



SABINE WEISS
18/06/2016 – 30/10/2016

CHÂTEAU DE TOURS
**JEU
DE
PAUME**

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS «IMAGES ET ART VISUELS»

Le Jeu de Paume et le centre de création contemporaine olivier debré (CCC OD) se sont associés à l'université François-Rabelais et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale 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 du master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et un enseignant en histoire de l'art de l'université. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir des compétences et une expérience autour des images photographiques et des projets artistiques contemporains, dans le cadre de la rencontre avec les publics, notamment les publics scolaires. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées et les activités autour des expositions.

Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour chacune des 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 de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du centre de création contemporaine olivier debré. Ces dossiers sont disponibles sur demande ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Visites-conférences

Des visites destinées aux visiteurs individuels ont lieu tous les samedis à 15 h au Château de Tours. 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.

Rencontres académiques et professionnelles

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au Château de Tours et au centre de création contemporaine olivier debré pour chacune des expositions, afin de présenter celles-ci aux enseignants, de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe en cours. Ces visites, spécifiquement réservées aux enseignants et aux équipes éducatives, peuvent être intégrées au plan départemental des animations pédagogiques ou aux stages de formation organisés par l'académie.

Des invitations en matinée sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association «Cultures du Cœur» d'Indre-et-Loire. En lien avec la présentation commentée des expositions, des échanges et des activités sont initiés pour les partenaires.

■ jeudi 30 juin

matinée visites relais Cultures du Cœur

· 9 h 15 : visite du chantier du CCC OD

· 10 h 15 : rencontre et visite de l'exposition « Sabine Weiss » au Château de Tours

■ mercredi 14 septembre, 14 h et 16 h

rencontres et visites enseignants (deux groupes)

Parcours croisés avec le CCC OD

■ En mars 2017, le centre de création contemporaine olivier debré s'installe au sein du jardin François-1^{er} à Tours, dans un nouveau bâtiment conçu par les architectes Manuel et Francisco Aires Mateus. Unique en son genre, 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, se côtoient dans une programmation variée ; des installations monumentales ont une place dédiée.

■ Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites, parcours thématiques et activités) sont initiées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour accompagner les publics scolaires et périscolaires à croiser leurs regards sur la programmation et les expositions des deux centres d'art.

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

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

Il se compose de trois parties :

- **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.
- **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.
- **Pistes de travail** comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

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

SOMMAIRE

SERVICE ÉDUCATIF DU JEU DE PAUME

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

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

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

Benjamin Bardinnet, Ève Lepaon – conférenciers et formateurs
benjaminbardinnet@jeudepaume.org
evelepaon@jeudepaume.org

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

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation et parcours de l'exposition	5
Biographie	7
Bibliographie sélective	11
	13

APPROFONDIR L'EXPOSITION

Approches et contexte de la « photographie humaniste »	15
L'exposition « The Family of Man » (1955)	16
Photographes de métier et développements de la presse	21
Esthétiques de l'instantané	25
Orientations bibliographiques thématiques	30
	34

PISTES DE TRAVAIL

Réalisation et composition d'une image photographique	36
Scènes de rue et rencontres	40
Thèmes et activités proposés dans l'espace éducatif	44

