'importance nationale et internationale auquel assistent 350 000 personnes, sont interrompues par des tirs de soldats postés sur les toits autour de la place, qui ouvrent le feu sur la foule et sèment la panique. Wessing prend plusieurs photos saisissantes de cet événement.

Il séjourne en Amérique latine de mars à la fin novembre 1980 et travaille pendant trois mois pour l'Institut nicaraguayen de la réforme agraire, jetant les bases d'« archives photographiques de la révolution ». Il se rend ensuite en Bolivie, au Pérou, au Guatemala et en Uruguay, avant de revenir au Chili et au Nicaragua en 1988 et 1989.

6. Afrique, années 1970 et 1990

Au début des années 1970, Wessing se rend en Guinée-Bissau. Une période de dix-sept années de rébellion armée menée par le Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC), et soutenue par l'URSS, Cuba et la Chine, touchait à sa fin. Wessing séjournera également dans ces deux derniers pays où il réalisera de remarquables reportages photographiques publiés ultérieurement. En septembre 1973, le PAIGC proclame unilatéralement l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert ; Wessing y revient en 1975, après la publication en 1974 d'un ouvrage consacré à sa première série de photographies.

Les nombreux voyages de Wessing sont au diapason de l'évolution de la société dans le monde entier, où la tragédie de la condition humaine se déroule comme sur une immense scène de théâtre. La libération de prison de Nelson Mandela en 1990 est un autre événement dont Wessing a témoigné pour les générations futures par ses photographies et ses livres. De novembre 1992 à janvier 1993, il travaille à Johannesburg, au Cap et à Durban ainsi que dans les townships du Transvaal. Il revient à Johannesburg en juin et juillet 1993. Ses images symbolisent autant d'instantanés emblématiques de la période de transition de quatre ans qui aboutira aux premières élections multiethniques d'avril 1994. Elles couvrent notamment les obsèques d'Helen Joseph, figure majeure de l'opposition au régime de l'apartheid, auxquelles assiste Mandela. Les photographies de Wessing évoquent les troubles ayant accompagné la transition pacifique de l'Afrique du Sud vers une société démocratique.

7. Europe de l'Est, 1990-1995

« Les êtres humains, le mystère et le savoir : c'est entre ces pôles que Koen Wessing photographie [...] Ce qui le fait avancer, c'est cette contradiction : incrédulité, faits, colère, énigmes, incrédulité, nourriture, colère, énigmes, incrédulité, pouvoir, colère, énigmes, incrédulité, actes, résistance, colère, toute-puissance. Dans ce mouvement circulaire d'émotions et d'intelligence, Koen demeure imperturbablement l'un de ces rares artistes révolutionnaires à traverser réellement le cercle révolutionnaire : aussi longtemps qu'il est vivant. Bien entendu, on comprend qu'il n'avance pas en cercle, mais en spirale [...] Chaque photographie le mobilise [...] Sa pensée visuelle émerge par rapport au monde social et collectif : rien ni personne n'est oublié, le tout soulève des questions pour chacune des parties et chacune des parties soulève des questions pour le tout. » Johan van der Keuken

Après la chute du dictateur roumain Nicolae Ceaușescu le 22 décembre 1989, Wessing se rend à Bucarest en 1990. Une fois de plus, il fait face au changement envisagé comme levier de libération des peuples asservis par un pouvoir despotique. Ses photographies datant des années 1990 témoignent des conditions de vie de populations indigentes et isolées en Roumanie, au Kosovo (après la guerre, en 1999), en Macédoine, en Moldavie et en Sibérie.

Le travail de Wessing porte ici encore la marque des profondes mutations opérées dans l'histoire contemporaine. En décembre 1999, il photographie à Istanbul l'immigration clandestine et la traite des êtres humains, les foyers où séjournent les réfugiés afghans en route vers l'Europe, une situation qui trouve un écho dans les évolutions sociétales qui ont encore lieu dans le monde vingt ans après.

8. Chine, 1985-1986

Wessing effectue quatre séjours en Chine sur une période s'étendant sur plus de vingt ans. Il les retrace dans son ouvrage *China 85/07*, mettant en évidence l'évolution des paysages et des modes de vie.

Sept photographies présentées dans l'exposition datent de son premier voyage, accompli avec sa famille en 1985-1986, à une époque où la Chine avait déjà connu plusieurs années de réformes économiques et politiques après la mort de Mao Tsé-toung en 1978. N'étant pas attiré par ce pays pour des raisons idéologiques comme l'étaient les cinéastes Joris Ivens ou Chris Marker, par exemple, Wessing s'est intéressé aux évolutions sociales à l'œuvre en Chine, se détournant des bouleversements politiques et de leur expression violente tels qu'il les avait vécus en Amérique latine. Il y séjourna neuf mois, explorant les paysages urbains et ruraux en compagnie d'Agnes Leunen et de leur fille Marie âgée d'un an. Ce pays et le peuple chinois attisent sa curiosité. Il s'est attaché à dépeindre leur vie quotidienne en focalisant son attention moins sur des événements spectaculaires que sur les aspects formels de l'image.

Jeroen de Vries, commissaire de l'exposition, et Pia Viewling, commissaire associée

Dictatures et révolutions en Amérique latine

« L'accession du socialiste Salvador Allende à la présidence de la République du Chili en 1970 et les trois années de son gouvernement constituent une rupture essentielle dans l'histoire contemporaine du Chili – voire de toute l'Amérique latine. Participant du moment révolutionnaire que vit le sous-continent depuis la révolution cubaine de 1959, l'Unité populaire est également porteuse d'un projet de démocratisation du pays et marque l'apogée de l'interventionnisme d'État en matière économique et sociale. Mais, soutenu par les États-Unis, le coup d'État du 11 septembre 1973 clôt brutalement ce cycle. Archétype des régimes de sécurité nationale qui fleurissent en Amérique latine depuis le milieu des années 1960, la dictature militaire contrôlée par le général Augusto Pinochet, autoritaire et répressive, rompt la continuité constitutionnelle qui caractérisait le Chili depuis 1925. [...] Aujourd'hui encore, l'historiographie reste partagée quand il s'agit d'évoquer les causes du coup d'État : les uns mettent en avant la volonté des forces armées chiliennes, appuyées par les États-Unis, de mettre un terme à une expérience politique qui leur semblait menacer l'unité de la nation ; d'autres insistent davantage sur les divisions internes de l'Unité populaire ou sur les résistances d'une partie de la société chilienne au passage à un socialisme d'État. Quoi qu'il en soit, la seule journée du 11 septembre 1973, qui commence par le soulèvement de la marine dans le port de Valparaíso et s'achève à Santiago par le bombardement du palais présidentiel de la Moneda et la mort d'Allende, suffit aux forces armées pour s'emparer du pouvoir. En l'espace de quelques jours, une junte militaire dirigée par le général Augusto Pinochet (récemment nommé commandant en chef de l'armée) et composée de l'amiral José Toribio Merino Castro (commandant en chef de la marine), du général Gustavo Leigh Guzmán (commandant en chef des forces aériennes) et du général César Mendoza Durán (chef des carabiniers), renie le gouvernement en place, proclame la dissolution du Parlement, instaure l'état de siège et l'état d'urgence assortis d'un couvre-feu, suspend les libertés syndicales et la plupart des organes de presse. Elle justifie le soulèvement par un discours fortement anticommuniste, et qui s'inspire du coup d'État militaire de 1964 au Brésil, dans lequel s'exprime la crainte d'une socialisation de l'économie et le rejet de la lutte des classes au nom des intérêts supérieurs de l'unité nationale. Cette doctrine dite de sécurité nationale repose sur quelques caractéristiques principales : un exercice du pouvoir renonçant, dans un premier temps, à toute légitimité populaire, mais tentant progressivement de réintroduire un semblant de démocratie grâce aux pratiques plébiscitaires ; l'état de siège permanent ; la conversion des services secrets en police politique ; la réclusion ou l'élimination systématique des opposants ; l'institutionnalisation de la torture comme symbole du terrorisme d'État. »

« Chili », in *Encyclopaedia Universalis* (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/chili/>).

« L'histoire du Nicaragua est marquée par la présence constante de puissances étrangères, en particulier des États-Unis. Des années 1930 à la fin des années 1970, le Nicaragua connaît l'une des dictatures les plus longues du continent sous la férule de la famille Somoza, père et fils, soutenus par la Garde Nationale, tout à la fois police et armée fidèle qui écrase toute velléité de rébellion. Le développement économique et les transformations sociales et idéologiques des années 1960 et 1970 se heurtent à la rigidité du régime politique et ébranlent les assises de la "dynastie sanglante" et de son État patrimonial. Le "ras-le-bol" de la population finit par se cristalliser et de larges secteurs se rallient à la mobilisation puis à l'insurrection menées par le Front sandiniste de libération nationale (FSLN). Le régime de Somoza est renversé en juillet 1979, après plusieurs mois de combats. La Révolution de libération nationale marque, en 1979, une profonde rupture avec le passé. Les sandinistes, qui se réclament de quatre grands principes : pluralisme politique, économie mixte et non-alignement en politique



Dans le Stade national,
Santiago, Chili, septembre
1973

extérieure et participation populaire, peinent à se situer dans un cadre à la fois démocratique et révolutionnaire. L'État est également à l'origine d'indéniables avancées sociales ; de grandes réformes sociales et populaires sont mises en place tandis que les rapports avec l'opposition bourgeoise, dont l'espace d'intervention et de pouvoir se restreint, se dégradent. Il est difficile de dire aujourd'hui ce qu'aurait donné la Révolution sandiniste, quels auraient été ses capacités et ses défauts, si elle n'avait pas été si rapidement emportée dans une logique de défense, de guerre et de survie financée par les États-Unis peu disposés à accepter une révolution dans leur pré carré. L'objectif de l'administration républicaine est clair : il faut déstabiliser la jeune Révolution et provoquer le soulèvement du peuple. Pendant plus de dix ans, guerre civile et asphyxie économique affaiblissent considérablement le pouvoir, et contribuent à lasser la population. À la fin des années 1980, le gouvernement, complètement enlisé dans une guerre d'usure et un marasme économique sans issue, finit par céder.»

Natacha Borgeaud-Garciandía, «De la révolution sandiniste au néolibéralisme : l'histoire nicaraguayenne à travers des récits ouvriers», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, «Questions du temps présent», 2008 (<https://journals.openedition.org/nuevomundo/41123>).

«Le Salvador est passé simultanément de la guerre à la paix et de l'autoritarisme à la démocratie. Le conflit avait comporté deux phases, la crise politique et sociale des années 1969-1981 ayant débouché sur une guerre civile qui s'étendit de 1981 à 1992. Dans les années 1970, une répression de très grande ampleur, qu'on peut qualifier de terrorisme d'État, suscita de violentes manifestations populaires et des années de guérilla urbaine.

La guerre civile proprement dite qui s'ensuivit fit quelque 79 000 morts et plus d'un million de personnes déplacées, dans un pays de 21 000 km² comptant cinq millions d'habitants. Le contexte régional aidera à saisir la gravité de la situation. Au Nicaragua, la lutte contre la dictature d'Anastasio Somoza (renversé en 1979) a fait près de 35 000 morts, et la guerre contre-révolutionnaire soutenue par les États-Unis (1982-1990), 30 000. Le Guatemala aurait connu, selon sa Commission de la vérité, plus de 200 000 assassinats ou disparitions au cours des trente-six dernières années. [...] Qu'on la considère sur le plan matériel ou humain, la guerre civile salvadorienne a eu un impact mondial. L'assassinat, en 1980, de l'archevêque Oscar Arnulfo Romero, qui fut le détonateur du conflit, et celui, en 1989, de six pères jésuites, qui en amena le dénouement, portèrent un coup sévère à l'image du gouvernement et du pays et contribuèrent à donner à la guérilla une légitimité internationale. La violence sans discrimination exercée par le gouvernement et les forces qui lui étaient liées fut l'une des causes du conflit. Elle représente 85 % des violations des droits de l'homme retenues par la Commission de la vérité salvadorienne. En voici les manifestations les plus courantes : répression excessive des protestations populaires, avec des morts et des blessés ; dizaines de massacres avec extermination de population rurale sans distinction de sexe ou d'âge, comme celui de El Mozote commis par l'armée en décembre 1981 ; assassinat, par des moyens particulièrement cruels, de milliers de sympathisants de l'opposition par des escadrons de la mort ; exhibition publique de cadavres mutilés ou décapités en vue de susciter la terreur ; utilisation habituelle et massive de la torture pour obtenir des renseignements ou à des fins d'intimidation ; assassinats de prisonniers ; enlèvements et disparitions ; victimes civiles de mines ; utilisation de l'artillerie et de l'aviation contre la population.»

Joaquin Villalobos, «Ni vainqueurs ni vaincus : la paix du Salvador», *Critique internationale*, vol. 5, 1999, p. 140 (<https://bit.ly/2PRVokM>).

1942 Koen Wessing naît à Amsterdam le 26 janvier.

Vers 1957 Fait la connaissance du couple de photographes Ed van der Elsken et Ata Kandó, laquelle lui apprend les ficelles du métier.

1961-1962 Suit la première année préparatoire de l'École des arts décoratifs d'Amsterdam.

1963 Travaille quelques mois pour une agence de photos de presse d'Amsterdam.
Devient l'assistant d'Ed van der Elsken.
Commence à exercer en tant que photographe indépendant.

1968 Première exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

1973 Après la chute de Salvador Allende en septembre, se rend au Chili où il photographie notamment l'enterrement de Pablo Neruda.
Commence à travailler pour l'agence française Viva, jusqu'en 1979 environ.

1974 Parution de *Chili, September 1973* aux éditions De Bezige Bij, Amsterdam.

1975 Se rend en Guinée-Bissau et au Cap-Vert, devenus tous deux indépendants.

1978 En septembre, part au Nicaragua à ses risques et périls pour rendre compte de la lutte contre le régime des Somoza. Réalise ses photos, devenues célèbres, d'Estelí, qui paraissent aux côtés d'autres dans l'ouvrage *Nicaragua '78* aux éditions Van Gennep d'Amsterdam.

1979 Retourne au Nicaragua en juillet et y photographie les territoires libérés au sud du pays.

1980 L'ouvrage de Roland Barthes, *La Chambre claire*, contient deux photos d'Estelí, présentées comme étant une amorce de définition du concept de *punctum*.
En mars, photographie l'enterrement de l'archevêque Romero au Salvador et le bain de sang qui s'ensuit.
Travaille au Nicaragua pour l'Institut pour la réforme agraire afin de constituer des « archives photographiques de la révolution ».

Voyage au Chili, en Bolivie, au Pérou, au Guatemala et en Uruguay.

1981 Ses photos de 1980 consacrées à l'Amérique latine sont exposées en janvier au Stedelijk Museum.
En avril, l'Institut transnational d'Amsterdam inaugure une exposition conjointe de Koen Wessing et Susan Meiselas portant sur le Nicaragua et le Salvador.

1983 Parution de *Von Chile bis Guatemala, Zehn Jahre Lateinamerika* aux éditions Hammer de Wuppertal.

1984 Photographie au Nicaragua et à Cuba.
Exposition au Museum De Beyerd à Bréda, Pays-Bas.

1985 Se rend à Pékin et à Shanghai, en préparation d'un voyage en Chine prévu en 1986.

1986 Avec Agnes Leunen et leur fille Marie, voyage pendant six mois à travers la Chine et le Tibet, dont il rapporte des clichés qui seront exposés au Stedelijk Museum d'Amsterdam l'année suivante.
Entre à l'agence Hollandse Hoogte à Amsterdam.

1988 À Santiago du Chili, prend des photos dans le cadre du référendum du 5 octobre relatif au maintien de Pinochet au pouvoir.

1989 Le prix Joop Alblas 1988 lui est décerné pour l'ensemble de son œuvre.
En juillet, couvre la célébration du 10^e anniversaire de la révolution sandiniste au Nicaragua.

1990 Après la chute de Nicolae Ceaușescu, part pour Bucarest.
En février et mars, séjourne à Managua, Nicaragua, où il couvre entre autres la campagne électorale du FSLN.

En août, il se trouve au Salvador, notamment à Meanguera, dans la province de Morazan, où les réfugiés reviennent du Honduras et reconstruisent la ville.

1992-1993 De novembre 1992 à janvier 1993, travaille à Johannesburg, en Afrique du Sud. Se rend au Cap, à Durban et dans les *townships* du Transvaal.
À l'automne 1993, expose ses photos d'Afrique du Sud au Stedelijk Museum, à Amsterdam. Le livre



Shanghai, Chine, 1985

Momentopname Zuid-Afrika/Flashes from South-Africa
paraît aux éditions Fragment, Amsterdam.

1996 Part en mars prendre des photos en Bosnie-Herzégovine.

1999 En juillet, après la chute du Kosovo, il se rend en ex-Yougoslavie.

En décembre, lors d'un voyage en Turquie, il photographie à Istanbul le trafic clandestin d'êtres humains dans des pensions pour réfugiés.

2000 En juillet, rétrospective de ses photographies depuis 1963 au Musée historique d'Amsterdam.

2002 En avril, il se trouve en Afghanistan, et prend des photos à Kaboul et à la frontière avec le Pakistan. Il se concentre sur les victimes des mines antipersonnel et sur les réfugiés ayant fui la guerre.

En novembre, il travaille en Albanie, entre autres endroits dans la petite ville de Bulqiza, au nord-est de Tirana, la capitale, où règne une extrême pauvreté à la suite de l'effondrement de l'exploitation du minerai de chrome.

2005 En janvier et en février, photographie le Burundi, notamment Bujumbura.

2006-2007 Se rend en Chine à deux reprises, au Tibet et à Kashgar, ce qui aboutira à une exposition au Centraal Museum d'Utrecht en 2008.

2009 Parution de *Koen Wessing: China 85/07*, réunissant les photos prises au cours de l'ensemble de ses voyages en Chine.

2010 S'entretient avec le réalisateur Kees Hin qui réalise un court-métrage sur son travail.

2011 Meurt le 2 février à Amsterdam.

En mars, l'exposition « Imágenes indelebiles » [Images indélébiles] est inaugurée au GAM de Santiago, présentant des photos du Chili, du Nicaragua et du Salvador.

Parution de *Koen Wessing: The Art of the Question Made Visible* aux éditions Lom de Santiago.

Livres de Koen Wessing

- WESSING, Koen, *Chili, September 1973*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.
- WESSING, Koen, *Djaratna PAICG Obrigado; Imagens da Guine-Bissau. Uma Reportagem Fotografica de Koen Wessing*, Lisbonne, Edieao C.I.D.A.C., 1974.
- WESSING, Koen, *Nicaragua 78*, Amsterdam, Van Gennep, 1978.
- WESSING, Koen et HOFLAND, H.J.A., *Uitzichtloze Situaties*, Amsterdam, Bert Bakker, 1980.
- WESSING, Koen et GALEANO, Eduardo, *Van Chili tot Guatemala. Tien Jaar Latijns-Amerika (From Chile to Guatemala; Ten Years of Latin America)*, Amsterdam, Bert Bakker, 1983.
- WESSING, Koen, *Koen Wessing in China et Tibet (Koen Wessing in China and Tibet)*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1987.
- WESSING, Koen, *Momentopname Suid-Afrika (Flashes from South Africa)*, Amsterdam, Fragment, 1993.

Ouvrages, articles et albums

- AUBERT, Didier, « De Capa à Gamma : le photojournalisme au révélateur chilien », in Olivier Compagnon et Caroline Moine (dir.), « Chili 1973, un événement mondial », *Mondes(s)* n°8, Rennes, PUR, 2015 (<https://bit.ly/2OX34yz>).
- PARR, Martin et BADGER, Gerry, « Chili September 1973 », in *Le Livre de photographies, une histoire*, vol. I, Paris, Phaidon, 2005, p. 229.
- TERREEHORST, Pauline et DE RUITER, Tineke, *Koen Wessing: The Narrative Photographer*, Amsterdam, Fragment, 1993.
- TERREEHORST, Pauline, « The Man in the Grey Suit », in *Koen Wessing. Chili, Septembre 1973*, New York, Errata éditions, coll. « Books on Books », 2010.
- WESSING, Koen et VAN DER KEUKEN, Johan, *O Mundo de Koen Wessing (The World of Koen Wessing)*, Lisbonne, Centra Portugues de Fotografia, 2001.
- VRIES, Jeroen de et VIEWING, Pia, *Koen Wessing. L'image indélébile*, Paris, Jeu de Paume, 2018.

Ressources et images en ligne

- Plateforme « Koen Wessing. Indelible Images. Chile 73, Nicaragua 78, El Salvador 80 » (en anglais) : <https://bit.ly/2CBsQBx>
- VRIES, Jeroen de, en collaboration avec Frank Ortmanns, *Koen Wessing: Chili September 1973* : <https://vimeo.com/20405997>
- VRIES, Jeroen de, « Koen Wessing first draft lay-out Chili, Nicaragua, El Salvador » : <https://bit.ly/2D3zEsZ>
On pourra également retrouver des images de Koen Wessing sur les sites néerlandais suivants :
- Site de l'agence photo Hollandse Hoogte : <https://www.hollandse-hoogte.nl/search.pp>
- Site du Nederlands Fotomuseum de Rotterdam : <https://bit.ly/2yY5nHC>
- Site des Archives de la ville d'Amsterdam : <https://beeldbank.amsterdam.nl>
- Site de l'Institut international d'histoire sociale : <https://bit.ly/2Sho55K>
- Site de la Mémoire des Pays-Bas : <https://bit.ly/2CF9v2v>



Pékin, Chine, 1985



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard des images de Koen Wessing, ce dossier aborde trois thématiques :

- « Photojournalisme, histoire et événements » ;
- « Autour de *Chili, September 1973* » ;
- « Regarder et “parler la photographie” ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion 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 et les ressources en ligne (p. 50 et p. 51) permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

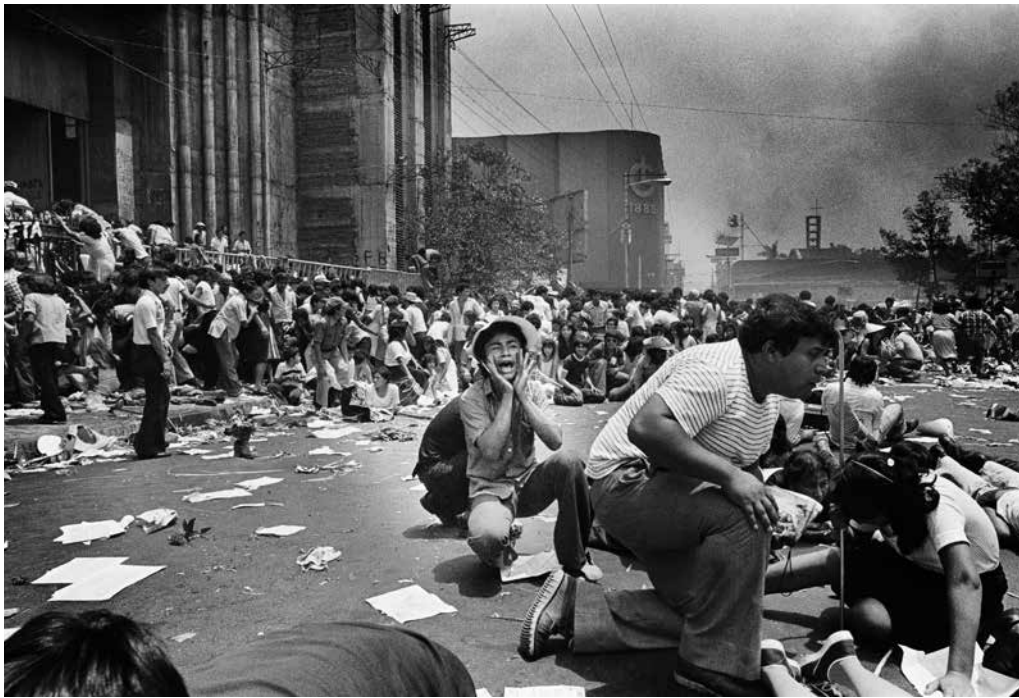
*Livres rassemblés pour
un autodafé, Santiago,
septembre 1973*

« Représentation et événement. Deux mots, deux notions, un couple en apparence indissociable. Comment, en effet, imaginer l'un sans l'autre ? Quel fait pourrait aujourd'hui connaître un impact tel qu'il se signale comme événement sans avoir partie liée avec le visible ? Sauf à acquiescer à la thèse de l'irreprésentable, l'événement à l'époque contemporaine est un treillis de représentations et de faits, un composite de discours et d'expériences. Toute la difficulté consiste dès lors à comprendre ce composite qui est le cœur de notre relation à l'histoire, car aucune symétrie ne gouverne la relation de l'image à l'événement. L'événement n'est jamais le "contenu" de l'image, celle-ci n'est pas plus son "contenant", leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque. [...] L'événement est ce qui fait bouger la représentation jusqu'alors stable d'une situation. Il modifie notre perception des choses, les historiens comme les philosophes s'accordent pour lui attribuer cette capacité à briser l'intelligibilité du monde et à imposer une recomposition à partir des éléments nouveaux de la perturbation. À ce titre, l'événement est affaire de représentation, quelque soit l'échelle de son impact il peut être compris comme un mode de transformation de la rationalisation du monde. Qui décide alors de la valeur d'un fait, d'une expérience qui le hausse au niveau d'un événement ? Car il n'existe pas d'événement en soi. Qui ou comment se décrète le quotient d'événementialité d'un fait vécu ? La complexité des situations historiques – révolutions, guerres, etc. – dissémine les responsabilités jusqu'à ce que toute tentative d'expliquer comment s'affirme la nature de l'événement sous la masse des faits s'avère être vaine. Sauf une seule, qui explique que la Révolution est à un moment pensée comme Révolution, le conflit comme Guerre, le drame comme Tragédie, la surprise comme Exploit, une seule permet de fournir aux faits l'armature de l'événement : la conscience du temps que possèdent les acteurs de l'histoire et l'intérêt que nous leur portons rétroactivement. [...] Si l'on recoupe ces considérations avec la conception de l'histoire dont nous sommes les héritiers – la "Nouvelle Histoire" donc – que comprenons-nous ? L'événement, on le sait, a fait "retour" dans la conscience des historiens avec la production massive

de l'information médiatique. Roland Barthes puis Pierre Nora l'ont compris, et ce dernier y voyait un nouvel exorcisme à pratiquer : après le temps d'une histoire positiviste des hauts-faits désormais caduque, il fallait, au début des années 1970, que l'historien se confronte au démon du spectaculaire et de la fabrique incessante des faits médiatiques dont nul filtre historien ne nous préservait. Comprendre l'événement pour l'historien au temps des médias de masse, c'est aussi et surtout tenter de mesurer le problème d'un nouveau rapport au temps : car si tout peut faire événement par la perversion de l'information, c'est précisément parce que le caractère d'immédiateté de la représentation consume l'épisode interprétatif de l'historien. L'événement est à la fois immédiat et indirect : autre paradoxe qui noue l'arbitraire et le réfléchi dans le corps événementiel. Il ne restait à l'historien qu'une solution : se faire historien du présent, gagner sur le terrain du temps, réinterroger donc l'événement comme conscience du temps. »

Michel Poivert, « L'événement comme expérience »,
in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris,
Jeu de Paume, 2007, p. 13-17.

« Les guerres totales et les bouleversements révolutionnaires, la rapidité des communications et la pénétration des économies modernes dans les sociétés traditionnelles, bref tout ce qu'on a coutume d'entendre par la "mondialisation" a assuré une mobilisation générale des masses qui, à l'arrière du front des événements, représentaient autrefois les civils de l'histoire ; tandis que les mouvements de la colonisation, puis de la décolonisation, intégraient à l'historicité de type occidental des sociétés entières qui, hier encore, dormaient dans le sommeil des peuples "sans histoire" ou le silence de l'oppression coloniale. Cette vaste démocratisation de l'histoire, qui donne au présent sa spécificité, possède sa logique et ses lois : l'une d'elles – la seule qu'on voudrait ici isoler – est que l'actualité, cette circulation généralisée de la perception historique, culmine en un phénomène nouveau : l'événement. Son apparition paraît dater du dernier tiers du XIX^e siècle,



Des tireurs embusqués s'en prennent à la foule lors des funérailles de l'archevêque Romero, San Salvador, Salvador, 30 mars 1980

soit entre la guerre de 1870 et l'incident de Fachoda ; en France, entre la Commune et l'affaire Dreyfus. [...] C'est aux mass medias que commençait à revenir le monopole de l'histoire. Il leur appartient désormais. Dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter. Mais il ne suffit pas de dire qu'ils collent au réel au point d'en faire partie intégrante et nous en resituent la présence immédiate, qu'ils en épousent les contours et les péripéties, qu'ils en composent l'inséparable cortège. Presse, radio, images, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. La publicité façonne leur propre production. Des événements capitaux peuvent avoir lieu sans qu'on en parle. C'est le fait de les apprendre rétrospectivement, comme la perte du pouvoir par Mao Tsé-toung après le grand bond en avant, qui constitue l'événement. Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu. C'est pourquoi les affinités entre tel type d'événement et tel moyen de communication sont si intenses qu'ils nous paraissent inséparables. Comment ne pas mettre la diffusion d'une presse à gros tirage, par exemple, la constitution d'une classe moyenne de lecteurs par l'instruction primaire obligatoire et l'urbanisation de la fin du XIX^e avec les scandales des débuts de la III^e République, l'affaire de Panama, l'importance accordée à la vie politique et parlementaire, la querelle de la laïcité, la rivalité des nations européennes, bref avec le style même que revêt la vie publique ? [...] C'est notre présent tout entier qui cherche sa propre conscience de lui-même à travers le statut nouveau que l'événement a acquis dans les sociétés industrielles. La problématique de l'événement – qui reste à faire – est étroitement liée à la spécificité d'une histoire "contemporaine". Dans une société dite de consommation, peut-être le traitement auquel nous soumettons l'événement est-il une manière comme une autre de réduire le temps lui-même en un objet de consommation et d'investir en lui

les mêmes affects. S'il est vrai que l'histoire ne commence que quand l'historien pose au passé, en fonction de son propre présent, des questions dont les contemporains ne pouvaient même avoir la moindre idée, qui nous dira – dès aujourd'hui – quelle inquiétude se cache derrière ce besoin d'événements, quel nervosisme implique cette tyrannie, quel événement majeur de notre civilisation exprime la mise en place de ce vaste système de l'événement qui constitue l'actualité ? »

Pierre Nora, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, tome I : *Nouveaux problèmes*, sous la dir. de Jacques Le Goff et de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986 (rééd.), p. 285-307.

« Il est probable qu'aucune technologie n'a autant modifié la culture visuelle moderne que l'apparition de la photographie dans la presse grand public. Ces images se sont progressivement trouvées au cœur de la formation de ce que nous tenons pour une "conscience globale". En 1936, l'historienne de la photographie Gisèle Freund remarque qu' "avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde. Les visages des personnages publics, les événements qui ont lieu dans le pays même et en dehors des frontières deviennent familiers. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit". L'alchimie entre l'image photographique, la réception du public et les objectifs de diffusion de la presse participe à créer une vision globale. Ce rôle a fait du photojournalisme l'un des discours photographiques dominants. »

Thierry Gervais, Christian Delage, Vanessa R. Schwartz, « Au-delà de la photographie, vers une redéfinition de la presse », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010 (<https://bit.ly/2ArARaT>).

« Tandis que Beaumont Newhall prépare son exposition rétrospective au MoMA, Gisèle Freund publie en 1936 sa thèse de doctorat sous le titre *La Photographie en France au XIX^e siècle*, parallèlement à la réalisation de reportages photographiques pour la presse illustrée. Dans son ouvrage *Photographie et société*, une étude historique parue en



Une maison bombardée par les forces gouvernementales, Estelí, Nicaragua, 1978

1974 et dont les assises intellectuelles sont celles de sa thèse, Gisèle Freund consacre trois importants chapitres aux développements du photojournalisme depuis l'entre-deux-guerres en Allemagne et aux États-Unis. L'histoire du photojournalisme qu'elle relate est celle d'une grande effervescence médiatique qui accorde à l'image photographique un rôle prépondérant dans l'évolution des représentations événementielles contemporaines. Décrite comme une "invention [...] d'une portée révolutionnaire pour la transmission des événements", la photographie, grâce plus particulièrement à la mécanisation de la reproduction photographique, l'amélioration des objectifs, l'introduction de la pellicule à rouleaux, l'acheminement des images par télégraphie, inaugure, selon Freund, l'ère des médias de masse modernes. L'introduction de la photographie dans la presse au tout début du ^{xx}^e siècle, l'essor, dans l'entre-deux-guerres, des magazines illustrés allemands principalement et, surtout, l'émergence du reportage photographique marquent, indique-t-elle, la naissance du photojournalisme moderne. L'essai photographique, une forme de narration visuelle reposant sur la succession de plusieurs images étroitement liées par un contexte graphique et textuel, constitue la principale nouveauté introduite par le photojournalisme. Avec l'apparition de l'essai photographique, et pour la première fois dans l'histoire des médias, c'est la photographie qui assume l'essentiel de la narration historique. Le texte, auquel la photographie n'est plus sommée de se subordonner, n'est plus qu'un système de représentation complémentaire à l'image. D'après Freund, cette nouvelle autonomie de l'image vis-à-vis du texte est fondatrice du photojournalisme : "La tâche des premiers reporters photographes de l'image était de faire des photos isolées pour illustrer une histoire. Ce n'est qu'à partir du moment où l'image devient elle-même l'histoire qui raconte un événement dans une succession de photos, accompagnée d'un texte souvent réduit aux légendes seules, que débute le photojournalisme". »

Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 27.

« Deux grands principes régissent une vision photojournalistique de l'événement : la proximité et la vitesse. Le premier est un poncif résumé par Robert Capa : être au plus près, sinon la photographie ne sera pas bonne. Et le second est son corollaire : anticiper sur un fait pour parvenir à l'enregistrer dans son déroulement. Ces principes doivent être compris dans une pratique mais aussi et surtout dans une rhétorique visuelle. La proximité se traduit par le plan rapproché, la vitesse par la saisie instantanée : la fixation du mouvement. Dans le traitement que propose Gilles Caron de la guerre des Six Jours, ces deux conditions sont réunies mais non sans que le photographe ne propose de les inverser lorsque la compréhension de la situation l'exige – jouer avec la grande distance et l'immobilité. L'analyse des images permet de bien comprendre cette intelligence des paramètres visuels sur lesquels joue le photographe pour traiter ce conflit qui est une alternance d'instantanés prégnants et de temps "étirés". [...] »

Le photojournaliste n'est pas un homme de cause, du moins pas lorsqu'il est au milieu du fracas et qu'il tente de faire au mieux pour recharger son appareil, progresser dans l'action, varier les points de vue pour ne jamais oublier l'unique objectif qui est le sien : faire des images destinées à la publication et s'en sortir. Dans un tel contexte, tout peut néanmoins prendre un sens au-delà de l'universelle horreur de la mort. Cette signification, on sait qu'elle sera au final celle que lui donne le rédacteur du journal, le texte qui entoure l'image, le choix même de cette image plutôt qu'une autre. Le photographe est dans la position d'un extracteur de minerai dont toute une chaîne après lui assure la transformation en une information. Pourtant, avec les plus grands photojournalistes, même si cette complexité de la fabrique de l'information recouvre la matière première de leur expérience, quelque chose survit et s'impose. Cette part du vécu qui est incluse dans l'image et que traduisent la proximité et l'instantané des prises de vue est d'une complexité inédite dans l'histoire des représentations. Quel peintre, sculpteur ou graveur, quel illustrateur-dessinateur s'est trouvé dans l'histoire contraint à ce point dans

l'exercice de son métier ? Certes, répliquera-t-on, les moyens techniques de la photographie peuvent seuls expliquer la célérité de ces nouvelles images. Mais est-ce réellement là l'enjeu ? La rapidité d'un croquis exécuté par des mains expertes a parfois peu à envier au réglage d'un appareil et à la contrainte de la lumière. C'est plutôt la demande qui a changé depuis les années 1930 avec la presse illustrée moderne. Il faut désormais mettre en avant l'immersion de l'illustrateur, si l'on veut encore employer ce terme, dans l'événement. Transformer le faiseur d'images en témoin. Cette exigence est un défi lancé aux plus courageux et parfois aux plus inconscients, mais elle est surtout une façon de mettre l'homme dans un rapport à l'histoire totalement inédit. Le photojournaliste n'est pas une machine à images, fût-elle perfectionnée et expérimentée, la machine c'est la fabrique de l'information et c'est bien elle qui au xx^e siècle met le photographe (l'homme-photographe) dans une position psychologique intenable et en tous les cas dommageable. » Michel Poivert, *Gilles Caron, le conflit intérieur*, Lausanne, Musée de l'Élysée / Arles, éditions Photosynthèses, 2013, p. 38, 44-45. [L'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur » a été présentée au Jeu de Paume – Château de Tours, du 21 juin au 2 novembre 2014. Vous pouvez retrouver sur notre site la présentation de l'exposition et le dossier documentaire.]

« Se trouver proche de l'événement ne suffit pourtant pas à se débarrasser de ses contradictions. Devenir professionnel présente le risque de donner l'impression de se dédouaner de ses responsabilités lorsque l'on photographie des gens qui mettent leur vie en péril. Quand j'ai pris ces portraits des gamins en armes, j'ai bien précisé au chef du service photo que, s'il choisissait d'en publier certains, ce devait être uniquement ceux où les combattants portaient des masques. Des exemplaires du *Time* auraient tout à fait pu se retrouver un matin dans le hall de l'InterContinental, situé juste en face du quartier général de Somoza. Dans l'instant où j'ai découvert que certaines photos publiées montraient les gosses sans masque, je me suis précipitée à Matagalpa, alors assiégée, pour les retrouver. N'y parvenant pas, j'ai donné le magazine à un commerçant en lui disant : "Vous savez où sont ces gamins ? Je n'ai pas besoin que vous me le disiez, mais faites en sorte qu'ils sachent que ces photos existent". J'ai ainsi pris conscience qu'une photo pouvait tuer. La plupart des journalistes considèrent les photographes comme de simples illustrateurs. Je ne suis pas de cet avis. Je n'accordais pas spécialement d'importance à leurs analyses. N'oublions pas que je travaillais avec des journalistes qui se connaissaient presque tous. Ensemble, ils avaient couvert l'Afrique, le Viêt Nam, l'Asie. Ils partageaient les mêmes références. Moi, j'étais l'intruse. Tout cela renforçait mon tiraillement entre, d'une part, mon obligation de travailler comme une photojournaliste professionnelle et, d'autre part, mon envie de mettre mes photos au service de la cause des Nicaraguayens. Chaque fois que j'appuyais sur le déclencheur, j'étais consciente d'empiéter sur le territoire de quelqu'un pour en repartir aussitôt. J'avais toujours éprouvé le besoin d'établir un dialogue avec mon sujet, toujours tenté de redonner une part de ce que j'avais pris. Mais en de pareilles circonstances, au milieu des bombardements, des cadavres et des souffrances, on n'a pas le temps de se poser ce genre de questions. La plupart du temps, je travaille dans

la colère – colère contre moi, contre la situation. Je n'arrive pas à croire à ce qui se passe. Je suis stupéfaite de ce que les gens endurent. Pas le temps d'intellectualiser. Les contradictions se multiplient néanmoins. »

Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 80. [Le Jeu de Paume a présenté l'exposition « Susan Meiselas. Médiations » à Paris, du 6 février au 20 mai 2018. Vous pouvez retrouver sur notre site la présentation de l'exposition et le dossier documentaire. Vous pouvez également consulter le site très complet de l'artiste : <http://www.susanmeiselas.com>.]