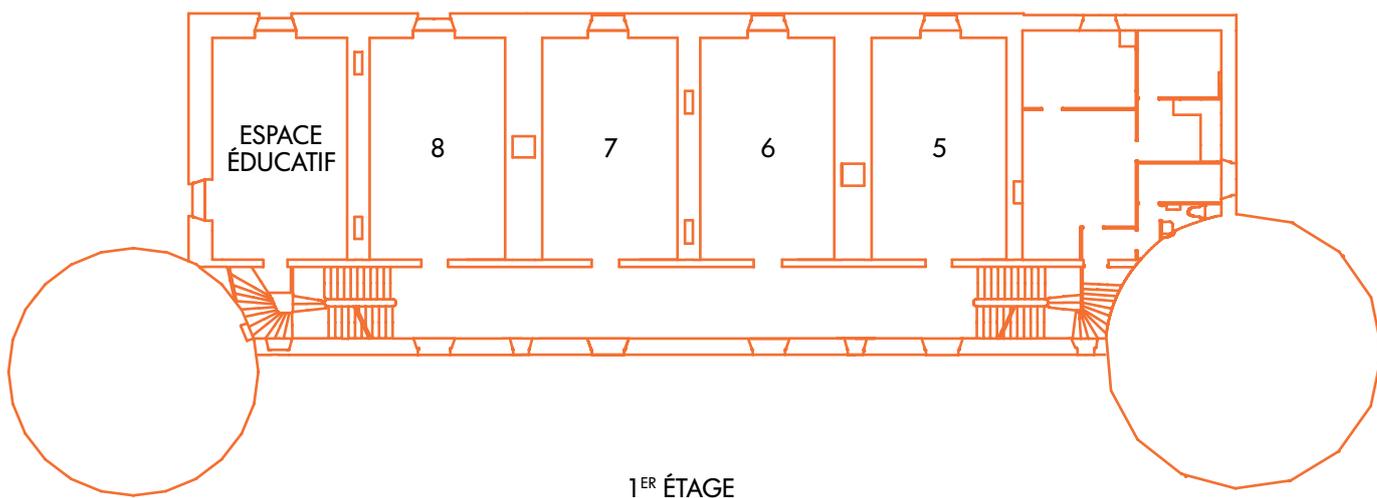


DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

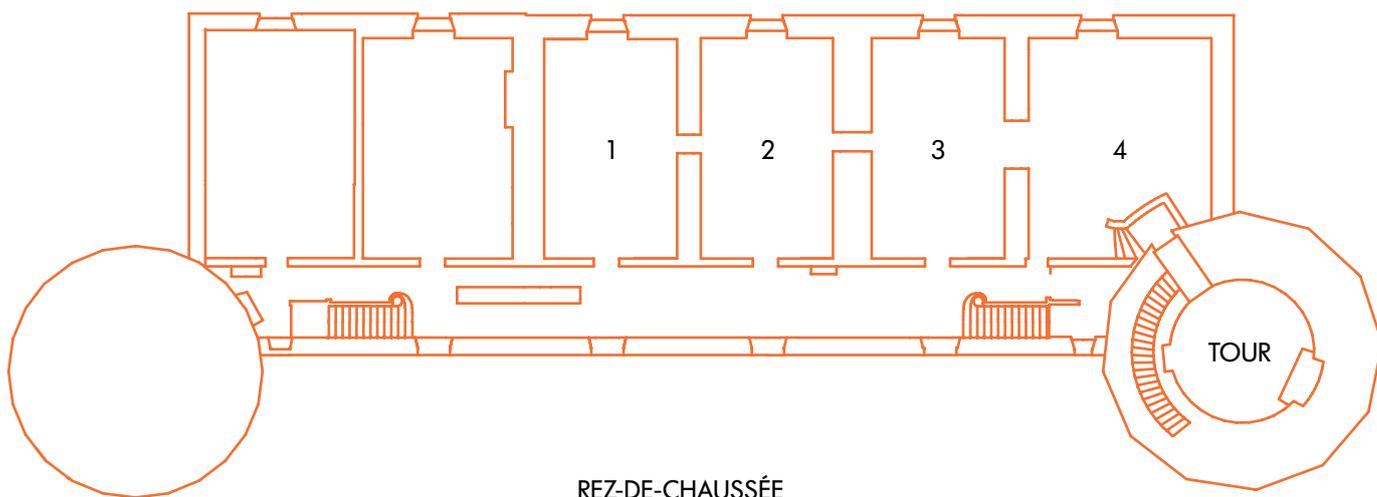
« Lorsque Sabine Weiss réalise son premier reportage à Genève en 1945, nombre de ses confrères français visent, à travers leurs objectifs, à reconstruire une vision bienveillante de la vie ordinaire. Leur photographie se caractérise, pour l'essentiel, par la volonté de réconcilier l'espace public avec le corps humain.

Il s'agit, en d'autres termes, de livrer un récit à la fois éloquent et précis où population et territoire retrouvent l'harmonie d'une vie sans heurts. L'abondance des anecdotes, des roublardises imaginées par les antihéros de la rue, une certaine critique des valeurs basées sur les apparences, font partie de l'idéal visuel de ce que l'on a appelé la photographie humaniste. C'est dans ce contexte que Sabine Weiss décide de faire de la photographie son métier et de la France, son pays d'accueil. Femme indépendante, perspicace et joyeuse, elle donne à ses clichés une aura d'optimisme et de bonne humeur, comme si ses images formaient un prolongement de sa propre personnalité. Ses travaux, commandes, reportages, illustrations, dans la mode ou la publicité, témoignent de son ferme engagement dans l'observation d'une société qui, en dépit de sa complexité – ou peut-être justement à cause d'elle –, trouve dans l'émotion du quotidien une stratégie de survie. »

Marta Gili, « Avant-propos », in *Sabine Weiss*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016.