« Sur le plan historique, la guerre du Vietnam est l'un des éléments les plus décisifs dans les transformations qui vont s'opérer dans le milieu de la photographie d'après-guerre. Hormis le fait que plus de six cents photographes et journalistes vont se succéder sur le terrain, et que leur travail va largement encourager la vocation jusqu'à contribuer au doublement du nombre des photojournalistes dans les années 1970, la manière dont sera traité le conflit demeurera unique dans l'histoire de la photographie. D'une part, les événements se déroulant sur une période très longue, celle-ci va connaître beaucoup de transformations dans les modes d'information. Parmi ces modifications, l'évolution technique joue un rôle : la photographie noir et blanc est progressivement concurrencée par l'essor de la couleur puis par la télévision, et la transmission des images par satellite va permettre leur diffusion très rapide dans le monde entier. D'autre part le nombre important de photographes présents sur le terrain, qu'ils soient liés à une agence ou indépendants, ainsi que les facilités d'accès aux secteurs des opérations, sont deux facteurs essentiels qui vont caractériser cette période. La quantité exceptionnelle de photographies qui va en résulter est l'une des premières particularités. Mais la plus importante est sans aucun doute la prise de conscience progressive par les photographes de leur responsabilité à l'égard de l'information, des alternatives individuelles qui s'offrent à eux dans ce domaine et des choix qu'ils peuvent effectuer de manière indépendante sur le contenu de cette information. La demande croissante du public en attente d'images se conjugue à l'affluence de reportages, photographiques et télévisuels, et aboutit à une équation inédite qui se traduit par le fait que des photographes vont alimenter et parfois rejoindre les mouvements de "contre-information" qui agissent contre la guerre. La mission qui était attribuée traditionnellement aux photographes d'illustrer, parfois même de valoriser ou justifier les événements militaires, est profondément remise en cause, ce qui provoque une distorsion entre les informations officielles fournies par certains médias et celles qui circulent par les photographes. [...]

Dans le texte de présentation de l'agence [Viva] rédigé par Alain Garnier, on peut lire : "À l'origine d'un regroupement, on trouve une masse de refus, une cohésion construite sur ces négations. Leur poids apporte à terme un élément positif : ils sont une réaction légitime de défense d'une certaine information. L'agence se trouve être le refuge de photographes qui savent la portée de l'image, connaissent son pouvoir d'information, refusent l'utilisation qui pourrait en être faite, et ne veulent pas s'échapper de leur réalité sociale. [...] La photographie n'est pas seulement la mise



*Nelson Mandela assistant
aux funérailles d'Helen Joseph,
cathédrale de Johannesburg,
Afrique du Sud, 1993*

en images d'un texte. Le reportage est autonome. Il pourra être un complément d'information, mais devra toujours être une information. En aucun cas il ne pourra rester la seule illustration d'un article." Ce point touche une préoccupation évoquée déjà à maintes reprises, que ce soit dans le monde de l'édition avec l'engagement particulièrement fort de François Maspéro, que ce soit dans le milieu des artistes qui "inventent une contre-opinion" comme l'écrit Marie-Luise Syring ou que ce soit dans les innombrables expériences de cinéma indépendant. Et enfin, particulièrement depuis la guerre du Vietnam, le milieu du photojournalisme s'interroge davantage sur ses responsabilités vis-à-vis de ce qu'il transmet au public. »

Anne-Laure Wanaverbecq, «Chronique de vingt années si proches et déjà si lointaines», in *Les Années Viva, 1972-1982 : une agence de photographes*, Paris, Marval / Jeu de Paume, 2007, p. 13 et 18. [Le Jeu de Paume a présenté l'exposition «Les Années Viva 1972-1982 : une agence de photographes» à Paris, Hôtel de Sully, du 30 janvier au 8 avril 2007.]

« Tout change à partir des années 1970, le photojournalisme se conjugue désormais sur un nouveau mode historique : la "crise". Média télévisuel concurrent, progrès techniques qui bientôt permettent au premier venu de produire des images, perte de rendement économique..., depuis une quarantaine d'années le mot "crise" est devenu indissociable de celui de « photojournalisme ». Il n'est plus question d'affirmer ou de contredire le statut du photographe et l'utilité de l'image de presse, il faut les défendre. Mais quelle histoire s'écrit alors sous cet éclairage ?

C'est l'hypothèse de notre approche du photojournalisme : ce métier a mis l'homme dans une situation intenable. Des années 1930 à la fin des années 1960, le photojournalisme construit et assume à travers différentes figures mythiques les difficultés du métier ; tour à tour héros ou martyr, le reporter semble épouser les heurs et malheurs du monde qu'il représente. Puis la fameuse "crise" écrit une autre histoire, qui est la conséquence d'une situation contradictoire pour le photographe au regard de la société comme dans son

for intérieur. Soldat de l'information ou serviteur du pouvoir : ces deux figures peinent à cohabiter dans la conscience même des photographes. Ces derniers ne sont plus seulement à l'intérieur de leur pratique, ils doivent se penser plus largement dans un système de représentation sociale. Mais si l'image du photojournaliste est contrastée, le plus gros poids qui pèse sur sa conscience est ailleurs. Sur le terrain, aux prises avec des situations dramatiques, le photographe doit se contenter de faire des images sans pouvoir secourir les victimes. Certes, il peut se rassurer en affirmant que son acte de témoignage trouvera tout son sens lors de la publication, en alertant les opinions publiques. Mais cette mission est-elle effective ? De toutes les façons, elle lui échappe totalement une fois l'image passée entre les mains des agences et des rédactions. Surtout, comment s'arranger avec sa conscience lorsque l'on regarde sans intervenir ? Humainement, et quelles que soient les positions de "baroudeurs" de l'information déclinées en de multiples postures, la situation est humainement intenable. Être "Devant la Douleur des Autres", pour reprendre le titre du bel essai de Susan Sontag (2003), est un problème tout autant de morale photographique que de conscience malheureuse du photographe. Il existe ainsi une autre façon de lire l'histoire du photojournalisme : celle d'une mission impossible confiée de façon inédite à l'homme moderne, et qu'il ne parvient à remplir que de façon exceptionnelle et finalement assez brève, des années 1930 aux années 1960. Avant d'écrire sa propre histoire sur le mode d'une "crise" qui, bientôt, sera aussi longue que l'histoire même des grandes heures du photojournalisme. [...]

Ma position ici consiste à approcher ce que j'appelle volontiers "l'informe de l'information" : ces images, en masse, qui ont bien été prises mais qui, pour l'essentiel, n'ont jamais été publiées. On le verra plus loin, mais une chose est sûre : en venant après une période où l'histoire a travaillé à démystifier le photojournalisme jusqu'à en faire un objet culturel, une nouvelle phase commence au cours de laquelle c'est le point de vue du photographe qui est privilégié et



Garde devant l'ancien palais
de Nicolae Ceaușescu, Bucarest,
Roumanie, 1990

non celui des responsables des médias, c'est-à-dire de ceux qui ont fabriqué le discours officiel de l'"institution" photojournalistique, pour reprendre l'expression du documentariste et artiste Allan Sekula (1951-2013) qui, dans les années 1970, s'est opposé à cette autorité de façon politique et esthétique. Cette façon singulière de poser les enjeux historiographiques du photojournalisme est de partir d'une remarque de bon sens : ce métier de l'image constitue un point névralgique de la mise en relation de l'homme avec l'histoire. »

Michel Poivert, « Le photojournalisme est-il un humanisme ? », in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 166-168.

« Curiosité du petit monde des agences de presse dans un premier temps, Viva apparaît de plus en plus respectée dans son domaine. "À côté du photojournalisme classique de news, on constate un intérêt grandissant pour les sujets de la vie quotidienne, brèche ouverte par les photographes de l'agence Viva. Mais de nombreux photographes d'agence sont également en train de constater que le sort du monde ne se joue pas seulement sur les têtes d'affiche, manipulant les boutons des conflits armés, et commencent d'introduire dans leur pratique cette nouvelle vision", note un magazine photographique en 1977. Viva a créé des émules et la concurrence s'avère d'autant plus rude que la guerre du Vietnam a amplifié le mythe du photoreporter et fait naître des vocations. Certains des fondateurs, comme Guy Le Querrec et Claude Dityvon, en animant régulièrement des stages, ont largement contribué à propager leurs conceptions du reportage. Si bien que, même après la fermeture de l'agence, un nombre important de professionnels et d'amateurs photographient la société "à la Viva". Mais certains d'entre eux "ont cru, un peu vite, qu'il suffisait de photographier son quartier pour avoir du talent". "À tel point que Viva a été critiquée pour avoir engendré un académisme néfaste." Ce jugement, qui dit à sa façon l'importance de Viva, explique en partie le silence qui l'entoure après sa disparition. La situation de l'agence s'aggrave malgré les efforts

d'Hervé Gloaguen et du rédacteur en chef, Alain Garnier, pour rechercher des correspondants étrangers ayant l'esprit Viva afin de diversifier les archives. Les Anglais Chris Steele-Perkins et Homer Sykes rejoignent Viva. Steele-Perkins dépose un sujet sur la pauvreté en Angleterre, ainsi que sur les "Teddy Boys" (l'équivalent des blousons noirs en France), avant de rejoindre Magnum en 1979. Viva parvient à vendre en actualité le reportage d'Homer Sykes sur les émeutes de Nothing Hill. Ce dernier laisse aussi à l'agence les images de son livre sur les fêtes saisonnières en Angleterre. Le Hollandais Koen Wessing apporte son sujet sur le coup d'État du général Pinochet au Chili. Les Allemands Jürgen Müller-Schneck et Abisag Tüllmann confient en distribution leurs reportages sur le Mozambique et l'Amazonie. Le Suédois Anders Petersen prend contact avec l'agence pour qu'elle diffuse son travail sur le *Café Lehmitz*. Fernando Herráez propose ses photographies sur les fêtes ancestrales en Espagne. »

Aurore Deligny, « L'agence Viva, une utopie ? », in *Les Années Viva, 1972-1982 : une agence de photographes*, Paris, Marval / Jeu de Paume, 2007, p. 170-171.

« Ce livre s'ouvre sur une double-page où se consume un amas de papier. On distingue un visage, celui du président chilien Salvador Allende qu'un coup d'État militaire vient de renverser. Allende a été élu démocratiquement, mais les États-Unis, et c'est l'un des épisodes les plus honteux de leur histoire récente, estiment que ce socialiste représente une menace marxiste pour leurs intérêts en Amérique du Sud. La CIA ayant contribué de son mieux à déstabiliser le pays et apporté son soutien à la junte militaire du général Augusto Pinochet, celui-ci prend le pouvoir en septembre 1973. Le bain de sang qui s'ensuit laisse le Chili désarmé, aujourd'hui encore, face aux attaques subies par ses institutions démocratiques voici trente ans.

Le photographe néerlandais Koen Wessing se trouve dans les rues de Santiago juste après les faits. De Bezige, éditeur des meilleurs ouvrages de photographies néerlandais, s'empresse de publier ce documentaire réaliste dans une édition de poche sans fioriture, mais d'une extrême élégance. L'ouvrage ne compte pas beaucoup de photographies, mais chacune, simple et sans prétention, est choisie avec soin, figure en double-page et bénéficie d'une impression en héliogravure. Malgré les risques qu'il court dans un contexte aussi tendu et difficile, Wessing n'oublie jamais l'importance de la composition et de l'éclairage. Il s'intéresse aux conséquences du coup d'État, au choc et à la souffrance de la population, aux rafles des partisans d'Allende (ou supposés tels) par l'armée et à leur regroupement dans le Stade national de Santiago, désormais tristement célèbre où tortures et meurtres vont se multiplier. Wessing montre d'une façon saisissante l'une de ces exécutions, dans une séquence sur deux pages qui constitue le point fort du livre. »

Martin Parr et Gerry Badger, « Koen Wessing. Chili, September 1973 », in *Le Livre de photographies, une histoire*, vol. I, Paris, Phaidon, 2005, p. 229.

« Dans les années 1950, divers photographes sont à la recherche d'une voie personnelle : Robert Frank (né en 1924) dans son livre *Les Américains* (1958) / *The Americans* (1959), Roy DeCarava (1919-2009) dans *The Sweet Flypaper of Life* (1955)

et, aux Pays-Bas, Johan van der Keuken (1938-2001) dans *Wij zijn 17* (1955). Comme le roman-photo de Van der Elsken, ces livres sont ce que Martin Parr et Gerry Badger qualifient d'exemples de *stream of consciousness*, par analogie à la littérature de l'époque. Pourtant, intrinsèquement, chacun de ces ouvrages est très différent. Alors que dans l'édition américaine, la plus célèbre du livre de Frank, texte et photographies sont séparés, les photographies de l'ouvrage de DeCarava sont pour leur part accompagnées des réflexions d'une femme qui observe son quartier d'une fenêtre. Quant au livre de Van der Elsken, il présente les portraits sombres de camarades de classe mais comporte une préface empathique de Simon Carmiggelt, un ami écrivain. Dans *Une histoire d'amour*, Van der Elsken se met lui-même en scène aux côtés de son alter ego. La structure filmique du livre est encore plus caractéristique et préfigure déjà sa future carrière de cinéaste. Cette structure n'est pas tant due aux séquences rapides de moments qui se succèdent ou à l'utilisation d'un flou dans le mouvement, ces caractéristiques formelles offertes par la photo et le cinéma, qu'à la trame du récit, avec ses flash-backs et l'alternance dynamique des points de vue. En 1956, paraît également le livre de William Klein, *New York*, et, comme *Une histoire d'amour* à Saint-Germain-des-Prés, "it is supremely about process. It is about the process of making photographs, and about the further process of editing and sequencing them, playing with them and making a coherent statement [il s'agit avant tout de processus, du processus relatif à la production des photos, puis à leur editing et à leur séquençage ; il s'agit de ce va-et-vient ludique avec les images afin d'exprimer un parti pris qui se tiennent]". À l'instar de Van der Elsken, Klein (né en 28) est aussi cinéaste et abolit dans ses livres la frontière entre ces deux médias. »

Hripsimé Visser, « Immortaliser des gens comme moi », in *Ed van der Elsken. La vie folle*, Paris, Xavier Barral / Jeu de Paume, 2017, p. 25-26. [L'exposition « Ed van der Elsken. La vie folle » a été présentée au Jeu de Paume à Paris, du 13 juin au 24 septembre 2017. Vous pouvez retrouver sur notre site la présentation de l'exposition et les articles liés.]



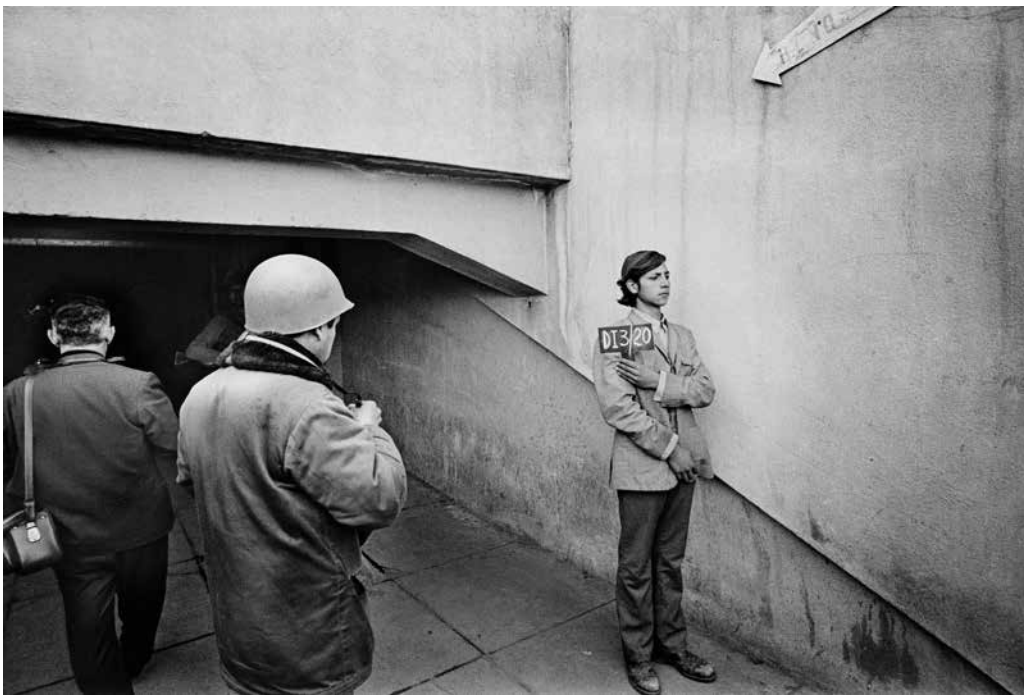
Des détenus arrivent au Stade national transformé en camp de prisonniers, Santiago, Chili, septembre 1973

« Les Pays-Bas, par exemple, ont terriblement souffert durant l'Occupation, et les photographes néerlandais sont bien décidés à ce que personne n'oublie cette période de privations. Pendant la guerre, comme dans plusieurs autres pays, un groupe clandestin s'est constitué afin de conserver la mémoire des faits. De Ondergedoken Camera (L'Appareil photo caché) – ainsi nommé parce que ses membres sont forcés d'opérer en cachette – compte notamment Cas Oorthuys et Emmy Andriess, qui seront les pionniers d'une ère remarquable de la photographie néerlandaise et de sa publication dans les années 1950 et 1960. Après la guerre, De Ondergedoken Camera devient le groupe GKf. Dans un manifeste publié à l'occasion de son exposition "Foto 48" au Stedelijk Museum d'Amsterdam, il rejette le formalisme de la Nouvelle Vision de l'avant-guerre (qui est après tout d'inspiration allemande) et propose un retour à la photographie documentaire engagée. Si l'engagement politique se dilue quelque peu au fil du temps, ces photographes adoptent un style très documentaire qu'ils emploient non seulement dans leurs livres de photographies personnels, mais aussi dans les rapports commerciaux très imaginatifs et dotés d'une conception graphique radicale, que leur commandent des sociétés néerlandaises. L'œuvre majeure des photographes de De Ondergedoken Camera/GKf (du moins sous sa forme collective), *Amsterdam tijdens den hongervinter* (Amsterdam pendant l'hiver de la faim), publiée en 1947, offre un tour d'horizon de leur travail pendant la dernière année de guerre. Non seulement cet ouvrage est un témoignage sur les privations épouvantables qu'ont endurées les Pays-Bas, mais il contient cette force qui caractérisera la photographie néerlandaise. Le ton dominant, dépouillé et brut, est dicté par le secret, par cette sensation pour ainsi dire d'être "en fuite". Cela ne manquera pas d'influencer l'esthétique du documentaire réalisé en temps de paix, qui acquerra une spontanéité et une décontraction nouvelles. [...] Comme nous l'avons évoqué précédemment, les Pays-Bas font preuve d'un dynamisme photographique qui rivalise avec celui de la France, voire le dépasse. Les éditeurs

néerlandais publient des ouvrages illustrés de photographies de toutes sortes : paysages nostalgiques de la campagne et des villes avant les ravages de la guerre, documents sur la reconstruction de l'après-guerre, ou encore travaux d'avant-garde. Souvent, des artistes pragmatiques se consacrent à des projets sortant de l'ordinaire, tout en acceptant des commandes plus classiques. Les Néerlandais n'y voient pas de contradiction, et les éditeurs accordent plus de liberté qu'ailleurs aux photographes, même pour des travaux de nature purement commerciale. Dans les années 1950, œuvres classiques et révolutionnaires se côtoient souvent dans les catalogues. Les principaux éditeurs néerlandais, comme Contact et De Bezige Bij, ne désirent pas seulement encourager les projets livresques plus personnels de photographes tels que Ed van der Elsken, Johan van der Keuken et Sanne Sannes, mais aussi adopter les dernières innovations en matière de typographie, conception graphique et mise en pages dans leurs albums d'apparence plus conventionnelle. Comme l'a écrit l'historien de la photographie, Rik Suermondt : "Le livre de photographies a connu un développement considérable aux Pays-Bas dans la seconde moitié des années 1950. Les photographes expérimentaient avec passion en associant photographies et texte. Ils se lançaient dans des discussions enragées sur l'image, moyen de communication, et sur son aptitude à remplacer le mot dans la société actuelle. La télévision, après tout, gagnait les intérieurs néerlandais, et un public plus nombreux [...] fréquentait les cinémas". »

Martin Parr et Gerry Badger, *Le Livre de photographies, une histoire*, vol. I, Paris, Phaidon, 2005, p. 188 et 191.

« Dans le cadre d'une redéfinition possible du photojournalisme au début des années 1970, Koen Wessing, compatriote de Chas Gerretsen, incarne une manière encore différente d'approcher le sujet chilien. Né en 1942, il fait des études à l'Académie des Arts d'Amsterdam dans les années 1960, avant de devenir en 1967 membre du GKf (Gebonden Kunstenaars federatie),



Détenu photographié dans le Stade national, Santiago, Chili, septembre 1973

association d'artistes créée en 1945 et politiquement très marquée à gauche. Il part photographier les mouvements étudiants à Paris, puis le conflit irlandais. Dès les premières années de sa carrière, Wessing s'inscrit donc dans une démarche politique qui semble à bien des égards à l'opposé du "désengagement" reproché à la tradition documentaire américaine par Sontag et Rosler. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le GfKf avait œuvré très concrètement à la résistance contre l'occupant nazi en aidant à la confection de fausses pièces d'identité et en photographiant des installations militaires allemandes. Le photographe conçoit donc d'emblée son travail comme une pratique politique qui dépasse une simple fonction de témoignage. Elle n'est que l'une des modalités de l'activité militante, dans les Pays-Bas où l'expérience chilienne fait figure de repère et de modèle. Dans les jours qui suivent le coup d'État, le travail de Wessing à Santiago s'inscrit donc dans ce que Veronica Hekking a appelé la "décennie rouge" de la photographie néerlandaise.

La décision de partir immédiatement au Chili relève d'une vision déjà presque théorisée de l'impact propre à cet événement pour la visualisation des conflits politiques. Il s'agit moins de réaliser un reportage de type "humaniste" que de tenter de rendre visible la logique même du pouvoir et de l'oppression, au-delà même, sans doute, de la situation chilienne. Spécialiste du travail de Wessing, Pauline Terreehorst affirme qu'il réussit à travailler dans le Stade national sans être dérangé parce qu'il porte un costume gris qui aurait pu le faire passer pour un fonctionnaire – affirmation discutable puisqu'il apparaît clair aujourd'hui que de nombreux photographes étrangers, dont David Burnett, étaient invités par le nouveau régime à prendre des clichés des prisonniers. En revanche, Terreehorst a raison d'insister sur l'intérêt de Wessing pour les processus bureaucratiques – dont la prise de photographies d'identification des prisonniers. Le photographe visualise en quelque sorte ce que Rosler et d'autres critiques théoriseront plus tard : comme tous les instruments de savoir de la pensée rationaliste, l'image contribue à l'inflation

bureaucratique et au développement de machines de contrôle social dont l'existence et le fonctionnement sont par nature des formes d'oppression.

À son retour, Wessing publie 24 photographies dans un petit livre qu'il conçoit lui-même, et qu'il publie chez un éditeur engagé, De Bezige Bij, dont la légitimité provenait, là aussi, de son activité durant la Seconde Guerre mondiale. La majorité de ces images montrent des citoyens ordinaires en butte aux contrôles d'identité et à la prise de contrôle de l'espace public par les militaires. Des grilles s'ouvrent et se ferment, des citoyens sont contraints d'effacer les graffitis politiques sur les façades et les murs. Fichage et affichage vont de pair.

L'intuition de Wessing, selon laquelle le cas chilien pourrait mettre au jour les aspects les plus abjects de cette mécanique totalitaire, se révèle à double tranchant pour la photographie : l'exhibition volontaire du processus bureaucratique devant la presse internationale, dans la mise en scène macabre du Stade national, sert aussi de paravent pour dissimuler la disparition de milliers de prisonniers politiques. La possibilité donnée aux photographes de diffuser des images d'arrestations était évidemment une mesure cosmétique, destinée à faire croire à l'opinion publique internationale que les autorités respectaient les droits de l'homme et les principes d'une justice équitable. Les clichés pouvaient aussi être compris, sans doute, comme une démonstration de force visant à décourager la résistance à l'intérieur des frontières du pays. Le contrôle de la situation passait aussi à l'évidence par celui de la représentation photographique, ce qui plaçait Burnett, Wessing et tous les reporters photographes rassemblés sur place dans la situation inconfortable de produire les images que les nouvelles autorités chiliennes attendaient d'eux. Et si Wessing démontre, comme les photographes de Gamma à la même époque, la capacité de l'essai photographique de "rendre visible l'interrogation", le tirage de son ouvrage resta confidentiel, et la presse nationale ne reprit que quelques-unes de ses photographies. La forme longue du reportage

photographique, le *photobook*, gardait auprès de praticiens comme Wessing un prestige et une force interprétative toujours pertinents, mais son inclusion dans les circuits économiques et médiatiques restait problématique.»

Didier Aubert, «De Capa à Gamma : le photojournalisme au révélateur chilien», in Olivier Compagnon et Caroline Moine (dir.), «Chili 1973, un événement mondial», Mondes(s), n°8, Rennes, PUR, 2015 (<https://bit.ly/2REF5Sw>).

«Le *photo-essay*, “essai photographique” en français, est un objet instable. Le terme est souvent utilisé de façon quasiment neutre, comme un équivalent de “reportage”, et à ce titre désigne l’une des techniques que tout bon photoreporter raisonnablement soucieux de faire reconnaître son style se doit de maîtriser. Le manuel de Michael Freeman *L’Art de la narration photographique*, avant de consacrer de larges développements au travail de terrain puis aux questions de mise en page, propose une première partie relativement théorique (intitulée “L’essai photographique”) s’achevant sur quelques conseils (“Ce qui fait un bon reportage”).

À l’autre bout du spectre, le genre s’incarne, s’essentialise dans la carrière et même la personnalité de W. Eugene Smith, photographe farouchement engagé dans ses projets successifs, défenseur jusqu’à la ruine personnelle de ce droit, exigé en tant qu’auteur unique et créateur, qu’on appellera au cinéma le *final cut*. Ses démêlés avec son principal employeur, le magazine *Life*, qui publie entre des dizaines d’autres les reportages *Country Doctor*, *Spanish Village* ou *Nurse Midwife*, ont été nombreux, et son travail sur Pittsburgh, jugé impubliable, ainsi que le monumental et inachevé *The Walk to Paradise Garden* (ou *The Big Book*), résument la nébuleuse de connotations qui environne la définition la plus commune du *photo-essay* : reportage “en mieux”, il tire sa valeur ajoutée de son éventuelle originalité formelle et du regard subjectif qui s’y manifeste, y compris sur le plan idéologique. Gilles Mora (par ailleurs – et entre autres – auteur d’une monographie sur Smith) peut donc définir le registre du genre comme suit : “l’essai photographique” cerne un personnage, un lieu, une situation, sollicite de multiples lectures, esthétiques ou idéologiques (très souvent humanistes)” (1998).

Le lien est donc essentiel entre cette forme d’expression photographique (les textes et/ou légendes ont leur place mais d’une façon assez secondaire) et les préoccupations sociales, humanistes voire humanitaires. Actuellement, les travaux de Sebastião Salgado ou de Santu Mofokeng sont qualifiés d’essais photographiques”. Mais le terme n’est pas toujours utilisé : ainsi Martin Parr et Gerry Badger, dans leur ouvrage-somme (*Le Livre de photographies, une histoire*), intitulent-ils les sections consacrées à ce corpus traditionnel du *photo-essay* “La Représentation du quotidien. Le livre de photographies documentaire dans les années 1930” et “Le Photographe comme témoin. Le livre de photographies engagé depuis la Seconde Guerre mondiale”. Il est vrai que leur unique entrée est bien celle du livre, tandis que le *photo-essay* navigue, du point de vue de ses supports, entre la presse et le volume. Cette hésitation est signifiante : Mofokeng affirme qu’il a identifié la forme d’expression qui lui convenait en constatant que son envie d’approfondir chaque sujet le rendait complètement incapable de respecter les délais de soumission et de bouclage : “J’ai

alors commencé à penser en termes de livre, et non plus nécessairement en termes de journaux. [...] La lenteur est devenue ma force” (2011).

Le genre est donc lié au documentaire, mais à ce “style documentaire” décrit par Olivier Lugon (2004) comme nourri d’autoréférentialité et de la dialectique art-document. Il traverse et est traversé, aussi, par ce qu’André Rouillé (2005) appelle “la crise de la photographie-document”, photographie-document utopique et moderniste qui croit en la transparence des images photographiques, et qui laisse la place au fur et à mesure de la seconde moitié du xx^e siècle à la “photographie-expression”, qui affirme plus fortement l’importance de l’élaboration d’une “écriture photographique” propre, dans le contexte d’une concurrence avec la télévision et du passage d’une société industrielle à une société de l’information.»

«L’essai médiatique», carnet du séminaire EHC (université de Limoges), Programme 2017-2018, Argument (<https://essaimedia.hypotheses.org/argument>).

«Si, dès le xix^e siècle, des séquences photographiques représentant le développement chronologique d’une action sont publiées dans la presse illustrée, on assiste dans les années 1930 à l’élaboration d’une nouvelle forme de narration visuelle, l’essai photographique, aussi qualifié, parfois à tort, de récit photographique. Plutôt que de restituer la chronologie d’une situation, l’essai photographique propose une interprétation de celle-ci au moyen de séquences et de regroupements d’images non subordonnés à une unité de temps et de lieu. L’essai photographique procède en ce sens moins de la reconstitution réaliste des événements que de la reformulation rhétorique du réel. D’où le caractère “éditorial” rattaché à cette forme de narration photographique que l’on inscrit dans la foulée des premiers usages sociaux et politiques de la photographie de presse. C’est ainsi que Glenn G. Williamson reconnaît dans “Snapshots of a Race”, un montage de photographies prises par Lewis W. Hine dénonçant les difficiles conditions de vie des Afro-Américains habitant Washington D.C. au début du siècle, la forme embryonnaire des essais photographiques tels que le magazine *Life* les popularise quelques décennies plus tard. Publié en 1909 dans le magazine *Collier’s*, ce regroupement de photographies, où l’on réunit des portraits de personnes de toutes les générations, des vues de l’environnement construit de même que des scènes documentant des activités quotidiennes, procède davantage du tableau synoptique que de la séquence narrative. Les photographies réalisées par Hine montrent des états et non des événements au sens propre du terme. Si bien que la mise en pages proposée vise davantage à déployer l’éventail des aspects relatifs au thème traité qu’à reconstituer un déroulement temporel particulier. Plus que le récit photographique, l’essai implique l’expression d’un point de vue, le choix d’un “angle”, pour employer un terme en usage dans le domaine du photojournalisme, qui correspond en quelque sorte à la signature du photographe. La compétence du photographe s’exerce ainsi non seulement en amont, soit au moment de la réalisation du reportage photographique sur le terrain, mais également en aval, lorsqu’il effectue une relecture de son travail pour la publication. Les opérations ultérieures à



Des soldats trient des livres devant être brûlés en autodafé, Santiago, Chili, septembre 1973

l'enregistrement photographique à proprement parler sont constitutives de la valeur attribuée à l'œuvre. Cela conduit à relativiser l'importance de la capture photographique dans l'appréciation générale de l'œuvre au profit de l'examen des actions subséquentes à celle-ci. L'essai invite en ce sens à envisager le reportage photographique comme un matériau à partir duquel élaborer l'œuvre finale ou plutôt une version de celle-ci dans la mesure où plusieurs essais peuvent résulter d'un même reportage. L'essai photographique suppose donc une participation active du photographe dans le processus de transposition éditoriale de son reportage. Fred S. Parrish estime que c'est justement cette implication particulière du photographe qui, fondamentalement, distingue le récit photographique de l'essai. "L'essai photographique procède davantage de l'argumentation que de la narration", soutiennent pour leur part Hurley et McDougall. Cette dimension argumentative et interprétative propre à l'essai photographique est d'ailleurs identifiée comme une prérogative d'auteur. Dans un texte intitulé "The Camera as Essayist", Henry Luce, fondateur du magazine *Life*, assimile l'appareil photographique, et par métonymie le photographe, à un essayiste : "Lorsque les gens pensent à l'appareil photographique dans le domaine du journalisme, ils l'envisagent comme un reporter ; le meilleur, le plus juste et le plus convaincant des reporters. En fait, comme *Life* l'a appris dès les premiers mois, l'appareil n'est pas simplement un reporter. Il peut aussi être un commentateur. Il peut commenter tout en faisant un compte-rendu. Il peut interpréter tout en établissant un constat. Il peut dépeindre le monde comme un essayiste du XVIII^e siècle ou un journaliste du XIX^e siècle l'aurait fait. Le photographe a son style comme l'essayiste a le sien". La forme de l'essai photographique apparaît en conséquence plus libre que celle du récit photographique où la cohérence narrative est de rigueur. »

Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010, p. 97-98.

« – **Thierry Garrel** : Pour moi l'essai est un des vrais grands horizons du documentaire. L'essai, en tant qu'il est une configuration construite d'images, de sons, de présences, de pensées, est un des domaines majeurs du documentaire. Donc, il y a peut-être une confusion sur les mots dans la mesure où on a tendance à penser que le documentaire restituerait simplement la réalité visible des choses, alors que, pour moi, le documentaire envisage l'ensemble des questions humaines, qu'il s'agisse de la vie actuelle ou des productions du passé, ou de la capacité de l'homme à réfléchir sur son humanité. Cela peut vouloir dire que tout documentaire est un essai. Il s'oppose au direct de la télévision, à l'évidence du plateau, à l'évidence de pouvoir énoncer le monde... [...] »

– **Dominique Païni** : Quand on dit documentaire, on pense quand même à la "fenêtre" sur le réel. Quand on t'écoute, le documentaire semble plutôt correspondre à un support opaque et à une malléabilité des images.

– **Thierry Garrel** : C'est peut-être le passage du visible au pensé.

Le documentaire ne serait pas une machine à voir mais une machine à penser : une restitution synthétique, dans une durée donnée, d'une expérience de connaissances complexes que l'auteur restitue à travers son langage. Machine à penser aussi pour le spectateur qui fait une expérience du monde qui n'est pas littérale, qui n'est pas liée au direct ou à la transparence du monde, mais au temps de la pensée. C'est pourquoi l'expérience du documentaire définie de cette façon est pour le spectateur une expérience forte et mémorable qui s'inscrit dans sa vie à l'égal d'autres expériences. »

Dominique Païni, « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n° 264, janvier 2001, p. 48.

« Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m'arrêta. Rien de bien extraordinaire : la banalité (photographique) d'une insurrection au Nicaragua : rue en ruine, deux soldats casqués patrouillent ; au second plan, passent deux bonnes sœurs. Cette photo me plaisait ? M'intéressait ? M'intriguait ? Pas même. Simplement, elle existait (pour moi). Je compris très vite que son existence (son "aventure") tenait à la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste) : les soldats et les bonnes sœurs. Je pressentis une règle structurale (à la mesure de mon propre regard), et j'essayai tout de suite de la vérifier en inspectant d'autres photos du même reporter (le Hollandais Koen Wessing) : beaucoup de ces photos me retenaient parce qu'elles comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer. Ici, une mère et une fille déplorent à grands cris l'arrestation du père (Baudelaire : "la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie"), et cela se passe en *pleine campagne* (d'où ont-elles pu apprendre la nouvelle ? pour qui ces gestes ?). Là, sur une chaussée défoncée, un cadavre d'enfant sous un drap blanc ; les parents, les amis le contournent, désolés : scène, hélas, banale, mais je remarquai des perturbances : le pied déchaussé du cadavre, le linge porté en pleurant par la mère (pourquoi ce linge ?), une femme au loin, une amie sans doute, tenant un mouchoir à son nez. Là encore, dans un appartement bombardé, les grands yeux de deux gosses, la chemise de l'un relevée sur son petit ventre (l'excès de ces yeux trouble la scène). Là enfin, adossés à un mur de maison, trois sandinistes, au bas du visage couvert d'un chiffon (puanteur ? clandestinité ? Je suis innocent, je ne connais pas les réalités de la guérilla) ; l'un tient un fusil au repos sur sa cuisse (je vois ses ongles) ; mais l'autre main s'ouvre et se tend, comme s'il expliquait et démontrait quelque chose. Ma règle fonctionnait d'autant mieux que d'autres photos du même reportage m'arrêtaient moins ; elles étaient belles, disaient bien la dignité et l'horreur de l'insurrection, mais elles ne comportaient à mes yeux

aucune marque : leur homogénéité restait culturelle : c'étaient des "scènes", un peu à la Greuze, s'il n'y avait eu l'âpreté du sujet. »

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 42-46 [voir les photographies de Koen Wessing, p. 31, 44 et 20].

« Si Barthes mentionne à juste titre cette coprésence d'éléments hétérogènes, il ne dit rien de la façon dont elle est agencée dans l'image par le croisement de deux rues, l'une en enfilade vers le lointain, l'autre, perpendiculaire, très courte, qui oriente le regard et contribue sans doute à cette hétérogénéité à laquelle Barthes est sensible. »

Étienne Helmer, *Parler la photographie*, Paris, éditions MIX, 2017, p. 15 [voir la photographie de Koen Wessing p. 31].

« Ma règle était suffisamment plausible pour que j'essaie de nommer (j'en aurai besoin) ces deux éléments, dont la co-présence fondait, semblait-il, la sorte d'intérêt particulier que j'avais pour ces photos.

Le premier, visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture ; ce champ peut être plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe, mais il renvoie toujours à une information classique : l'insurrection, le Nicaragua, et tous les signes de l'une et de l'autre : des combattants pauvres, en civil, des rues en ruine, des morts, des douleurs, le soleil et les lourds yeux indiens. Des milliers de photos sont faites de ce champ, et pour ces photos je puis, certes, éprouver une sorte d'intérêt général, parfois ému, mais dont l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans

acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).»

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 47-49.

« Les photographies se conduisent comme on leur a appris à le faire. Elles nous regardent comme nous les regardons, nous tendent ce que nous les avons habitué à nous montrer. Lorsque nous sommes face à elles, l'expérience commune du regard captif et de la parole plus ou moins muette tient en effet à l'idée qu'elles ne sont que la trace de la chose ou de l'être photographié. C'est ce qu'on nomme le "réfèrent", sorte de rejeton sémiologique de la norme mimétique sous laquelle l'image photographique a été pensée quand elle a vu le jour. À force de croire que la photographie doit tout ce qu'elle est au réfèrent, on ne voit plus que lui en elle, et c'est lui qui forcément nous regarde, qui s'impose à nos yeux. De cette centralité du réfèrent, Barthes a été l'un des derniers grands témoins : la photographie, écrit-il, "emporte toujours son réfèrent avec elle", "ne (s'en) distingue jamais [...]", il "adhère" à l'image ; ou encore, "la photo est littéralement une émanation du réfèrent". La conséquence de cette fusion entre une photographie et son réfèrent fut d'éclipser la première au profit du second : "Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit." En mettant le réfèrent sur le devant de la scène, Barthes, dans un ouvrage pourtant destiné à comprendre quelque chose aux photographies, les faisait purement et simplement disparaître, tout comme il faisait disparaître aussi les photographes, dont le rôle paraissait nul ou négligeable.

Désacralisé par la suite, mis hors d'état de nuire par des théoriciens à juste titre soucieux de rendre aux photographies leur épaisseur et de reconnaître aux photographes leur rôle créateur, le réfèrent fut mis, si l'on peut dire, à l'index. L'index, l'indice, l'imprégnation : autant de concepts élaborés pour arracher la photographie à sa fausse simplicité, à sa fausse évidence mimétique, à son statut d'art moyen ; autant de manières de dire que la photographie n'est pas le double du réel obtenu au seul moyen d'un dé clic paresseux, mais un travail ou un art dont la réussite dépend, pour l'essentiel, du talent de

son agent, le photographe ; autant d'invitations à voir les photographies autrement.