1^{ER} ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

Sabine Weiss est la dernière représentante de l'école humaniste française, qui réunit notamment Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat, Jean Dieuzaide, Brassai ou Izis. Pour la première fois, elle accepte d'ouvrir ses archives personnelles et de livrer un témoignage sur sa vie de photographe. À travers 130 photographies, des films et des documents d'époque inédits, cette exposition laisse apercevoir les multiples facettes de cette artiste prolifique, pour laquelle la photographie constitue avant tout un métier passionnant. Née en 1924, elle se dirige très jeune vers la photographie. En 1946, elle quitte Genève pour Paris et devient l'assistante de Willy Maywald, photographe allemand installé à Paris et spécialisé dans la mode et les portraits. Au moment de son mariage avec le peintre américain Hugh Weiss en 1950, elle se lance comme photographe indépendante et fréquente le milieu des artistes d'après-guerre. Ceci l'amène à photographier de nombreux peintres et sculpteurs, mais aussi des musiciens, écrivains et comédiens. Vers 1952, Sabine Weiss rejoint l'agence Rapho et son travail personnel est reconnu aux États-Unis. Elle est représentée dans la célèbre exposition « The Family of Man » organisée par Edward Steichen en 1955 et elle travaille de façon durable pour des revues comme *The New York Times Magazine*, *Life*, *Newsweek*, *Vogue*, *Point de vue*, *Images du monde*, *Paris Match*, *Esquire* et *Holiday*. Jusqu'aux années 2000, Sabine Weiss n'a cessé de travailler pour la presse illustrée française et internationale, mais aussi pour de nombreuses institutions et marques, enchaînant travaux de reportages, mode, publicité, portraits de personnalités et sujets de société. À la fin des années 1970, son œuvre bénéficie de l'intérêt grandissant des festivals et institutions pour la photographie humaniste, ce qui lui donne l'envie de reprendre un travail en noir et blanc. Elle développe alors, la soixantaine passée, une nouvelle œuvre personnelle, rythmée par des voyages en France, en Égypte, en Inde, à La Réunion, en Bulgarie ou en Birmanie. Depuis lors, les hommages se multiplient, contribuant à l'aura d'une photographe indépendante et vive, sensible à l'être humain et à sa vie quotidienne.



Autoportrait
avec Hugh,
Zurich, Suisse,
1951

SALLE 1

De Genève à Paris

Cette salle retrace le parcours de Sabine Weiss, née Weber à Saint-Gingolph en Suisse, depuis son apprentissage chez Paul Boissonnas, le studio de photographie le plus ancien et le plus réputé de Genève, jusqu'à son entrée à l'agence Rapho sur la recommandation de Robert Doisneau.

Y sont montrés de nombreux documents d'époque, parmi lesquels son premier film, ses certificats de capacité et son premier reportage paru dans un journal suisse en 1945. Son arrivée à Paris est évoquée avec des images de l'atelier de la Grande Chaumière, où elle loge entre 1946 et 1949, ainsi que des portraits d'elle par Willy Maywald, dont elle est l'assistante entre 1946 et 1949 dans son studio de la rue Jacob.

En 1949, Sabine rencontre le peintre américain Hugh Weiss, qu'elle épouse en 1950. Ensemble, ils emménagent dans un atelier rudimentaire au fond d'une cour parisienne située non loin de la porte Molitor, qu'ils transformeront au fil du temps en maison et en cabinet de curiosité. C'est dans l'atmosphère créative et exubérante de cet atelier, où s'entremêlent peinture et photographie, travail et vie familiale ou amicale, que va naître l'ensemble de son œuvre.

L'atelier des Weiss est évoqué à travers photographies d'époque, classeurs de contacts, œuvres de Hugh et autoportraits en couple. Des extraits des films *Sabine Weiss* de Claude Fayard, réalisé en 1965 pour l'émission « La chambre noire » d'Albert Plécy et Michel Tournier, et *Regard sur le temps* de Jean-Pierre Franey, réalisé en 2008, montrent la photographe dans cet atelier, à plus de quarante ans d'écart.

SALLE 2

Scènes de la rue parisienne

Au lendemain de la guerre, les titres de presse destinés à un grand public se multiplient. Dans l'enthousiasme de la paix retrouvée, l'état d'esprit est à l'optimisme et à la



croissance en une solidarité nouvelle entre les peuples et entre les classes sociales, particulièrement en France où le Parti communiste est puissant et la mémoire du Front populaire encore récente. Comme dans les chansons ou au cinéma, où le courant du réalisme poétique domine depuis les années 1930, l'image de Paris et des classes populaires est valorisée. L'agence Rapho est représentative de cette école humaniste française qui fait de l'homme de la rue l'un de ses sujets de prédilection. Passant avec aisance d'un reportage à une séance de mode, d'un sujet politique à des essais personnels, Sabine Weiss arpente comme ses confrères les rues et atmosphères parisiennes, y trouvant des sujets variés d'observation et d'enchantement. Alors que Robert Doisneau s'attache à photographier la banlieue et Willy Ronis les quartiers de Belleville et de Ménilmontant, de nombreuses images de Sabine sont prises non loin de chez elle, entre les portes de Saint-Cloud et d'Auteuil. C'est dans ce quartier de l'Ouest parisien qu'elle capte certaines de ses images les plus emblématiques, comme celle des jeunes amoureux jouant dans un terrain vague en 1950. Dans cette salle, images connues ou inédites de personnages de la rue parisienne sont mises en regard de publications d'époque donnant un aperçu de la diversité des sujets couverts par la photographe.

SALLE 3

Affinités américaines

Dès 1952, Sabine Weiss est reconnue comme faisant partie de l'école humaniste française, dans les revues internationales spécialisées comme *Art Photography*, *Camera*, *Du*, *Photography*, *Le Photographe*, *Leica Fotografic* ou *Popular Photography*. Son appartenance à Rapho contribue à associer son nom à ceux de Robert Doisneau, Willy Ronis ou Jean Dieuzaide. Un long article d'Edna Bennett dans la revue *US Camera* la fait découvrir par les professionnels aux États-Unis, où elle voyage régulièrement avec son mari américain. Son amitié avec Charles Rado, le représentant de l'agence Rapho à

New York, ainsi que sa pratique de la langue anglaise lui vaudront, davantage que ses collègues, des relations suivies avec la presse américaine. En 1953, Edward Steichen, le directeur du département photographique du Museum of Modern Art de New York, montre sept de ses photographies dans l'exposition « Post-War European Photography », ce qui amène l'année suivante une exposition personnelle de 55 de ses photographies à l'Art Institute of Chicago. Ce sont notamment les enfants, les clochards, les atmosphères de nuit et des portraits de célébrités qui font sa réputation. En 1955, *The New York Times Magazine* publie deux sujets consacrés à son regard de parisienne sur les New-Yorkais puis sur Washington, accompagnés de textes écrits par elle et portant la marque de son style, mélange de curiosité et d'humour. Ces numéros sont présentés dans l'exposition ainsi que certaines images inédites de New York.

SALLE 4

Enfances

Dès ses débuts, Sabine Weiss s'attache à des essais personnels en marge de ses commandes et au hasard de ses déambulations. Elle sera toute sa vie captivée par les jeux des plus jeunes, leurs attitudes et leurs regards, qu'ils soient riches ou pauvres, gais, en larmes ou facétieux. Ces portraits occupent une large part de l'exposition de l'Art Institute of Chicago et de celle du Walker Art Center de Minneapolis en 1954. Deux de ses photographies sélectionnées dans « The Family of Man » montrent également des enfants. Ses images se démarquent de celles de ses confrères Robert Doisneau, Édouard Boubat ou Willy Ronis. Chez Sabine Weiss, les attitudes et visages de l'enfance sont un miroir de l'âme humaine qui se révèle davantage que chez les adultes, habitués à porter un masque et à dissimuler ou maîtriser leurs sentiments. Loin de la commisération ou du simple amusement, c'est dans l'empathie, le partage ou l'identification silencieuse que la photographe se positionne. Sa présence s'y lit dans le regard poignant de ces enfants des rues.



Times Square,
New York, États-Unis,
1955

TOUR

Publicité et sujets de magazines

L'âge d'or de la photographie humaniste perdure jusqu'à la fin des années 1950, date à laquelle la vision de la réalité transmise par ce courant paraîtra un peu trop sentimentale et simpliste, voire dépassée. Les transformations de la société suscitent de nouveaux magazines dédiés à la consommation, aux loisirs et à la vie des stars, ce qui correspond moins à la sensibilité de ces photographes. À la différence de ses confrères, Sabine Weiss fait preuve d'un égal enthousiasme pour la mode, le spectacle, les portraits d'artistes, la publicité et même l'architecture ou la politique. Ne souhaitant pas se laisser enfermer dans un genre spécifique, elle utilise tantôt le Rolleiflex, tantôt le Leica, tous les formats possibles, la couleur aussi bien que le noir et blanc. Elle aime la diversité de sujets et de rencontres que le métier de photographe permet. Elle s'adapte donc à l'évolution de la presse et collabore régulièrement avec le magazine *Holiday* de 1954 à 1969. Jusqu'aux années 1990, elle publie presque exclusivement en couleur dans des magazines consacrés à l'art de vivre, aux loisirs chics, aux grandes familles, aux arts ménagers, à la décoration et à la mode, comme *Margriet*, *Esquire*, *Fortune*, *European Travel & Life* ou *Town & Country*. Elle travaille également beaucoup pour la publicité. Cette partie importante de son travail, qui s'étale sur une trentaine d'années, est évoquée dans le film de Stéphanie Grosjean, *Sabine Weiss. Mon métier de photographe*, réalisé pour le Salon de la Photo 2014 à l'occasion de ses 90 ans.

SALLE 5

La Grande Famille de l'humanité

Au lendemain de la guerre, alors que les pays européens tentent de reconstruire une histoire commune, le monde occidental est parcouru par une vague d'optimisme et d'aspiration à une paix durable et solidaire replaçant l'homme au centre de ses préoccupations. En photographie, cette idéologie culmine avec la célèbre exposition «*The Family of Man*» conçue par Edward Steichen pour le

Museum of Modern Art de New York en 1955 et qui circulera dans le monde entier. Trois des photographies de Sabine Weiss sont montrées dans cette exposition. Sociable et attirée par l'autre, qu'il soit proche ou lointain, Sabine Weiss est en phase avec cette mouvance qui fait des sentiments humains le sujet principal d'intérêt et d'observation. C'est pourquoi elle est intensément sollicitée par les journaux et magazines internationaux durant toutes les années 1950, comme *Picture Post*, *Paris Match*, *Life*, *Le Ore*, *The New York Times Magazine*, *Die Woche*, *Se og Hør*, *Time*, mais aussi une multitude de revues françaises comme *Votre santé*, *Votre enfant*, *Bonheur*, *la revue des familles*, *La Vie catholique illustrée*, *Plaisir de France*, *Point de vue-Images du monde*, *Réalités*. Ses commandes l'amènent à voyager dans toute l'Europe pour y photographier de façon très vivante la vie des hommes et des femmes, leurs usages, leurs modes de vie, que ce soit en France, en Italie, en Grèce, au Portugal, en Espagne, au Royaume-Uni, en Allemagne ou au Danemark. Cette salle présente un ensemble de tirages, pour certains inédits, retraçant quelques séquences de cette fresque européenne, ainsi que des publications d'époque.