Cette histoire est bien connue, mais c'est une histoire incomplète. Car les critiques du réfèrent n'ont pas pris garde, en général, qu'aux yeux de Barthes, cette notion avait moins pour fonction de définir la nature de l'image photographique que de rendre raison de la singularité de chaque photographie et de la dire, d'arracher l'expérience du face-à-face à son énigmatique silence. L'enjeu du réfèrent n'était pas seulement de comprendre l'image photographique elle-même, mais de trouver la juste parole sur une image chaque fois unique. [...] Le constat : la grande majorité des écrits consacrés à la photographie, explique-t-il, abordent les images à mauvaise distance, de trop loin ou de trop près. De trop loin, comme le discours historique ou sociologique par exemple, qui envisage une photographie comme l'illustration d'une époque, de ses mœurs et de ses modes, comme la représentante d'un courant esthétique, le révélateur d'une pratique ou d'une éthique de classe, bref, dans tous les cas, comme un document informatif. De trop près, c'est le discours technique, qui mesure des focales, conjecture des temps de pose, calcule des résolutions, reconstruit des angles de vue pour déterminer d'où, comment, avec quel objectif ou quel appareil la photo a été prise. Dans un cas comme dans l'autre, la photographie qui fait l'objet du commentaire est perçue et pensée comme le cas particulier d'un propos général, d'un universel théorique qui sacrifie la singularité de l'image, ses détails, ses zones en apparence secondaires, sa part de contingence. Barthes ne remet en cause ni la légitimité ni l'intérêt de ces discours : il constate qu'ils parlent plus d'eux-mêmes que des images sur lesquelles ils s'appuient, parce qu'ils neutralisent l'expérience désarmante du face-à-face avec une photographie singulière, au nom d'une vérité d'un autre ordre qui ne peut se dire que dans la généralité d'une science. »

Étienne Helmer, *Parler la photographie*, Paris, éditions MIX, 2017, p. 10-13.

« Les images photographiques, parce qu'elles nous sont si familières, parce qu'elles sont partie prenante de notre espace visuel, passent pour immédiatement accessibles et intelligibles. Mais chacun aura éprouvé ce bref sursaut d'étonnement qu'elles suscitent : la suspension des mouvements, le rendu des couleurs, les coïncidences inattendues, les expressions brutalement figées, dès lors que nous y portons attention, provoquent le sentiment que nous sommes devant une interrogation tout autant que devant une forme d'évidence. Du reste, lorsque nous pouvons regarder une photographie aussitôt après l'avoir "prise", nous éprouvons d'emblée la distance entre ce que nous rapporte l'image et ce que nous avons pu observer de visu, dans l'instant qui précédait. Et le constat de cette divergence assumée à chaque instant est propre au phénomène photographique. Nous reconnaissons à toute photographie une part de vérité, mais nous en soupçonnons l'indétermination, nous en pressentons les contradictions. Nous lui reconnaissons un ancrage temporel univoque, son appartenance à un âge révolu, et nous en éprouvons l'anachronisme et la perte de nos propres repères. La longue observation de photographies de toute époque entraîne cette conviction : la photographie n'est pas d'abord une transparence par laquelle nous accédons



Nicaragua, 1978

à une réalité avérée, elle suscite au contraire l'équivoque et, souvent, la perplexité. L'image photographique est un complexe d'interrogations pour le regard, car elle propose au regardeur des formes et des indices qu'il n'a jamais perçus sous cette apparence-là, et qui sont en désaccord avec son registre de vision naturelle. L'énigme serait donc constitutive du fait photographique en soi. Il ne s'agit ni d'un jeu d'esprit ni du mystère induit qui procéderait d'un effet esthétique, d'un style, d'un talent particulier, d'une incongruité délibérée (toutes choses qui adviennent aussi dans les photographies). L'énigme ontologique inhérente au processus photographique résulte de la distance irréductible entre les sens humains et la captation photosensible d'un appareil, elle naît de la rupture entre la perception visuelle et le processus photographique. Toute photographie fait énigme pour le regard.

Le regard humain adressé à la photographie dévoile de l'énigme, qui est l'écho en retour de ses interrogations.»
Michel Frizot, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Maison européenne de la photographie / Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Winterthour, Fotomuseum, Paris, Hazan, 2014, p. 7.

« Dans la presse et les archives en général, les photographies sont montrées ou classées comme références, témoins d'un événement : elles sont dès lors extraites, reproduites et exploitées à maintes reprises dans ces relations signifiantes à la fois simples et problématiques dont témoignent les légendes qui, dans les archives, abondent de termes généraux et abstraits comme "réfugiés", "expulsion" ou "torture".

Dans des relations signifiantes simples, où la photographie est perçue comme le signifiant d'un événement attribué par une légende, il est alors aisé de la juger biaisée, fautive, incidente ou partielle ou encore de ne "regarder" que la référence décrite par ce type de légende. Mais ces relations signifiantes, qui accompagnent le regard porté sur la photographie, n'en sont qu'un usage de la photographie – et celui-ci ne peut répondre aux interrogations concernant

la nature de la photographie ou d'une photographie. [...] Pourtant, il nous faut repenser la question suivante : qu'est-ce qu'une photographie ? Que permet-elle, ou pas, de voir ? Dans mon ouvrage *The Civil Contract of Photography* (2008), ainsi que dans deux expositions d'archives, j'ai formulé en théorie et démontré en pratique la base première d'une réponse à ces questions : une photographie est la rencontre de plusieurs protagonistes, principalement le photographe et le photographié, l'appareil et le spectateur. Définir la photographie comme le produit de cette rencontre m'épargne les discussions stériles sur "l'extérieur et l'intérieur" organisés et incarnés par l'appareil – qui se trouve devant, qui derrière, au moment où la photo est prise, qui se tient à l'intérieur et qui à l'extérieur du cadre au moment où elle est vue. Ces relations intérieur/extérieur ont servi de socle à une longue tradition permettant de voir les désastres dont autrui est victime comme un trait (politique) qui lui serait propre, comme si le sujet photographique échappait à la gouvernance commune l'unissant aux spectateurs de la photographie. En d'autres termes, ces dialectiques intérieur/extérieur permettaient de ne pas voir les sujets représentés comme "gouvernés" avec d'autres – les spectateurs, et éviter de conceptualiser notre propre "être gouverné", en tant que spectateurs, à travers le régime de désastre subi par les sujets photographiés ; nous incitant plutôt à les classer en catégories absurdes telles que "populations déplacées", "dépossédées" ou "réfugiés" (catégories qui servent d'appendices aux régimes démocratiques qui sont les nôtres).

Ceux qui examinent l'ontologie de la photographie – en adoptant en général un discours artistique ou photographique – sont en majorité voire à l'unanimité inconscients du fait que ce qu'ils définissent comme objet de débat est un produit du champ discursif spécifique auquel ils appartiennent, et qui ne perçoit la photographie que selon les enjeux qui lui sont propres. Dès l'origine, la photographie fut considérée en termes de production. Les catégories disponibles, qui servaient d'autres modes de production d'images tels que l'art ou la littérature, furent

considérées opportunes pour débattre du produit de la photographie : une image créée par un sujet compétent sur un support facile à transporter. Mais cette évaluation réduit la pratique photographique à son produit, faisant du producteur de l'image un agent libre responsable du produit final.

Pour penser la nature de l'entité photographique, il faudrait suspendre la priorité attribuée au photographe et à l'agent, qui vise à imposer sa souveraineté au champ de vision d'où est issue la photographie. Ce suspens permet d'envisager le contenu du cadre autrement que comme une conséquence, une application ou une mise en œuvre du point de vue du photographe, mais plutôt comme le résultat d'une rencontre entre divers protagonistes – rencontre qui peut prendre des formes diverses. Même si l'un de ces protagonistes – en général, le photographe – jouit d'une position privilégiée et décide des limites de la photographie, lui ou elle seul ne détermine pas ce qui sera inscrit dans le cadre ni ce qui pourra en être reconstruit concernant la situation photographiée.

L'image photographique est le produit d'une rencontre, et elle contient invariablement moins et plus que ce qu'on a souhaité y inscrire. La photographie est toujours plus et moins que ce que l'un des partis a réussi à cadrer au moment de la prise. Dans sa relation à chaque protagoniste, la photographie est toujours à la fois en excès et en défaut. Cet excès comme ce défaut ne sont pas communs à tous les partis de la rencontre : il est impossible de les assujettir tous au point de vue d'un seul. »

Ariella Azoulay, « Qu'est-ce qu'une photographie ? »,

D-Fictions, 14 novembre 2011

(<https://d-fiction.fr/2011/11/qu-est-ce-qu-une-photographie/>).

« Commentées par Roland Barthes, ces images, prises en 1978 par Koen Wessing au Nicaragua, retiennent, alors, l'attention d'Alfredo Jaar. L'un comme l'autre considèrent que ces photographies qui disent "la dignité et l'horreur de l'insurrection" doivent peut-être aussi restituer ce dont Barthes dit faire l'expérience : "Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre." Cette "transformation silencieuse" qui pourrait se rapprocher du *memento mori*, n'est-elle pas au cœur de *Shadows*, nouvelle œuvre d'Alfredo Jaar. Du 22 avril au 28 mai 2016, Alfredo Jaar, architecte de formation et cinéaste, présente à la galerie kamel mennour "Shadows", deuxième volet d'une trilogie qui explore le pouvoir des images iconiques. Après "The Sound of Silence" (2006), l'artiste invite le public à découvrir, dans une mise en scène soigneusement élaborée, des images extraites du livre publié en 1978 par Koen Wessing. D'une extrême densité, il nous plonge dans le cauchemar de cette insurrection, selon un récit qui se déploie, au sein de deux salles, pensées comme deux tableaux. L'installation évoque aussi un autre livre de Koen Wessing, *Chili, September 1973*. Rigoureusement silencieux, ce livre, sans textes, sans paroles, relate, en images, le coup d'État advenu à Santiago du Chili en 1973. Avec ces jeux d'emboîtements et de références, Jaar démultiplie les sensations et affects qui, progressivement, submergent le spectateur. Celui-ci

devient otage de ce dispositif dans lequel le matériau – regard et détresse – dépasse l'événement historique. Car cette plainte visuelle, pensée comme une scène de théâtre, s'achève dans la pénombre de la grande salle, où le visiteur découvre l'éblouissante et furtive apparition de deux femmes qui viennent d'apprendre la disparition de leur père. Foudroyées par la lumière aveuglante d'un écran, ces femmes sont comme soufflées par la douleur. Ombres blanches ? Fantômes, spectres, âmes en souffrance ? Elles sont à la fois des émanations directes des deux personnages photographiés, mais aussi des projections intérieures de notre propre psyché. Car au fond, dans le noir de l'installation, ces silhouettes blanches, qui sont en lutte pour exister, apparaissent et disparaissent dans une espèce d'indifférence, ou dans une espèce de cécité collective et absolue. Elles manifestent notre incapacité à voir. Elles proposent des images inversées du monde réel. Souvenir lointain du mythe de la Caverne décrit par Platon ? En effet, le dispositif de Jaar ne nous invite pas à entrer dans la lumière. Il nous invite plutôt à sortir de l'ombre.

[...] Quel est notre rapport à la violence ? à la réalité ? au visible ? Ces questions implicites et récurrentes dans le travail d'Alfredo Jaar, sont manifestes dans *The Sound of Silence* et *Shadows*. Ces deux installations qui relèvent du "prélèvement", pour reprendre la formule d'Alfredo Jaar, rendent à l'image sa part d'ombre, révèlent son statut changeant et enfin explorent son envers. Elles incitent aussi à une réflexion sur la surexposition du monde où règne la tyrannie du visible. C'est dans le vacarme et la douleur de ce monde que l'œuvre de Jaar souligne, avec retenue et silence, l'urgence de reconsidérer le rôle et la place de notre regard. »

Mouna Mekouar, communiqué de presse de l'exposition

« Alfredo Jaar. Shadows », galerie kamel mennour, 2016

(<http://www.kamelmennour.com/fr/media/8876/alfredo-jaar-shadows.html>) [voir les images p. 44 et p. 45].

« La question de l'intolérable doit alors être déplacée. Le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non montrer les horreurs subies par les victimes de telle ou telle violence. Il porte sur la construction de la victime comme élément d'une certaine distribution du visible. Une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent. La question est de savoir le type d'attention que provoque tel ou tel dispositif. Une autre installation d'Alfredo Jaar peut illustrer ce point, celle qu'il a inventée pour reconstruire l'espace-temps de visibilité d'une seule image, une photographie prise au Soudan par le photographe sud-africain Kevin Carter. La photo montre une petite fille affamée rampant sur le sol au bord de l'épuisement, tandis qu'un vautour se tient derrière elle, attendant sa proie. Le destin de l'image et du photographe illustrent l'ambiguïté du régime dominant de l'information. La photo valut le prix Pulitzer à celui qui était allé dans le désert soudanais et en avait rapporté une image aussi saisissante, aussi propre à briser le mur d'indifférence qui sépare le spectateur occidental de ces famines lointaines. Elle lui valut aussi une campagne d'indignation : n'était-ce pas le fait d'un vautour humain que d'avoir ainsi, au lieu de porter secours à l'enfant, attendu le moment de faire

la photographie la plus spectaculaire ? Incapable de supporter cette campagne, Kevin Carter se donna la mort. Contre la duplicité du système qui sollicite et repousse en même temps de telles images, Alfredo Jaar a construit un autre dispositif de visibilité dans son installation *The Sound of Silence*. Il a mis les mots et le silence de la partie pour inscrire l'intolérable de l'image de la petite fille dans une histoire plus large d'intolérance. Si Kevin Carter s'était arrêté ce jour-là, le regard saisi par l'intensité esthétique d'un spectacle monstrueux, c'est qu'il avait été auparavant non pas simplement un spectateur mais un acteur engagé dans la lutte contre l'apartheid dans son pays. Il convenait donc de faire ressentir la temporalité dans laquelle ce moment d'exception s'inscrivait. Mais pour la ressentir, le spectateur devait pénétrer lui-même dans un espace-temps spécifique, une cabine fermée où il ne pouvait entrer qu'au début et sortir qu'à la fin d'une projection de huit minutes. Ce qu'il voyait sur l'écran, c'était des mots encore, des mots s'assemblant en une sorte de ballade poétique pour raconter la vie de Kevin Carter, sa traversée de l'apartheid et des émeutes noires en Afrique du Sud, son voyage au fin fond du Soudan jusqu'au moment de cette rencontre, et la campagne qui l'avait poussé au suicide. C'est seulement vers la fin de la ballade que la photographie elle-même apparaissait, en un éclair de temps égal à celui du déclencheur qui l'avait prise. Elle apparaissait comme quelque chose qu'on ne pouvait oublier mais sur quoi il ne fallait pas s'attarder, confirmant que le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non faire et regarder de telles images mais au sein de quel dispositif sensible on le fait. »

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 108-110.

« Comme tu le sais, la photographie [Susan Meiselas, *Fouille de toutes les personnes voyageant en voiture, en camion, en bus ou à pied, Ciudad Sandino, Nicaragua, 1978*] fut prise à proximité de Masaya (Nicaragua) en 1979 ; elle documente la décision du gouvernement de fouiller systématiquement toute personne voyageant en bus, en camion ou à pied afin de déterminer les liens qu'elle est susceptible d'entretenir avec les rebelles sandinistes. La photographie [Susan Meiselas, *Soldats fouillant les passagers du bus sur l'autoroute Nord, El Salvador, 1980*] quant à elle, fut prise au Salvador en 1980 ; elle aussi documente la fouille et l'interrogatoire des passagers d'un bus par la Garde Nationale, cette fois le long de la Panaméricaine. Comme dans l'image précédente, les soldats recherchent toute trace d'une alliance, ou même d'une simple sympathie, entre les passagers et, dans le cas présent, les guérilleros du FMLN (Front Farabundo Martí). Mais si les passagers sont directement photographiés dans la première image, c'est en dirigeant ton objectif sur leur ombre que tu les as photographiés dans la seconde [...]. Cet échange qui substitue l'ombre au corps est important en ce qu'il est révélateur de la difficulté à regarder en face la brutalité qui caractérisait si ouvertement le Salvador à l'époque – une brutalité qui, comme tu l'as toi-même dit, t'était beaucoup plus difficile à regarder que tout ce que tu avais pu voir au Nicaragua, y compris à Cuesta del Plomo. Les ombres sont par ailleurs des figures liminaires qui, en projetant leurs contours sur le mur, y inscrivent la marque d'un mouvement de présence/absence qui deviendra la

signature d'une dictature militaire responsable de tant de disparitions forcées.

Dans le passage du corps des passagers à leur ombre, l'ombre annonce la possible disparition des corps – qu'ils soient visibles, comme dans la première image, ou suggérés comme dans la seconde – et signale la peur et la précarité qui faisaient le lot quotidien de tous ceux qui subissaient les régimes militaires en place dans la plupart des pays d'Amérique latine dans les années 1970 et 1980. Instrument d'élimination de l'opposition et de terreur généralisée des populations, les disparitions entraînaient l'effacement de la vie comme de la mort – refusant même aux proches le secours d'un corps à pleurer. En l'absence de dépouille, les gouvernements pouvaient nier toute accusation d'enlèvement ou de meurtre. Si la juxtaposition de ces deux images nous permet de réfléchir à ce qu'ont subi des centaines de milliers de gens dans toute l'Amérique latine – non seulement les disparitions et les meurtres, mais aussi la torture –, elle nous permet également de penser plus précisément les similitudes et les différences entre le Nicaragua et le Salvador eu égard aux manifestations de violence. Là encore, la seconde image n'aurait peut-être jamais vu le jour si la première n'avait déjà existé. Ce qui signifie que la photographie prise au Salvador est hantée et conditionnée par la photographie prise au Nicaragua. Tu n'aurais pas pu faire la seconde image sans avoir la première en tête, de façon consciente ou inconsciente. Voilà qui confirme l'idée que nous transportons toujours notre histoire avec nous, que notre regard est fait de tout ce que nos yeux ont vu, et que toutes ces médiations nous sont nécessaires pour commencer à voir. »

Eduardo Cadava, « Apprendre à voir », in Susan Meiselas, *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018, p. 64-66. [Le Jeu de Paume a présenté l'exposition « Susan Meiselas. Médiations » à Paris, du 6 février au 20 mai 2018. Vous pouvez retrouver sur notre site la présentation de l'exposition et le dossier documentaire, ainsi que les images citées dans ce texte. Vous pouvez également consulter le site de l'artiste : <http://www.susanmeiselas.com>]



Pékin, Chine, 1985

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

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Koen Wessing et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Corps et espaces urbains » ;
- « Reportages : Chili, Nicaragua, Salvador » ;
- « Images de presse et engagement ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 36-39) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous pouvez ainsi choisir lesquelles traiter avec les élèves lors des visites commentées avec votre classe.

Vous retrouverez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Koen Wessing dans la partie « découvrir » de ce dossier p. 44.

I Parcours croisé avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré et le musée des Beaux-arts de Tours

Dans le cadre du parcours « Images et arts visuels à Tours » (voir p. 2), vous pouvez prolonger la visite de l'exposition « Koen Wessing. L'image indélébile » au Château de Tours par la découverte de l'exposition de l'artiste Frank Scurti, « 15 easy short films » au CCC OD du 1^{er} décembre 2018 au 10 mars 2019 (www.cccod.fr).

Le musée des Beaux-Arts propose des visites thématiques pour les classes de collège et de lycées autour des collections permanentes (voir le programme de l'année scolaire 2018-2019).

I Semaine de la presse et des médias dans l'école

Vous pouvez vous appuyer sur l'exposition « Koen Wessing. L'image indélébile » pour réaliser des projets et des activités dans le cadre de la « Semaine de la presse et des médias dans l'école », qui aura lieu du 18 au 23 mars 2019 sur le thème : « L'information sans frontières ? » (inscriptions, dossier pédagogique et ressources sur le site du CLEMI : <https://bit.ly/2mhXtTN>).

I La 12^e édition des Assises internationales du journalisme se tient à Tours du 13 au 16 mars 2019.

I Prix Médiatiks 2019 du reportage photo

Vous pouvez également participer au concours « Vues de chez nous » organisé par le CLEMI, en partenariat avec ImageSingulières, en produisant un reportage de photographie documentaire (inscriptions en décembre 2018 : <https://bit.ly/2qkxqWQ>).

Composition des images, mouvements et regards

« Une image ne se crée pas en une fraction de seconde. On sait ce qui va arriver, les gens qui vont se croiser les uns les autres. Il suffit simplement d'attendre pour voir s'ils s'insèrent bien dans l'image. Puis on appuie sur le déclencheur. On déclenche quand ils sont de la bonne taille les uns par rapport aux autres et par rapport aux autres éléments de l'image. »

Koen Wessing



Londres, Royaume-Uni, 1963



Dublin, Irlande, 1963



Amsterdam, Pays-Bas, 1966



Pékin, Chine, 1985

Observez dans chaque photographie les personnes représentées. Que sont-elles en train de faire ? Sont-elles en mouvement ou en position statique ? Dans quel type d'espace se trouvent-elles ? Quotidien ? Urbain ? Public ou intime ?

Décrire la position, l'attitude, la gestuelle (en particulier celle des mains) et l'expression de la personne qui se situe au premier plan. Quelle place occupe-t-elle dans l'image ?

Recherchez, dans ces images, des liens formels entre les personnes et l'environnement, des analogies, des répétitions ou des contrastes dans les postures, les expressions ou les tenues vestimentaires (motifs, valeurs de gris). Quelles relations percevez-vous entre les personnes et les lieux où elles se trouvent ?

Repérez les jeux de regards dans chaque image. Que regardent les personnes ? Qui regarde qui ? Quels regards, par leur direction, induisent un « hors champ » de l'image ? Quels regards sont dirigés vers le photographe ? Dans quelles images vous sentez-vous, en tant que spectateur, directement interpellé par les sujets photographiés ?

Pensez-vous que les personnes sont conscientes d'être prises en photographie ? À quelle distance Koen Wessing se situe-t-il par rapport à elles ? À votre avis, quelles relations le photographe instaure-t-il avec ses sujets ? Un dialogue, une relation de confiance, de connivence ? Une distance ?

Activité

En utilisant les photocopies correspondant à chacune de ces photographies, matérialisez et indiquez par une flèche, l'axe du regard de chaque personne. Les regards se rencontrent-ils ?

Conflits politiques et rapports de force

« La décision de partir immédiatement au Chili relève d'une vision déjà presque théorisée de l'impact propre à cet événement pour la visualisation des conflits politiques. Il s'agit moins de réaliser un reportage de type "humaniste" que de tenter de rendre visible la logique même du pouvoir et de l'oppression, au-delà même, sans doute, de la situation chilienne. »

Didier Aubert, « De Capa à Gamma : le photojournalisme au révélateur chilien », in Olivier Compagnon et Caroline Moine (dir.), « Chili 1973, un événement mondial », *Mondes(s)*, n° 8, Rennes, PUR, 2015.



Des détenus arrivent au Stade national transformé en camp de prisonniers, Santiago, Chili, septembre 1973



Détenus photographiés dans le Stade national, Santiago, Chili, septembre 1973



Des détenus font disparaître des slogans politiques de l'Unité populaire, Santiago, Chili, septembre 1973

Dans quel pays et à quelle période Koen Wessing a-t-il réalisé ces photographies ? Quel est alors le contexte politique au Chili ? Quel événement s'est déroulé le 11 septembre 1973 ?

Observez les deux premières photos et analysez les scènes représentées, ainsi que les attitudes et postures des différents protagonistes. Quels rapports de force apparaissent ?

Dans la première image, les expressions et les regards des personnes sont-ils visibles ? Par quoi sont-ils occultés ? Repérez les armes visibles dans l'image (réelles et ombres portées) et la manière dont elles encadrent le mouvement des prisonniers.

Dans la deuxième image, quel objet a remplacé la mitraillette dans les mains du militaire ? Qu'est-il en train de faire ? En quoi la photographie peut-elle aussi être utilisée comme un instrument de contrôle ? Décrivez la position et l'expression du prisonnier, et les liens qui apparaissent entre la position de son corps et l'arrière-plan. En quoi renforcent-ils la situation de contrainte et d'enfermement ?

En combien d'espaces peut-on diviser la troisième photographie ? Décrivez les personnes présentes dans chacun de ces espaces, ainsi que leurs actions. Quel était, à votre avis, le contenu des graffitis ? Que peut-on en déduire de la liberté d'expression au Chili à cette époque ? Observez les jeux de regards entre les protagonistes de la scène (sujets photographiés et photographe). Qui remarque la présence de Koen Wessing ? Quelle sensation cela donne-t-il ?

Sous quelle forme Koen Wessing a-t-il publié ses images du Chili en 1973 ? Que permet de retracer la succession des images dans ce livre ? En quoi peut-on parler d'« essai photographique » ?

Images et événements

«[...] ce métier de l'image [le photojournalisme] constitue un point névralgique de la mise en relation de l'homme avec l'histoire.»

Michel Poivert, «Le photojournalisme est-il un humanisme?»,
in *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 168.



Des tireurs embusqués s'en prennent à la foule lors des funérailles de l'archevêque Romero, San Salvador, Salvador, 30 mars 1980



Dans le Stade national, Santiago, Chili, septembre 1973



Nelson Mandela assistant aux funérailles d'Helen Joseph, cathédrale de Johannesburg, Afrique du Sud, 1993



Garde devant l'ancien palais de Nicolae Ceaușescu, Bucarest, Roumanie, 1990

Observez les photographies et lisez les légendes.

Dans quels pays et sur quels continents ces photographies ont-elles été réalisées? Pouvez-vous situer le contexte historique dans lequel elles ont été prises? Que signifie l'expression «couvrir un événement»? Que nous révèlent ces images sur le métier de photojournaliste, sur ses conditions d'exercice et sur les déplacements qu'il implique?

Étudiez avec attention les trois premières photographies.

Essayez de décrire en une ou deux phrases les lieux, les personnes et les actions représentés. Lesquelles de ces images apportent le plus d'informations sur les événements représentés? Selon vous, pourquoi? À quel moment ont-elles été réalisées (avant, pendant ou après l'événement)? Comment donnent-elles l'impression que le photographe est au plus près de l'action? Quelle photographie vous paraît la plus dramatique? Pourquoi? Analysez le point de vue, le cadrage et la composition de cette image pour argumenter votre réponse.

Dans la troisième photographie, quelle personne reconnaissez-vous? Où Koen Wessing s'est-il placé pour prendre sa photographie? Ce point de vue est-il conventionnel? Comparez ce choix à celui adopté par le photographe présent dans l'image.

En quoi la quatrième photographie est-elle différente des trois autres? Quel regard pose le photographe sur la fin de la dictature de Nicolae Ceaușescu, exécuté avec sa femme le 25 décembre 1989?

Quels sont les points communs entre les contextes politiques et les événements rapportés par Koen Wessing? Quels types de conflits et rapports de force donne-t-il à voir?

Quelles sont, selon vous, les missions principales du photojournaliste? Informer, documenter, témoigner, dénoncer, sensibiliser, questionner, donner un point de vue...?

Citations et reprises

« Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m'arrêta. Rien de bien extraordinaire : la banalité (photographique) d'une insurrection au Nicaragua : rue en ruine, deux soldats casqués patrouillent ; au second plan, passent deux bonnes sœurs. Cette photo me plaisait ? M'intéressait ? M'intriguait ? Pas même. Simplement, elle existait (pour moi). Je compris très vite que son existence (son "aventure") tenait à la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste) : les soldats et les bonnes sœurs. Je pressentis une règle structurale (à la mesure de mon propre regard), et j'essayai tout de suite de la vérifier en inspectant d'autres photos du même reporter (le Hollandais Koen Wessing) : beaucoup de ces photos me retenaient parce qu'elles comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer. Ici, une mère et une fille déplorent à grands cris l'arrestation du père (Baudelaire : "la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie", et cela se passe en *pleine campagne* (d'où ont-elles pu apprendre la nouvelle ? pour qui ces gestes ?). [...] Là encore, dans un appartement bombardé, les grands yeux de deux gosses, la chemise de l'un relevée sur son petit ventre (l'excès de ces yeux trouble la scène). »

Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 42-46.



Nicaragua, 1978



Une maison bombardée par les forces gouvernementales, Estelí, Nicaragua, 1978



Femmes apprenant la mort de leur père assassiné par l'armée, Estelí, Nicaragua, 1978



Alfredo Jaar
Shadows, 2014
Courtesy de la Galerie Lelong & Co., New York, de kamel mennour, Paris / Londres, de la Galerie Thomas Schulte, Berlin et de l'artiste, New York

« Du 22 avril au 28 mai 2016, Alfredo Jaar, architecte de formation et cinéaste, présente à la galerie kamel mennour "Shadows", deuxième volet d'une trilogie qui explore le pouvoir des images iconiques. Après "The Sound of Silence" (2006), l'artiste invite le public à découvrir, dans une mise en scène soigneusement élaborée, des images extraites du livre publié en 1978 par Koen Wessing. D'une extrême densité, il nous plonge dans le cauchemar de cette insurrection, selon un récit qui se déploie, au sein de deux salles, pensées comme deux tableaux. L'installation évoque aussi un autre livre de Koen Wessing *Chili September 1973*. [...] cette plainte visuelle, pensée comme une scène de théâtre, s'achève dans la pénombre de la grande salle, où le visiteur découvre l'éblouissante et furtive apparition de deux femmes qui viennent d'apprendre la disparition de leur père. Foudroyées par la lumière aveuglante d'un écran, ces femmes sont comme soufflées par la douleur. Ombres blanches ? Fantômes, spectres, âmes en souffrance ? [...] dans le noir de l'installation, ces silhouettes blanches, qui sont en lutte pour exister, apparaissent et disparaissent dans une espèce d'indifférence, ou dans une espèce de cécité collective et absolue. »

Mouna Mekouar, communiqué de presse de l'exposition « Alfredo Jaar. Shadows », galerie kamel mennour, 2016.



Amsterdam, Pays-Bas, 1966

CORPS ET ESPACES URBAINS

« Je pensais à l'époque que la photographie avait bien plus de points communs avec la sculpture. On tourne autour de son sujet pendant un certain temps. Il faut l'étudier sous toutes les coutures, comme pour une sculpture. Ce n'est pas un objet plat. L'image évolue au fur et à mesure que l'on tourne autour d'elle. »

Koen Wessing

« Je tentais de traiter ce grand thème de l'homme dans la métropole, et luttais pour en tirer quelque chose de personnel. J'avais déjà bien étudié le travail de Cartier-Bresson (je l'étudie toujours). J'étais plus ou moins familiarisé avec Izis, Doisneau, Bishoff, Brassai, Capa, Haas, Ronis, Roitier, Emmy Andriesse, ainsi qu'avec les Américains qui travaillaient avec la lumière existante. J'avais été stimulé par Ed van der Elsken : par le courage avec lequel il se mettait en scène comme l'observateur de son propre entourage, par la manière dont il cassait l'attitude objective et sociologique du reportage, et par sa façon de traiter la couleur noir. » [Johan van der Keuken, 1984, in *Johan van der Keuken, aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998 (<https://bit.ly/2JtgfSD>).]

« J'observe continuellement les gens comme ceux-là. C'est du cinéma, la Nouvelle Vague. J'aime imaginer

tout en regardant. J'aimerais pouvoir rassembler en une seule image leur passé et leur avenir possible. Je suis toujours à l'affût pour ça. »

Koen Wessing

I Photographies de rue

Koen Wessing a assisté pendant deux ans Ed van der Elsken, de 17 ans son aîné, qui lui-même a incité Johan van der Keuken à publier ses photographies et a collaboré sur certains de ses films. Johan van der Keuken a également publié un texte sur les photographies de Koen Wessing prises au Chili. Tous trois autodidactes dans leur pratique de la photographie, ils ont sillonné le monde, se sont rendus dans des pays en crise, en guerre, mais ont aussi photographié leur ville de naissance, Amsterdam, et les Pays Bas.

– Étudier le corpus d'images suivantes :

• Koen Wessing, *Amsterdam, Pays-Bas*, 1966 (voir ci-dessus)

• Johan van der Keuken, *Nous avons 17 ans*, 1955

(<https://bit.ly/2OGLcoe>)

• Ed van der Elsken, *Le Groenburgwal, Amsterdam*, 1956

(<https://bit.ly/2ED5hLz>)

• Ed van der Elsken, *Quartier de Nieuwmarkt, Amsterdam*, 1961

(<https://bit.ly/2sJ1YZ4>)

Quel est le point commun entre les personnes photographiées ? Quelles images comportent un regard en direction du photographe ? Quel âge ont respectivement Koen Wessing,

Ed van der Elsken et Johan van der Keuken au moment de la prise de vue ? Quel type de rapport peut-on imaginer entre les sujets et le photographe ? À votre avis, s'agit-il de photographies posées ?

Dans quels types d'environnement s'inscrivent les corps des protagonistes ? Que nous est-il montré de la ville ? Des habitants ? Peut-on imaginer leurs modes de vie ?

– Comparer les photographies suivantes :

– Comparer les photographies suivantes :

• Ed van der Elsken, *Jumelles sur la place de Nieuwmarkt*, 1956

(<https://bit.ly/2sJ1YZ4>)

• Koen Wessing, *Dublin, Irlande*, 1963 (voir p. 41)

Qu'est-ce qui est le plus frappant lorsque l'on rapproche ces deux images ? Que peuvent-elles nous dire de la jeunesse en Europe dans les années 1950 et 1960 ? Quel est le cadrage choisi par Van der Elsken ? Que souhaite-t-il particulièrement mettre en valeur ? Au contraire, quel est le choix de Koen Wessing ? Comment s'inscrit alors le corps des deux jeunes femmes dans l'espace ?

– Poursuivre autour des œuvres suivantes :

• Koen Wessing, *Jordaan Fair, Amsterdam*, 1963

(<https://bit.ly/2ytqy4D>)

• Koen Wessing, *Het bruine Paard, Amsterdam*, 1963

(<https://bit.ly/2OG7YiW>)

• Ed van der Elsken, *Fietsen, Cyclist*, 1965 (<https://bit.ly/2ric8PE>)



Dublin, Irlande, 1963

Quels sont les choix photographiques (point de vue et cadrage) de Koen Wessing pour insuffler l'idée d'un mouvement et d'un déplacement dans la première image ? Comment le moyen de locomotion omniprésent dans le quotidien des Amstellodamois est-il détourné dans la seconde ? Que permet la saisie cinématographique des déplacements à bicyclette dans le film de Van der Elsen ? Comment rend-il compte de ce mode de vie partagé par tous les habitants d'Amsterdam ? À quoi s'apparente ce défilé de bicyclettes ?

– Vous pouvez prolonger l'exploration de la ville d'Amsterdam à partir de l'extrait de film suivant :

• Johan van der Keuken, *Amsterdam Global Village*, 1996
(<https://bit.ly/2P4qxih>) :

Quel autre élément important du quotidien des habitants d'Amsterdam est mis en avant ici ? Quelle est la construction temporelle de la séquence ? Que se passe-t-il au fur et à mesure que l'on avance dans la ville ? Comment parvient-on à atteindre une saturation dans l'image ? Quel est le rôle du son dans le montage ?

– Prolonger la réflexion autour des images réalisées par Koen Wessing en Chine dans les années 1980, notamment à Pékin, et de cette citation : « Je voulais être capable de voir les choses avec des yeux neufs, sans préjugés, comme ma fille. Avoir de la curiosité. Les photos que j'ai prises

en Chine montrent le plus souvent les gens, les petits événements de leur vie qui les rendent attachants : un homme avec un nourrisson dans les bras, par exemple. J'étais heureux d'avoir six mois devant moi où je serais moins préoccupé par les sujets qu'on prétend connaître un peu, comme le pouvoir. Avoir la possibilité de me concentrer davantage sur la forme. »
Koen Wessing

I Échanges de regards

« Le simple fait d'être présent modifie la situation que l'on photographie. Les gens réagissent au photographe. Certains regardent vers l'objectif. Je ne me mets pas en quatre pour obtenir ça, mais je suis content quand ça arrive. [...] Une image ne devrait pas être un objet plat. Une fois l'action terminée, elle devrait rester une image massive. Elle devrait contenir une émotion visible et montrer un certain nombre de personnes liées entre elles d'une façon ou d'une autre. »

[Koen Wessing, in *Koen Wessing. L'image indélébile*, Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 10.]

– Observer dans les photographies suivantes, les jeux de regards entre le photographe et ses sujets :

• Erich Salomon, *Aristide Briand montre du doigt Erich Salomon et s'écrie : « Ah ! le voilà ! le roi des indiscrets ! »*, Paris, quai d'Orsay, août 1931
(<https://bit.ly/2OG8dvm>)

• Weegee, *The First Murder*, 1941
(<https://bit.ly/2ySMghS>)

• Robert Frank, *Trolley bus, New Orleans*, 1955 (<https://bit.ly/2NZ5vfx>)

• William Klein, *Pray + Sin, 7th Avenue, New York, États-Unis*, 1954-1955
(<https://bit.ly/2CzoD1s>)

• Ed van der Elsen, *Havana, Cuba*, 1967 (<https://bit.ly/2AoiHqx>)

• Garry Winogrand, *New York*, 1969
(<https://bit.ly/2Pdrjst>)

• Koen Wessing, *Amsterdam, Pays-Bas*, 1966 (voir p. 40)

Dans quels contextes et lieux ont été réalisées ces images ? Dans chaque image, comment pourrait-on qualifier le regard du ou des personnes lancé au photographe ? D'affrontement, d'étonnement, de connivence, de mépris, d'accusation... ? Quelle incidence a ce type de regard en direction du photographe pour le spectateur ?

– Choisir une de ces images et rédiger un récit transcrivant les pensées de la personne photographiée sous forme de monologue intérieur. Les élèves doivent composer leur récit à partir de ce qu'ils perçoivent et analysent de l'image. Leur récit peut être narré à la première ou à la troisième personne.

– Ressources :

• Document pédagogique pour travailler sur le hors-champ :
<https://bit.ly/2R83y2c>

• Histoire, forme et fonction du monologue intérieur en littérature :
<https://bit.ly/2EGrokg>

I Captation du quotidien et art contemporain

Autour des pratiques des images et de la captation du quotidien dans l'espace urbain, vous pouvez développer le questionnement à partir des vidéos de Franck Scurti, présentées au CCC OD du 1^{er} décembre 2018 au 10 mars 2019 : « On connaît Franck Scurti pour son habileté à scruter les différentes facettes de la sphère quotidienne, politique ou économique. Pour sa seconde collaboration avec le CCC OD, il prépare un dispositif inédit présentant la totalité de ses œuvres vidéo. L'angle choisi s'avère insolite, puisqu'habituellement, Franck Scurti utilise sans hiérarchie tous les moyens d'expression à sa disposition (vidéo, sculpture, installation ou dessin). Le médium vidéo, privilégié à un moment précis de sa carrière, fut un moyen de capter des tranches de vie urbaine, et de manipuler les images médiatiques. Avec cette mise en récit singulière, l'artiste apporte un éclairage nouveau sur l'ensemble son œuvre. » [Communiqué de presse du CCC OD (www.cccod.fr).]

• « Dans les années 1990, j'ai fait une quinzaine de vidéos, la plupart de rue. Je filmais des choses vues lors de mes voyages. J'étais intéressé dans un premier temps par le fait de capter des perceptions, que je n'arrivais pas à formaliser autrement. *Heineken Vision* par exemple est une vidéo filmée à travers un verre de bière. D'autres, comme *Sprite Spirit* et *Drunk*, sont plutôt des notes sur le déplacement. À Stockholm, où j'ai habité pendant six mois, j'avais remarqué que les rues sont très propres et que le seul élément perturbateur était le bruit des canettes dans lesquelles les jeunes ont l'habitude de taper le samedi. J'ai voulu recréer une petite histoire et montrer comment on circule sur une surface définie. Avec la temporalité propre à la vidéo, j'ai essayé de retrouver une dimension quasi tridimensionnelle. » [Franck Scurti, dans un entretien avec Elisa Fedeli, 2011 (<http://www.paris-art.com/franck-scurti-2/>).]

REPORTAGES : CHILI, NICARAGUA, SALVADOR

« Je cherche une composition, une situation qui fera ressortir plus clairement ce que je veux communiquer. Il se peut par conséquent que mes images soient plus dramatiques. Mais les gens ne devraient jamais être comme des pions dans un jeu. J'aime qu'ils ne le soient pas, qu'ils s'efforcent de changer leur situation. Je déteste cette théorie qui voudrait que nous ne soyons qu'un rouage dans la machine. » Koen Wessing

I Chili, September 1973, un récit en image

« À son retour, Wessing publie 24 photographies dans un petit livre qu'il conçoit lui-même, et qu'il publie chez un éditeur engagé, De Bezige Bij [...]. La majorité de ces images montrent des citoyens ordinaires en butte aux contrôles d'identité et à la prise de contrôle de l'espace public par les militaires. »

Didier Aubert, « De Capa à Gamma : le photojournalisme au révélateur chilien », in Olivier Compagnon et Caroline Moine (dir.), « Chili 1973, un événement mondial », *Mondes(s)*, n° 8, Rennes, PUR, 2015 (<https://bit.ly/2OX34yz>).
– Regarder avec les élèves la réédition du livre *Chili, September 73* de Koen Wessing (éditions Errata, 2010) ou, à défaut, une reproduction partielle (<https://bit.ly/2SZY6A4>, la première image du livre n'apparaît pas sur ce lien) :

Comment sont disposées les images dans le livre (pleine page, double page) ? Lorsqu'elles sont cadrées verticalement, qu'est-ce qui leur fait face ? Sont-elles accompagnées de légendes ?
Décrire les personnes et les lieux photographiés. Observer les différentes actions représentées (manifestation, arrestation, fichage, emprisonnement, coupe de cheveux, brûlage et combustion de livres).
Relever le nombre de photographies montrant le contrôle des femmes dans la rue, la détention des hommes...