SALLE 6

Collections de mode

Cette salle évoque l'activité de Sabine Weiss comme photographe de mode dans les années 1950. En 1952, alors qu'elle est venue présenter ses photographies à Michel de Brunhoff, le directeur de *Vogue*, Robert Doisneau, qui est présent, l'appuie par des compliments. Ce sera le début d'une collaboration de plus de dix ans avec ce magazine, auquel Sabine Weiss est liée par contrat de 1952 à 1961. Elle figure ainsi parmi les principaux contributeurs de ce magazine, aux côtés de William Klein, Henry Clarke et Guy Bourdin. Années après années, elle y couvre les nouvelles collections de robes, chaussures, manteaux, chapeaux, dans des mises en scène et décors qu'elle conçoit elle-même, dans une veine souvent légère et humoristique. Un ensemble de doubles pages originales de *Vogue* est ici présenté ainsi que des tirages de séries



André Breton chez lui,
42, rue Fontaine, Paris,
1956

réalisées pour *Life* et *Charm*, des planches-contacts de photographies parues dans *Elle* et *Paris Match*, et des documents d'époque montrant Sabine Weiss au travail.

SALLE 7

Portraits d'artistes

L'un des premiers sujets de Sabine Weiss comme photographe indépendante, sur la danseuse afro-américaine Katherine Dunham, est publié dans le magazine allemand *Sie und Er* en 1949. Hugh et Sabine Weiss vivent entourés de peintres, artistes et musiciens, ce qui l'amène à photographier Joan Miró, Georges Braque ou Niki de Saint Phalle. Elle collabore avec *Art d'aujourd'hui* et surtout *L'Œil*, dont le premier numéro reproduit son travail sur l'atelier d'Alberto Giacometti, qui va largement contribuer à sa réputation. Suivront notamment des portraits d'Ossip Zadkine et d'André Breton. Elle prend aussi, pour *Vogue* et d'autres magazines, de nombreux portraits d'écrivains, musiciens, chanteurs ou acteurs, comme Ella Fitzgerald et Charlie Parker, Léo Ferré, Romy Schneider, Brigitte Bardot, Delphine Seyrig, Roger Planchon, Françoise Sagan, Jeanne Moreau ou Simone Signoret. D'autres portraits sont réalisés pour un ouvrage intitulé *J'aime le théâtre*, qui paraîtra en 1962 aux éditions Denoël et Rencontre. Une sélection de ces portraits d'artistes est montrée dans cette salle, accompagnée de publications d'époque, ainsi que de deux images en couleur inédites de Kees van Dongen et de Robert Rauschenberg.

SALLE 8

Une nouvelle œuvre personnelle

En 1978, par l'intermédiaire du peintre Kijno, le centre culturel Noroit à Arras organise une rétrospective des photographies de Sabine Weiss. C'est à l'incitation de Robert Doisneau, qui en rédige le texte de présentation, qu'elle entreprend alors un travail de relecture de ses photographies, qui sera montré dans deux ouvrages importants publiés par Claude Nori aux éditions Contrejour, *En passant* (1978) et *Intimes convictions* (1989). Ce premier

retour sur elle-même lui donne envie de reprendre un travail personnel en noir et blanc. À partir des années 1980, elle développe donc une nouvelle œuvre, rythmée par des voyages en Égypte, en Inde, à La Réunion, en Guadeloupe, en Birmanie, en Bulgarie et en Chine, et dans laquelle se fait entendre une mélodie plus sentimentale centrée sur les moments pensifs de la vie humaine, dans la tradition de l'école humaniste. Souvent pris au repos, dans les moments où ils ne se passe rien, l'homme perdu dans ses pensées ou l'enfant contemplant le monde se ressemblent, quels que soient leur pays ou leur condition. Aujourd'hui, Sabine Weiss a posé ses appareils et elle se retourne vers son passé, ressentant l'urgence de préserver et de montrer l'impressionnante diversité des négatifs accumulés au fil de sa longue carrière. La présente exposition se plaît à entrouvrir la porte de ce trésor photographique pour donner envie à d'autres, historiens, chercheurs ou curieux, de l'explorer et d'en dévoiler les mille et une facettes.

Virginie Chardin

Commissaire de l'exposition



1924 · Née Weber le 23 juillet à Saint-Gingolph, Suisse (sera naturalisée française en 1995).

1942-1945 · Apprentie photographe chez Paul Boissonnas à Genève.

1946-1950 · Assistante de Willy Maywald à Paris.

1950 · Épouse le peintre Hugh Weiss et se lance comme photographe indépendante.

1952 · Intègre l'agence Rapho. Contrat de collaboration avec *Vogue* jusqu'en 1961.

1953 · Parutions dans *Newsweek*, *Picture Post*, *Du*, *Votre santé*, *Votre enfant*, *Ihre Freundin*, *Sunday Graphic*, *Paris Match*.

Exposition « Post-War European Photography », Museum of Modern Art, New York.

1954 · Exposition personnelle de 55 œuvres à l'Art Institute of Chicago.

Jusqu'à la fin des années 1960, parutions régulières dans *The New York Times Magazine*, *Le Ore*, *Zondagsvriend*, *Se og Hør*, *France illustration*, *Plaisir de France*, *Art d'aujourd'hui*, *L'Œil*, *Arts*, *Life*, *Die Woche*, *Elle*, *Réalités*, *Point de vue-Images du monde*, *Arts ménagers*, *Esquire*, *Leica Fotografie*, *Photography*, *Du*, *Camera*, *Le Leicaïste*, *Time*, *Amateur Photographer*, *Photography*.

Début d'une collaboration avec le magazine *Holiday*, jusqu'en 1969.

1955 · Exposition « The Family of Man », Museum of Modern Art, New York.

1960 · À partir de 1960, travaille plus particulièrement pour la publicité et la mode.

1964 · Sabine et Hugh Weiss ont une fille, Marion.

1970 · Des années 1970 aux années 1990, collaborations régulières avec les magazines *Margriet*, *Town & Country*, *European Travel & Life*.

1978 · Première exposition rétrospective au centre culturel Noroit, Arras.

1980 · Exposition itinérante organisée par l'Action culturelle du ministère des Affaires étrangères (Centres culturels français de New York, Athènes, Helsinki, etc.).

1981 · Exposition au musée de la Photographie, Oslo.

1982 · Exposition au musée Nicéphore-Niépce, Chalon-sur-Saône.

1985 · Exposition à la Galerie municipale du château d'eau, Toulouse.

1987 · Nommée chevalier des Arts et des Lettres.

Exposition au musée de l'Élysée, Lausanne, Suisse.

1989 · Exposition à la Fondation nationale de la photographie, Lyon.

1992 · Exposition au musée Tavet, Pontoise. Catalogue d'exposition. *Sabine Weiss. Vu à Pontoise*.

Bourse d'études sur La Réunion.

1993 · Exposition à la Howard Greenberg Gallery, New York.

1995 · Exposition « Visages de la Passion religieuse », Visa pour l'image, Perpignan.



Carnaval, Munich,
Allemagne, 1957

1996 · Exposition « Sabine Weiss. Photographe de lumière et de tendresse », Espace photographique de Paris.

1999 · Nommée officier des Arts et des Lettres.

2002 · Exposition « Les hommes et leurs croyances », Festival Les Transphotographiques, église Saint-Maurice, Lille.

2006 · Exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

2007 · Exposition « See and Feel », Espace ABP, Heerlem. Catalogue d'exposition.

Parution du numéro 100 photos de Sabine Weiss pour la liberté de la presse, Reporters sans frontières.

2008 · Rétrospective « Sabine Weiss. Un demi-siècle de photographies », Maison européenne de la photographie, Paris.

Exposition « Les vitrines du Printemps dans les années 1950 », Rencontres d'Arles.

2009 · Exposition « Elles. Les Pionnières », musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris.

2010 · Rétrospective « Un demi-siècle de photographies », Fonds culturel Katherina, Moscou, Russie.

Reçoit l'Ordre national du mérite.

2012 · Exposition « La Photographie en France 1950-2000 », Maison européenne de la photographie, Paris.

2013 · Exposition « L'Amour pour la vie », Alliance française de Rio de Janeiro.

Parution de l'ouvrage Sabine Weiss avec deux DVD, Éditions de l'œil.

Exposition « Instants fugaces », Base sous-marine de Bordeaux.

2014 · Rétrospective « Chère Sabine », Salon de la Photo, Paris.

Parution de l'ouvrage Sabine Weiss. *L'Œil intime*, éd. Sabine Weiss.