Étudier les différents types de cadrages (serré, large) et leurs transitions.
Distinguer les photos à l'intérieur et à l'extérieur du stade. Quelles scènes se répètent ? Peut-on identifier une structure narrative dans cet ouvrage ? De quoi témoignent la réalisation et la publication de ce livre ?

– Analyser et commenter la première, la deuxième et la dernière photographie du livre, visibles en suivant les liens ci-dessous :

- <https://bit.ly/2D4bMFA>
- <https://bit.ly/2CBfQvN>
- <https://bit.ly/2Jig5ot>

Par quelle disparition débute l'ouvrage ? Comment nomme-t-on cette action ? Chercher l'étymologie du mot « autodafé ». Quels événements historiques sont associés à cette pratique ? Qui est en couverture de ce magazine (<https://bit.ly/2PP1Z99>) ? Quelle était l'orientation politique de cette revue ? Que signifie « Punto final » en espagnol ?

Quelles informations supplémentaires apporte la deuxième image ? Sur les acteurs et le contexte de la scène ? Quelles expressions, attitudes et actions ont les trois personnes visibles ? Sont-elles similaires ?

Comparer avec l'attitude et le regard des deux personnages au premier plan dans la dernière image. Quel lien existe entre la photographie qui ouvre le livre et la dernière ?

– Le 26 octobre 1973, Koen Wessing expose les images de son reportage sur le Chili à Amsterdam (<https://bit.ly/2OLig2v>). Comparer la scénographie de cette exposition et celle du Château de Tours.

– Rapprocher les images réalisées par Koen Wessing au Chili de celles des photographes suivants :

- Marcelo Montecino (<https://bit.ly/2yy5N7Y>)
- Horacio Villalobos (<https://bit.ly/2yCZ7pt>)
- David Burnett (<https://bit.ly/2AnWljA>)
- Chas Gerretsen (<https://bit.ly/2AokN9W>)

Relever les similitudes et les différences dans la manière de documenter l'après coup d'État. Effectuer des recherches sur chaque photographe (biographie, statut, contexte de production des reportages,



Sous la menace des armes, des détenus effacent sous une couche de peinture des slogans politiques de l'Unité populaire, Santiago, Chili, septembre 1973

diffusion et postérité des images). Vous pouvez aussi consulter le travail de l'artiste chilien Andrés Cruzat qui a utilisé plusieurs images de ces photographes pour produire une série de montages intitulés *La persistencia de la memoria* (<https://bit.ly/1qNNlxe>).

I Images, textes et sons

Après avoir mené une recherche sur le déroulement du coup d'État de septembre 1973 au Chili et sur la prise de pouvoir par l'armée (voir les repères p. 10-11 et les ressources p. 51), sélectionner plusieurs photographies réalisées par Koen Wessing dans ce contexte. Trouver un ordre pour présenter les photographies choisies. Rédiger ensuite un texte de commentaire qui raconte l'événement du point de vue du photographe. Sous une forme narrative, ce texte devra à la fois informer sur les événements et exprimer une vision subjective. Il est possible de donner différentes formes à cet exercice : un format album photographique (image et texte), un format affichage au mur, un format montage sonore des photographies.

Dans le cas d'un montage sonore, le texte lu et enregistré peut être associé avec des sons additionnels (bruitages ou musiques) qui renforceront le point de vue adopté pour le reportage.

– Écouter la chanson de Julios Beaucarne, Lettre à Kissinger, 1975 (<https://bit.ly/2PQei59>)

Vous pouvez retrouver les paroles en ligne (http://www.toupie.org/Chansons/Lettre_kissinger.htm).

Qui est Kissinger ? Combien de fois ce nom est-il cité dans la chanson ? Qui est Victor Jara ? De quelles photographies présentes dans l'exposition cette chanson peut-elle être rapprochée ? Que désigne l'hymne de l'unité populaire ? Que signifie la comparaison entre 1942 et 1973 ? Quelle est la visée critique de cette chanson ? Que dénonce le chanteur ? Que célèbre-t-il ? Dans quelle mesure cette chanson permet-elle de comprendre le retentissement mondial du coup d'État chilien de 1973 ? Rechercher d'autres chansons qui évoquent cet événement.

I Planche-contact et processus de travail

« La planche-contact est le tirage par CONTACT de l'ensemble des vues d'un film sur une feuille de papier photographique. On peut envisager la planche-contact (devenue nécessaire à l'apparition des films petit format sur rouleaux) comme une unité intermédiaire, pour le photographe, entre le moment de la prise de vue et la réalisation des tirages. C'est sur elle que s'opèrent les choix des images qu'il conservera, agrandira, ces choix pouvant par ailleurs évoluer au cours du temps ». [Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, New York, Londres, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p. 167.]

– Observer la planche-contact de Koen Wessing (<https://bit.ly/2OolAAr>). Bien qu'au moment de la réalisation de cette planche-contact, les bandes de

négatifs n'aient pas été agencées dans l'ordre chronologique, il est possible en se référant aux numéros de vues de reconstituer la succession des prises de vue.

Repérer dans cette planche la photographie Sous la menace des armes, des détenus effacent sous une couche de peinture des slogans politiques de l'Unité populaire, Santiago, Chili, septembre 1973 (voir ci-dessus), ainsi que les autres images ayant pour sujet l'effacement des graffitis ou slogans dans la rue.

Relever les informations que nous donnent ces images sur le déplacement du photographe, sur la manière dont il travaille à la prise de vue (choix de l'angle, placement et attente du photographe par rapport à son sujet, nombre de clichés réalisés pour un même sujet, etc.).

– Explorer d'autres planches-contacts de Koen Wessing issues de son reportage au Chili, sur le site du Nederlands Fotomuseum de Rotterdam (<https://bit.ly/2CZaSu1>) et poursuivre le questionnement précédent sur son processus de travail. Identifier les images de Koen Wessing exposées au Château de Tours. Quelles informations supplémentaires apportent les planches-contacts ?

I Conflits en Amérique centrale

– Entre 1978 et 1990, combien de fois Koen Wessing se rend-il en Amérique centrale ? Dans quels pays ? Dans quelles circonstances politiques ?



Femmes apprenant la mort de leur père assassiné par l'armée, Estelí, Nicaragua, 1978

Quelles sont les conditions dans lesquelles il organise ses voyages et ses séjours ?

– Situer le Nicaragua et le Salvador sur une carte. Dans quelle mesure ces deux pays occupent-ils une position particulière entre les deux parties du continent américain ? Demander aux élèves de réaliser des recherches sur l'histoire politique des deux pays de 1945 à 1992. Resituer leur histoire dans le cadre plus large de la guerre froide et préciser le rôle joué par le gouvernement américain dans ces régions (voir les repères p. 10-11 et les ressources p. 51).

Situer la ville d'Estelí au Nicaragua. Pour quelle raison Koen Wessing s'y est-il rendu ? Quels événements y ont eu lieu pendant les années de guerre civile ? Pour découvrir ce qu'est devenu Estelí aujourd'hui, vous pouvez visionner le reportage de Valerian Mazataud (<https://bit.ly/2yudvAi>).
– Consulter la collection des photographies de Koen Wessing rassemblées sur le site du Nederlands Fotomuseum (<https://bit.ly/2yY5nHC>). Lancer une recherche avancée en filtrant les images à partir de l'entrée « pays ». Entrer « Nicaragua » et analyser les résultats. Combien d'images peut-on découvrir pour ce pays ?

Choisir l'affichage des résultats en mode liste (image et légende). Consulter les différentes pages. Que montre la succession des images sur les sujets photographiés par Koen

Wessing ? Au cours de son séjour en 1978, quels aspects de la vie des Nicaraguayens documente-t-il ? Quelle vision du Nicaragua les photographies présentes dans l'exposition donnent-elles ? Quand Koen Wessing y retourne en 1979, quel genre de photographies fait-il ? Quels aspects met-il en valeur ? Dans quelle mesure peut-on dire que Koen Wessing prend parti ? Le même travail peut être mené sur le Salvador.

I Réflexions sur la place du photographe

Plusieurs photographes ont couvert le conflit au Nicaragua en 1978-1979. Comparer la démarche de Koen Wessing avec celle de Susan Meiselas (<https://bit.ly/2q6vt79>) dont les photographies ont été exposées au Jeu de Paume à Paris en 2018. Vous pouvez notamment partir des deux images suivantes :

• Koen Wessing, *Woman escapes after the Estelí bombardment. With this bombardment, the Somoza government tried to stop the second-to-last offensive of the Sandinists, Nicaragua*, 1978 (<https://bit.ly/2JtFLXV>)

• Susan Meiselas, *Fleeing the bombing to seek refuge outside of Estelí, Nicaragua*, 1978 (<https://bit.ly/2PMursd>)

Où se situent les deux photographes par rapport à cette femme fuyant les bombardements ? Que modifie, dans la perception du sujet, la différence de point de vue ? Le choix de la couleur ou du noir et blanc ? Laquelle de ces deux images vous paraît plus dramatique ?

Plus naturaliste ou quotidienne ?

Qu'ajoutent les légendes à chacune de ces images ?

– À partir de la citation suivante de Susan Meiselas, analyser le regard qu'elle porte sur son rôle et celui des autres photographes :

« Regardez cette femme qui s'enfuit avec son bébé. Cette photo a été prise par au moins cinq photographes différents, tout au long de son périple. Nous nous comportons comme des vautours. Littéralement. Personne, à commencer par moi, ne songe à lui venir en aide. Nous savons à présent que le photojournalisme tend à normaliser des expériences très particulières, très violentes. C'est un sujet auquel on a réfléchi *ad infinitum*, ce sentiment de culpabilité que l'on éprouve à photographier des scènes de terreur pour les transformer en simples spectacles. Les mêmes irritations nous assaillent, encore et encore, et on ne se sait toujours pas comment y remédier. » [Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017, p. 80-81.]

– Comparer cette citation avec celle de Raymond Depardon à propos d'une photographie réalisée par Gilles Caron en 1968 pendant la guerre du Biafra :

• Gilles Caron, *Guerre du Biafra, Raymond Depardon filmant un enfant à l'agonie*, juillet 1968 (<https://bit.ly/2El6Vvn>)

• « Il y a un aspect charognard chez les photographes, il y a un aspect



Alfredo Jaar
Shadows, 2014

Courtesy de la Galerie Lelong & Co.,
New York, de kamel mennour, Paris /
Londres, de la Galerie Thomas Schulte,
Berlin et de l'artiste, New York

voleur : on prend. Alors, pendant un certain temps, il valait mieux voler dans son quartier que d'aller voler à 20 000 kilomètres. C'est un aspect du journalisme qu'on ne connaît pas tellement, mais qui est résumé dans cette image : un homme, avec une caméra, qui est penché sur un petit enfant visiblement moribond, complètement squelettique. Il est penché comme une espèce de vautour. L'homme à la caméra, c'est moi. La photo a été prise au Biafra, dans les années 1968-1969, au moment de la famine. Quand elle a été faite, elle m'a un peu dérangé parce que c'est moi qui étais sur l'image, pour une fois, et Gilles Caron a bien senti que c'était une image formidable. Il était un peu gêné pour moi et il m'a demandé s'il pouvait la diffuser. Elle n'a jamais été publiée dans le livre de Gilles, et peut-être qu'involontairement c'est moi qui l'ai écartée, elle ne me flatte pas, parce que c'est ainsi, l'occidentalisme, c'est toute une image du photographe, et le problème est éternel, on peut le défendre, le démolir. » [Raymond Depardon, cité par Michel Poivert in *Gilles Caron. Le Conflit intérieur*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, musée de l'Élysée, 2013, p. 366.]

– À partir de ces deux points de vue, observer la façon dont cette photographie de Gilles Caron était présentée dans l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur » au château de Tours en 2014 (voir p. 46). Comment

la scénographie met-elle en avant l'idée sous-tendue par la photographie de Gilles Caron et le témoignage de Raymond Depardon ?

Vous pouvez retrouver et télécharger les « dossiers documentaires » des expositions « Susan Meiselas. Médiations » et « Gilles Caron. Le conflit intérieur » sur le site du Jeu de Paume (dans Éducatif / Ressources).

I Installations et dispositifs de visibilité

– Poursuivre la réflexion en s'interrogeant sur les modes de présentation des images et leurs impacts sur les spectateurs. Koen Wessing a essentiellement publié ses images dans la presse et sous forme de livre avec *Chili, September 1973* ou *Nicaragua '78*. Comment sont présentées ses images dans l'exposition du Château de Tours ? Quel effet produisent les différents accrochages des photographies dans l'espace et les projections par rapport à la mise en page dans un livre ? Vous pouvez aussi regarder des vues d'autres expositions (<https://bit.ly/2CBsQBx>).

– Rapprocher de la démarche et de l'installation suivante :

• Susan Meiselas, Médiations (voir p. 47)

Susan Meiselas a d'abord publié ses photographies dans un livre intitulé *Nicaragua*, publié en 1980. Elle est ensuite revenue sur les lieux qu'elle avait photographiés et sur sa position de photographe, ce qui est visible dans le dispositif qu'elle choisit aujourd'hui

pour montrer ses images. Qu'apportent les trois niveaux de lecture qu'elle propose ainsi que son regard rétrospectif sur son propre travail ?

– Revenir sur les auteurs de ces différentes présentations. À votre avis, qui en décide ? Le photographe ou le commissaire d'exposition ? Qu'est-ce que cela change ?

– Effectuer des recherches sur la crise actuelle au Nicaragua. Questionner la façon dont on en rend compte dans la presse et sur les autres moyens qui permettraient de la montrer au mieux.

– Étudier l'œuvre d'Alfredo Jaar, *Shadows*, 2014 (voir ci-dessus et lire p. 32)

Vous pouvez visionner le web-documentaire « Alfredo Jaar. *Shadows* » produit par le Collectif Combo et kamel mennour (<https://bit.ly/2DobD5R>), ainsi que les vues de l'exposition « *Shadows* », galerie kamel mennour à Paris en 2016 (<https://bit.ly/2R9bX5r>).

À partir de quel matériel photographique Alfredo Jaar a-t-il réalisé cette installation ? En combien de parties est-elle agencée ?

Comment sont mises en scène et éclairées les images ? Quelles dimensions ont-elles ? Subissent-elles des transformations ? Alfredo Jaar parle de « théâtre pour une seule image » à propos de *Shadows*.

En quoi ce dispositif peut-il être comparé à un théâtre ? Pourquoi cette image de Koen Wessing a-t-elle particulièrement intéressé Alfredo Jaar ?



Vue de l'exposition
« Gilles Caron.
Le conflit intérieur »,
Château de Tours, 2014

Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« Notre société nous apprend à lire, mais pas à regarder. Or les images ne sont pas innocentes, elles nous forment. Chacune contient une conception politique, philosophique, culturelle du monde. Je ne suis pas photographe mais je travaille avec "la politique des images" pour comprendre comment elles fonctionnent dans la société, ce qu'elles nous font ou ne nous font pas. [...]

Avant d'agir dans le monde, je dois le comprendre. Je réagis à une réalité, c'est pourquoi il est important de comprendre le contexte. Le contexte, c'est tout. » [Alfredo Jarr, cité par Armelle Canitrot, « Sous les clichés la vérité des images », 30 juillet 2013 (<https://bit.ly/2ADOoOf>).]

IMAGES DE PRESSE ET ENGAGEMENT

« On fait partie d'un espace et d'une opinion publiques qui ont toujours besoin d'une image pour parler d'un événement : sans image, il n'y a pas d'opinion, et s'il n'y a pas d'opinion, il n'y a pas d'événement. » [Carles Guerra, « "Antiphotojournalisme" et "1979, un monument aux instants radicaux" » (<http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>).]

I Analyser une photographie d'actualité

« – Les incontournables de l'analyse : Des données invariantes fondent l'analyse des photographies d'actualité. Mais attention, ces invariants n'ont de pertinence que s'ils sont problématisés et relativisés en fonction de la discipline, de la séquence, du contexte d'apprentissage, des élèves. De plus, il n'y a pas de hiérarchie ni de chronologie entre chaque type de données ; il appartient à l'enseignant de mobiliser celles qu'il estime nécessaires à l'analyse de la photo. – Les données "source" précisent les circonstances de sa réalisation : crédit, copyright (agence de presse, agence photographique, nom du photographe) ; date et nature du support médiatique où paraît la photographie ; renseignements sur le commanditaire (agence, journal, maison d'édition, entreprise), sur

le photojournaliste (professionnel, amateur, indépendant...) ; date et lieu de réalisation de la photographie ; légende.

– Les données formelles [...] : modes de réalisation et de tirage (photographies analogiques / numériques / 3D), poids, définition, résolution, dimension, mise en page (positionnement de l'image dans la page support ; relation avec les autres registres sémiotiques : textes, images, schémas, graphiques ; multifenêtrage).

– Les données plastiques nous font entrer dans le champ de l'expérience esthétique : format, composition (plans, cadrage), traitement de la lumière, palette graphique (couleurs), retouches photographiques.

– Les données iconiques portent sur ce que l'image nous donne à voir : "figurativité" (portraits, objets, motifs) ; narrativité (temps, espace, "histoire") ; affectivité (sentiments, émotions, ressentis).

– Les données informationnelles : sujet / thème ; angle ; point de vue ; rapport à l'actualité (une photographie est toujours "située" dans un "processus d'événementialisation" : différence entre événement, actualité, information).

– Les critères d'analyse, c'est-à-dire ce que je vois dans l'image, sa compréhension, son interprétation : l'effet de réel ; la part culturelle ("reconnaissance", stéréotypie, sens commun, transgression, parodie / pastiche) ; les intentions (rapporter, commenter, provoquer, référer,



Vue de
l'exposition
« Susan
Meiselas.
Médiations »,
Jeu de Paume,
2018

promouvoir); la part rhétorique (les figures de style iconographiques); la part symbolique.

– Les données textuelles : la légende et le(s) texte(s) ou article(s) associé(s) interagissent avec les effets produits par la photographie. » [Marguerite Cros et Yves Soulé, *Regarder le monde. Le photojournalisme aujourd'hui*, Paris, Scérén-CNDP-CRDP/ CLEMI, 2011, p. 47-48.]

Vous pouvez notamment consulter le dossier « Lire la photo avec l'Agence France-Presse » (<https://bit.ly/2AEqeBI>), ainsi que la fiche méthodologique, proposée par Sciences Po et OpenClassrooms (<https://lemde.fr/2LoJ3Mp>).

– Dans le magazine *6 mois*, la rubrique « Les dessous de l'image » donne la parole à un photoreporter qui « raconte une image qui l'a marqué » (<http://www.6mois.fr/-Les-dessous-de-l-image->). Choisir un des reportages et donner à observer la photographie choisie par son auteur, en indiquant le lieu et la date de la prise de vue. Demander aux élèves de décrire l'image, de relever les informations qu'elle véhicule, d'en définir le sujet et d'en analyser la composition. Donner à lire le récit fait par le photographe et visionner les autres images, identifier l'angle et le regard qu'il a adoptés pour son reportage. Interroger le choix de cette image vis-à-vis des autres.

I Revue de presse en images

À partir d'une sélection de quotidiens,

extraire des images illustrant un même événement. Vous pouvez aussi vous appuyer sur les unes des journaux, en utilisant une revue de presse en ligne (<https://bit.ly/2Q7UtpX>).