Ouvrages, catalogues et articles

- *J'aime le théâtre*, photographies de Sabine Weiss, texte de Catherine Valogne, Paris, Denoël, 1962 ; Lausanne, Éditions Rencontre, 1962.
- Sabine Weiss. *En passant*, texte de Léone de la Grandville, Paris, Contrejour, 1978.
- Sabine Weiss, texte de Paul Jay, catalogue d'exposition, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce, 1982.
- Sabine Weiss, texte de Jean Dieuzaide, catalogue d'exposition, Toulouse, galerie municipale du Château d'Eau, 1985.
- *Des enfants*, photographies de Sabine Weiss, texte de Marie Nimier, Paris, Hazan, 1997.
- Sabine Weiss, texte de Jean Vautrin, Paris, La Martinière, 2003.
- Sabine Weiss. *Musiciens des villes et des campagnes*, textes d'Ingrid Jurzak et Gabriel Bauret, Trézélan, Filigranes / Mantes-la-Jolie, musée de l'Hôtel-Dieu, 2006.
- *100 photos de Sabine Weiss pour la liberté de la presse*, Paris, Reporters sans frontières, 2007.
- Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 1989.
- « Espagne, enfants jouant au cheval, 1954, de Sabine Weiss », in *Connaissance des arts photo*, n° 18, novembre 2008.
- Sabine Weiss. *L'Âme révélée*, texte de Cédric Rousseau, catalogue d'exposition, Ville de Rennes, 2009.
- Sabine Weiss. *Amor pela vida*, texte d'Agnès de Gouvion Saint-Cyr, catalogue d'exposition, Rio de Janeiro, Alliance française au Brésil, 2013.
- Sabine Weiss, texte de Jean-Marc Lescouarnec, Paris, POM Films / Éditions de l'œil, 2013.
- Sabine Weiss. *L'Œil intime*, Paris, Sabine Weiss, 2014.
- Sabine Weiss, « Les planches-contacts de Sabine Weiss », *Réponses photo*, hors-série n° 18, 2014.
- Sabine Weiss, préface de Marta Gili, texte de Virginie Chardin, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016.

Films et émissions radiophoniques

- Sabine Weiss, Claude Fayard (réal.), série « La Chambre noire », ORTF, 26 minutes, 1965.
- *Rapho*, Patrick Jeudy et Frédéric Mitterrand (réal.), agence Rapho-Antenne 2 (prod.), 40 minutes, 1987.
- *Un regard sur le temps*, Jean-Pierre Franey (réal.), Regards Production (prod.), 54 minutes, 2008.
- *Une vie de photographe*, Franck Landron (réal.), Les Films en hiver (prod.), 52 minutes, 2012.
- *Mon métier de photographe*, Stéphanie Grosjean (réal.), Salon de la Photo (prod.), 13 minutes, 2014.
- *La photographie est une amitié*, émission « À voix nue », par Amaury Chardeau, France Culture, 5 émissions de 28 minutes, 29 juin-3 juillet 2015.
- *Les 1001 Vies de Sabine Weiss*, Jean-Baptiste Roumens (réal.), La Nuit des Images, musée de l'Élysée (prod.), 15 minutes, 2015.
- Sabine Weiss, *7 décennies de photographie*, émission « Regardez voir », 13 novembre 2014 : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=1117279>.
- Sur l'atelier de Sabine Weiss : <http://www.franceinter.fr/emission-latelier-latelier-de-sabine-weiss-photographe>
- <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=747496>
- <http://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/la-photographie-est-une-amitie-sabine-weiss-25>
- <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/impression/parcours/0001/les-pionnieres.html>

Sites Internet

- Site Internet de Sabine Weiss : <http://sabineweissphotographe.com> (sélection d'articles et d'enregistrements radiophoniques dans « Actualité » / « Dans la presse » et « Sur les ondes »).
- Site Internet du musée français de la Photographie de Bièvre : http://www.museedelaphoto.fr/?page_id=1522 (commentaires par Sabine Weiss de « portraits d'artistes »).



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et de la pratique de Sabine Weiss, cette partie du dossier aborde quatre thématiques :

- « Approches et contexte de la "photographie humaniste" » ;
- « L'exposition "The Family of Man" (1955) » ;
- « Photographes de métier et développements de la presse » ;
- « Esthétiques de l'instantané ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

APPROCHES ET CONTEXTE DE LA « PHOTOGRAPHIE HUMANISTE »



Enfants prenant de l'eau à la fontaine, rue des Terres-au-Curé, Paris, 1954

■ « Dynamique et entreprenante, Sabine Weiss se fait rapidement connaître. En août 1952, alors qu'elle est conviée à *Vogue* par Michel de Brunhoff pour montrer ses photographies, Robert Doisneau, qui est présent, l'appuie par des compliments. Il parle d'elle à Raymond Grosset, le directeur de l'agence Rapho, lequel a réuni autour de lui une équipe de reporters au lendemain de la guerre. Très vite, elle intègre cette famille de photographes représentatifs de ce que l'on nommera par la suite l'école humaniste française. Dans le sillage du cinéma social de Jacques Prévert et Marcel Carné, ses confrères Robert Doisneau, Willy Ronis ou Jean Dieuzaide s'intéressent davantage aux petites gens et à l'atmosphère du quotidien populaire qu'aux grands événements de l'actualité. Sabine Weiss fait preuve, quant à elle, d'un égal enthousiasme pour la mode, le spectacle, les portraits d'artistes, la publicité et même l'architecture ou la politique, passant avec agilité d'un sujet à un autre. Reportages, sujets de société et voyages en Europe ou aux États-Unis l'occupent également beaucoup. »
Virginie Chardin, « Sabine Weiss. L'œil multiple », in *Sabine Weiss*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016, p. 18.

■ « Bien sûr, je fais partie de cette génération de photographes "humanistes" des années cinquante, début soixante. Je témoignais, je pensais qu'une photographie forte devait nous raconter une particularité de la condition humaine. Bien que ne faisant partie d'aucun groupe de photographes engagés comme Viva ou Concerned Photographers, j'ai toujours senti le besoin de dénoncer avec mes photos les injustices que l'on rencontre. »
Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 13.