– Repérer la provenance des images à partir des crédits photographiques. Identifier l'auteur de la photographie et le gestionnaire des droits. Relever et décrire les éléments qui informent sur l'événement (lieu, situation, personnages), puis se poser les questions suivantes :

Quel est l'événement photographié ?
Quel est le sujet de l'image ?
Que donnent à voir les images sélectionnées de cet événement ?
Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ?
Leur diversité permet-elle d'avoir différents points de vue sur les faits ?

– Distribuer ensuite les articles et les légendes qui étaient associés aux images montrées. Analyser la place du texte et de l'image dans la page du journal. Quel est le rôle des textes qui accompagnent les images publiées ? Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport aux textes ?

– Vous pouvez également consulter

la fiche pédagogique « Légendes et photographies de presse » du CLEMI (<https://bit.ly/2yLrrpo>).

I Photojournalisme, histoire et métier

« Le photojournalisme recouvre les activités de production photographique dans le domaine de

l'information destinées à l'illustration des médias, en particulier ceux de la presse. » [Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p. 158.]

– Dans le cadre de l'éducation aux médias et à l'information, proposer aux élèves de mener des recherches, qui pourront être présentées sous forme d'exposés, en particulier autour :

- des développements des techniques de reproduction et d'impression et de l'apparition dans l'entre-deux-guerres de magazines reposant principalement sur les images photographiques ;
- de la profession de photojournalisme (formations, statuts, droits et devoirs) ;
- de la définition d'un reportage (objectifs, moyens, étapes de réalisation) ;
- du droit à l'image et du droit d'informer ;
- des agences photographiques et de leurs fonctionnements ;
- des notions d'apogée et de crise du photojournalisme ;
- des supports actuels de diffusion des photoreportages (presse, web, expositions) ;
- des transformations liées aux technologies numériques et aux réseaux sociaux ;
- des nouvelles écritures multimédia (webdocumentaires, diaporamas sonores).

Vous pouvez vous référer aux orientations bibliographiques thématiques et aux ressources de ce dossier (voir p. 50-51).



Conseiller municipal d'un township,
sud-ouest de Soweto, Afrique du Sud,
1993

- Quelles qualités attend-on d'un journaliste ou d'un photojournaliste ? Définir et commenter les termes suivants : fiabilité, objectivité, rapidité, exactitude, honnêteté, responsabilité. Quel est l'antonyme de chaque mot ?
- Consulter la « charte des journalistes jeunes » (<https://bit.ly/2Pieo9q>) et expliquer pourquoi les articles 3 et 4 sont complémentaires : « Les journalistes jeunes... »
- 3. Prennent la responsabilité de tous leurs écrits ou autres formes d'expression, signés ou non.
- 4. Sont ouverts à toute discussion sur leurs publications et s'engagent par souci de vérité à rectifier toute information erronée. »

I « Déclaration universelle des droits de l'homme »

« Le 10 décembre 1948 au palais de Chaillot à Paris, les 58 États membres qui constituaient alors l'Assemblée générale des Nations unies adoptaient la Déclaration universelle des droits de l'Homme. En adoptant ce texte, les Nations unies fixaient une norme commune pour tous les pays, s'engageant à ce que tous les êtres humains soient traités sur un même pied d'égalité. » (<https://bit.ly/2qlr4gF>)

– Travailler dans le cadre de la commémoration en 2018 des 70 ans de cette déclaration. On pourra s'appuyer sur les ressources suivantes :

- L'intégralité de la Déclaration universelle des droits de l'homme accessible au format pdf : <https://bit.ly/1U1Alno>

- Ressources pédagogiques sur la Déclaration universelle des droits de l'homme : <https://bit.ly/2Q3AuZw> et <https://bit.ly/2ACM8VQ>
- Questionner notamment les violations des droits de l'homme au Chili après le coup d'État de Pinochet en 1973. Quels articles de la Déclaration ont été bafoués ? Quels droits ont été suspendus ? Quels crimes ont été commis ? Vous pouvez consulter le dossier « Le procès de la dictature de Pinochet » sur le site de la Fédération internationale des ligues de droits de l'homme : <https://bit.ly/2DcfYmE>.
- Au-delà du contexte du Chili, quelles préoccupations et questionnements peut-on retrouver dans les situations et les sujets représentés par Koen Wessing ?
- En lien avec l'article 19 de la Déclaration universelle des droits de l'homme qui stipule que « tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considération de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit », visionner le documentaire suivant qui retrace l'histoire de l'Association des Photographes Indépendants (AFI) pendant la dictature de Pinochet : • Sebastian Moreno, *La ciudad de los fotógrafos* (La ville des photographes), 2006, 1 h 20 min, vostfr (<https://bit.ly/2CUIZTZ>).

Le Jeu de Paume a présenté, dans le cadre des Rencontres d'Arles du 3 juillet au 24 septembre 2017, une exposition dédiée à la cofondatrice de l'AFI : « Paz Errázuriz. Une poétique de l'humain » (<https://bit.ly/2JrEPTK>).

- En quoi l'article 19 est-il également important pour l'exercice du métier de photojournaliste ? Quelles devraient en être les conséquences pratiques ? Quelles difficultés un photographe peut-il rencontrer quand il travaille dans une zone de conflit ? Quels peuvent être sa position et son rôle ?

I Prises de vue et engagement

Revenir sur le parcours et la démarche de Koen Wessing, à partir des citations suivantes :

- « Face au flot d'images proposé par la télévision et dans le but de restaurer la légitimité de la photographie de presse, la profession élabore un discours qui opère une distinction entre le photojournalisme, dont l'ambition consisterait à concurrencer la télévision par une couverture immédiate et superficielle des événements et le photoreportage, qui se définirait par une présence longue sur le terrain, les qualités morales de l'opérateur et l'affirmation de sa subjectivité [...] Le photoreportage trouverait également son fondement dans le fait que les publications peuvent ne pas suivre immédiatement les prises de vue. Si formellement les critères de différenciation se révèlent incertains, la mise en valeur du photoreportage

est pensée comme nécessaire pour rétablir la validité de la photographie de presse face au rythme et aux critères économiques imposés par la télévision.» [Thierry Gervais et Gaëlle Morel, « Les formes de l'information », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 341-345.]

• « Le postulat d'un rapport filial entre le documentaire et la photographie de presse est récurrent dans l'historiographie du photojournalisme. Le photographe documentaire, soutient Arthur Rothstein, auteur de *Photojournalism* (1956) et ancien collaborateur de la FSA, est investi d'une mission morale consistant à témoigner honnêtement des faits. Il soutient que le "photographe documentaire a apporté une contribution substantielle au photojournalisme" et que la persuasion, plus que la transcription littérale des faits, constitue le propre de la tradition documentaire. [...] Dans les années 1970, soit à une époque où l'avenir économique et médiatique du photojournalisme apparaît incertain, la quête de légitimité historique de ce secteur prend un nouveau tour. Le documentaire précède le photojournalisme, tel est l'avis de Gifford Hampshire, directeur de "Documerica", une mission photographique à vocation environnementale créée en 1971 sur le modèle de la FSA, selon laquelle "la photographie documentaire est la genèse du photojournalisme". Il ajoute, devant les membres de la National Press Photographers Association réunis à l'occasion d'une conférence, que le "photojournalisme n'est excellent que si les photographes s'imposent la rigueur intellectuelle de la photographie documentaire". » [Vincent Lavoie, « La rectitude photojournalistique », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010 (<https://bit.ly/2AD897b>).]

• L'écrivain Jean Schlumberger publie dans *La Nouvelle Revue française* un article critique sur *Voyage au Congo* de son ami André Gide, qui lui répond dans une lettre ouverte : « [...] permets-moi, cher ami, quelques

réflexions encore à propos de ton jugement sur mes "affirmations massives, d'un caractère presque primaire" sur la société, le progrès, etc. Je nie, non point certes que ces affirmations soient sommaires, mais qu'il s'agisse ici de nuancer. Tu me connais assez pour savoir que je ne suis que trop enclin à prêter l'oreille aux arguments de l'adversaire. Persuade-toi donc que cette simplification, en mon esprit et sous ma plume, qui m'amène à des affirmations massives, est volontaire. L'on y arrive lorsqu'on se dit, ainsi que je le fais aujourd'hui : "Non point comprendre le monde, mais le changer". Celui qui commence à croire que le monde peut être changé, et qu'il appartient à l'homme de le changer, en arrive à souhaiter d'aider lui-même à ce changement très souhaitable, et, partant, y emploie sa force, repoussant les considérants qui pourraient diminuer cette force. Celui-là risque de paraître un peu primaire aux yeux de ceux qui, comme toi, désirent seulement de comprendre. Notre ami en commun, mon beau-frère, le philosophe Marcel Drouin, me paraît plus près du vrai lorsqu'il m'accuse d'impatience. Il y a l'impatience de la jeunesse, charmante, qui précipite l'adolescent vers la vie. Lorsqu'on sait devoir quitter bientôt celle-ci, on connaît une autre sorte d'impatience qui souffre des lenteurs de l'histoire et voudrait pousser à la roue. » [André Gide, cité par Pierre Hebey, in *L'Esprit NRF* (1908-1940), Paris, Gallimard, 1990, p. 1019-1020.]

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES ET RESSOURCES EN LIGNE

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

Histoires de la photographie

- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- GERVAIS, Thierry et MOREL, Gaëlle, *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- GUIYOT-CORTEVILLE, Julie, KARSENTY, Éric et CALZADA, Rémi (dir.), *Une autre histoire de la photographie. Les collections du musée français de la Photographie*, Paris, Flammarion, 2015.
- GUNTHER, André et POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie. Un guide des styles, mouvements et techniques de la photographie de 1839 à nos jours*, Paris, Éditions Abbeville, 1998.
- POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.

Catalogues d'exposition

- Gilles Caron, *le conflit intérieur*, Lausanne, Musée de l'Élysée, 2013 / Arles, Photosynthèses, 2013.
- *Conflict, Time, Photography*, Londres, Tate Publishing, 2014.
- Ed van der Elsen, *La vie folle*, Paris, Xavier Barral / Jeu de Paume, 2017.
- *L'Événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2007.
- *Les Années Viva, 1972-1982 : une agence de photographes*, Paris, Marval / Jeu de Paume, 2007.
- Susan Meiselas, *Médiations*, Paris, Jeu de Paume / Barcelone, Fundació Antoni Tàpies / Rome, Damiani, 2018.

Images et événements

- DELPORTE, Christian et DUPRAT, Annie (dir.), *L'Événement. Images, représentations, mémoire*, Paris, Creaphis Éditions, 2003.
- GERVAIS, Thierry avec la collaboration de MOREL, Gaëlle, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
- GUERRA, Carles, « Antiphotojournalisme » et « 1979, un monument aux instants radicaux », in *Magazine du Jeu de Paume*, 1^{er} septembre 2011 (<https://bit.ly/2Q7D2G7>).

- LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.
- MEISELAS, Susan, *En première ligne*, Paris, Xavier Barral, 2017.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- MOREL, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
- NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », in Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, tome I : *Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.
- POIVERT, Michel, « Le photojournalisme érigé en objet culturel », *Art press*, n° 306, novembre 2004, dossier « photo : entre art et info ».
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- TAVEAUX-GRANDPIERRE, Karine et BEURIER, Joëlle (dir.), *Le Photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- « Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 26, novembre 2010 (<http://etudesphotographiques.revues.org>).

Essais photographiques

- MITCHELL, W.J.T., « The Photographic Essay », in *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- PAÏNI, Dominique « Thierry Garrel, le documentaire, machine à penser », *Art press*, n° 264, Paris, janvier 2001, p. 48.
- ROULLÉ, André, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- « L'essai médiatique », carnet du séminaire EHIC (université de Limoges), programme 2017-2018 (<https://bit.ly/2JseJ2X>).

Essais sur la photographie

- AZOULAY, Ariella, « Qu'est-ce qu'une photographie ? », *D-Fictions*, 14 novembre 2011 (<https://bit.ly/2AEJoZl>).
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

- FRIZOT, Michel, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Maison européenne de la photographie / Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Winterthour, Fotomuseum, Paris, Hazan, 2014.
- HELMER, Étienne, *Parler la photographie*, Paris, éditions MIX, 2017.

Colloques et dossiers documentaires sur le site du Jeu de Paume

- Colloque « Images de conflits / Conflit d'images » : <https://bit.ly/2CWmOvw>
- Colloque « Art, histoire, politique : interactions et réflexions contemporaines, séance 3. L'image dans la presse » : <https://bit.ly/2ADOYdj>
- Dossier documentaire de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur » : <https://bit.ly/2JshD85>
- Dossier documentaire de l'exposition « Susan Meiselas. Médiations » : <https://bit.ly/2CSq4br>

Éducation aux médias et à l'information

- Dossier enseignant sur le photoreportage proposé par la Maison de la photographie Robert Doisneau : <https://bit.ly/2yDYHyU>
- Documentaire d'Alain Nahum, *Photo, les usages de la presse*, 2011, 26 min : <https://bit.ly/2Dfh9SC>
- Le collectif #Dysturb, connu pour ses photographies d'actualité collées sur les murs de plusieurs grandes villes du monde, propose des outils pédagogiques et des interventions dans les établissements scolaires : <https://bit.ly/2COVGyN>
- *La Presse à la Une*, ressources en ligne liées à l'exposition de la BnF : <http://expositions.bnf.fr/presse/>
- Fiches pédagogiques et ressources autour des « 17^e rencontres de Visa pour l'Image », 2018 (stage CLEMI, académie de Montpellier) : <https://bit.ly/2OhTn9o>
- Série « Trois regards pour voir », ensemble de vidéos dédiées à la photographie de presse réalisées par Charlotte Pouch et accompagnées de ressources pédagogiques proposées par le CLEMI : <https://bit.ly/2SzJAPq>
- Webdoc « À la une au Prix Bayeux Calvados des correspondants de guerre », avec des interviews de photographes : <https://bit.ly/2ACHQOu>
- Webdocufiction immersif, qui place son spectateur dans la peau d'un journaliste stagiaire et propose une série de missions afin de découvrir le fonctionnement de la presse et participer au travail d'élaboration du journal *Libération* : <https://bit.ly/2PzYW7Y>

Contexte historique et politique de l'Amérique latine

Chili :

- Dossier « Chili 1973-1988 : du coup d'État militaire à la fin de la dictature », proposé par la bibliothèque de Sciences Po : <https://bit.ly/2ObCIV3>
- Dossier « Le Chili de Pinochet » : <https://bit.ly/2CWl2ef>
- « Le coup d'État au Chili » : <https://bit.ly/2RsVKs4>
- Présentation de l'histoire contemporaine du Chili :
 - <https://bit.ly/2Ju7vM4>
 - <https://bit.ly/2P1HN7L>
 - <https://bit.ly/2CTmCx9>
- Séquence pédagogique en espagnol pour le cycle terminal, « Chile, 1973 : résister à la dictadura de Pinochet » : <https://bit.ly/2OhJt7F>

Sélection de documentaires :

- *On vous parle du Chili*, de Miguel Littín et Chris Marker, 1973 : <https://bit.ly/2OFT6ll>
Ce numéro fait partie de la série « On vous parle de », courts documentaires de « contre-information » produits par SLON. Il correspond au montage d'une interview accordée en 1971 à Régis Debray par Salvador Allende et filmée par Miguel Littín.
- *Chili, la mémoire obstinée*, de Patricio Guzmán, 1997 : <https://bit.ly/2DojDUt>
- *Le Dernier Combat de Salvador Allende*, de Patricio Henríquez, 1998 : <https://bit.ly/2q8cw3O>

Nicaragua :

- « Nicaragua. Chronologie depuis 1945 » : <https://bit.ly/2JrJmWx>
- « Les principales dates de l'histoire du Nicaragua » : <https://bit.ly/2ACC5jC>
- « Nicaragua. Histoire » : <https://bit.ly/2uBVuxG>
- Reportage TV pendant l'insurrection sandiniste, 1978 : <https://bit.ly/2DisNfk>
- Reportage TV sur la guerre civile au Nicaragua, 15 juillet 1979 : <https://bit.ly/2OfthnD>
- Reportage TV tourné au moment de la proclamation de la victoire des sandinistes en 1979 : <https://bit.ly/2JtnlXa>
- BATAILLON, Gilles, « De Sandino aux contras. Formes et pratiques de la guerre au Nicaragua », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 60^e année, n° 3, 2005, p. 653-688 (<https://bit.ly/2QaCaka>).
- DELHOM, Joël et MUSSET, Alain, « Le Nicaragua : introduction à une Amérique latine extrême », in *Nicaragua, dans l'œil du cyclone*, Paris, IHEAL, 2000, p. 4-16. L'ouvrage comporte une chronologie du Nicaragua (<https://books.openedition.org/iheal/1989>).

Salvador :

- « Salvador : chronologie depuis 1945 » : <https://bit.ly/2JtB6W2>
- « Les principales dates de l'histoire du Salvador » : <https://bit.ly/2qnYL1j>
- FALQUET, Jules, « Le mouvement des femmes dans la "démocratisation" d'après-guerre au Salvador », *Cahiers du Genre*, vol. 33, n° 2, 2002, p. 179-200 (<https://bit.ly/2SCH9QG>).
- VILLALOBOS, Joaquín, « Ni vainqueurs ni vaincus : la paix du Salvador », *Critique internationale*, vol. 5, 1999, p. 140 (<https://bit.ly/2PRVokM>).

RENDEZ-VOUS

En continu, dans la tour du Château projection du film *Koen Wessing, une conversation avec Kees Hin un dimanche après-midi* de Kees Hin, en collaboration avec Jeroen de Vries (2012, 22 min 37 s, production : Paradox)

Le samedi, 15 h

visite-conférence destinée aux visiteurs individuels

Le sur réservation

visites commentées pour les groupes adultes, associations et scolaires

Le samedis 24 novembre, 29 décembre 2018, 26 janvier, 23 février, 30 mars et 27 avril 2019

le dernier samedi du mois, « visites croisées » entre deux institutions culturelles à Tours

15 h : Jeu de Paume – Château de Tours
16 h 30 : CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

Le jeudis 24 janvier, 14 mars et 4 avril 2019, 18 h 30

cycle de trois conférences autour des expositions de Frank Scurti, Koen Wessing et Alicja Kwade organisé par le Jeu de Paume et le CCC OD, au CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré (jardin François-1^{er}, 37000 Tours)

PUBLICATION

Album de l'exposition : Koen Wessing. L'image indélébile
Jeu de Paume, bilingue français / anglais, 22 x 31 cm, 48 pages, 9,50 €

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

Jeu de Paume – Château de Tours

25, avenue André-Malraux · 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-dimanche : 14 h-18 h ·
fermeture le lundi

expositions

Le plein tarif : 4,20 € ; tarif réduit : 2,10 €

rendez-vous

Le accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

Le les visites sont assurées par des étudiants en master dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université de Tours, la Ville de Tours, le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire

Le visites commentées pour les groupes : sur réservation (02 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)

Le visites croisées : sans inscription, selon les conditions d'accès de chacune des institutions culturelles

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8^e

16 octobre 2018 – 27 janvier 2019

Le Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent

Le Dorothea Lange. Politiques du visible

Le Alejandro Cesarco. Apprendre la langue (présent continu I)

12 février – 2 juin 2019

Le Luigi Ghirri. Cartes et territoires

Le Florence Lazar. Tu crois que la terre est chose morte...

Le Julie Béné

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



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**.



Les Amis du Jeu de Paume s'associent à ses activités.

En partenariat avec :

ANOUS PARIS

Commissaire de l'exposition : Jeroen de Vries
Commissaire associée : Pia Viewing

Exposition organisée par le Jeu de Paume, en collaboration avec la Ville de Tours.



Avec le soutien de l'ambassade du Royaume des Pays-Bas en France.



Remerciements au Nederlands Fotomuseum.



En couverture :

Sous la menace des armes, des détenus effacent sous une couche de peinture des slogans politiques de l'Unité populaire, Santiago, Chili, septembre 1973

Toutes les photographies :

© Koen Wessing / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, Pays-Bas
sauf p. 45 : John Rohrer et ShootArt,
p. 46 : Romain Darnaud © Jeu de Paume
et p. 47 : Raphaël Chipault © Jeu de Paume

Maquette : Élie Colistro

© Jeu de Paume, Paris, 2018