■ « Méfions-nous des dénominations d'usage : elles sont commodes mais parfois équivoques. Il en va ainsi de celle de "photographie humaniste", qui appelle un essai de définition, auquel on va ici se risquer. Si l'on entend par photographie humaniste celle qui s'intéresse aux hommes

autant qu'au décor qu'ils ont dressé et au paysage qui les a façonnés, alors la photographie est humaniste depuis ses origines, et Charles Nègre avec ses ramoneurs ou ses *pifferari*, Eugène Atget avec ses zonards ou ses petits métiers ont fait de la photographie humaniste sans que personne ne s'en avise. Si l'on considère que la photographie humaniste rend compte de la vie des hommes et porte témoignage, alors elle doit inclure les images dramatiques et parfois insoutenables de famines et de conflits sanglants dont l'actualité contemporaine nous abreuve. On ne saurait pourtant employer le terme d'humanisme ni dans le premier cas, ni dans le second.

L'expression de "photographie humaniste" désigne un courant privilégiant la personne humaine, sa dignité, sa relation avec son milieu. On peut tomber d'accord sur cette définition *a minima*, mais il n'y a pas vraiment d'école humaniste, si l'on estime qu'une école a ses théoriciens, consigne ses modes d'expression dans des termes structurés, en quelque sorte des "canons". [...]

À la difficulté de définir de façon précise ce courant s'ajoute celle de lui fixer des limites chronologiques rigoureuses. On admet généralement que l'humanisme – un des rares mouvements, avec le pictorialisme, à avoir concerné la photographie dans tous les pays – se manifeste au sein de l'histoire de la photographie entre 1930 et 1960, qu'il s'inscrit en rupture avec la période d'intenses expérimentations plastiques – surimpression, déformation, solarisation... – liées aux préoccupations d'avant-garde des Moholy-Nagy, Man Ray et Maurice Tabard. La veine des recherches esthétiques liées à l'abstraction se tarit au début des années 1930 au bénéfice d'une pratique tournée vers le témoignage. Certes, un courant lyrique et chaleureux exaltant la nature humaine est déjà sensible à Paris avant la Seconde Guerre mondiale, avec un André Kertész, un Brassai, aux États-Unis avec un Paul Strand dont, dès 1916-1917, la revue *Camera Work* publie les images prises à l'improviste dans la rue. Mais l'horreur inouïe du conflit, le besoin de redécouvrir et de chanter la dignité de l'homme lui fait prendre son véritable essor en France,

nous semble-t-il, autour des années 1945-1950. Peter Hamilton lui voit trois fondateurs : Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau et Willy Ronis, le premier parcourant le monde pour le compte de Magnum, les deux autres travaillant à leur manière chez Rapho pour la reconstruction physique, identitaire et sentimentale de la France. Ils ont bâti une manière toute nouvelle de faire des images, informelle, souvent tendre, quelquefois ironique, qui se situe à mi-chemin entre l'empathie idéaliste et le constat documentaire. Comme terme, nous lui assignons l'année 1968, marquée par les "événements de mai", dont on peut apprécier, avec le recul, combien ils ont changé notre manière de voir la vie et de penser la photographie.»

Laure Beaumont-Maillet « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 11-12.

■ « Si l'on admet que la photographie peut, entre autres, rendre compte de la vie des hommes, cette tâche lui est accessible à partir du moment où, à la fin du XIX^e siècle, le photographe est un témoin irréfutable qui investit la rue. Il en résulte divers courants, les uns plongeant dans les drames de l'actualité, souvent violente, les autres optant pour une démarche plus scientifique et sociologique qui explore sereinement le quotidien. [...]

D'autres photographes vont cependant se tenir à l'écart de ces deux grandes tendances. Ils préfèrent déambuler au gré de leur fantaisie, en portant sur les gens un regard tendre, ironique, humoristique ou compatissant, et en réalisant des images isolées qui, s'additionnant les unes aux autres, témoignent d'une véritable création personnelle. Travaillant plutôt pour le livre et les magazines, ils s'intéressent moins à un événement ou à une situation précise qu'à l'espace qu'ils traversent et découvrent, à cet échange de regards, à cette relation implicite et fugace qui intervient entre eux et le sujet photographié. Pour eux, l'émotion prime sur le projet artistique, l'investigation concerne le quotidien et le banal, transcrits avec tendresse et, surtout, avec une grande foi dans l'homme. [...]

Cette "photographie humaniste", dont l'apogée se situe dans les années 50, connaîtra elle-même des déclinaisons diverses, empruntant des voies parfois parallèles, mais conservant, quels que soient les hommes ou leurs démarches, des caractéristiques communes évidentes : une générosité, un optimisme, une sensibilité aux joies simples de la vie, une attirance pour les personnages de la rue saisis en situation, comme pour le symbolisme des scènes qui relèvent d'un merveilleux social. Cet "humanisme photographique" assez spécifique de la photographie française dans l'immédiat après-guerre, n'est cependant pas apparu inopinément dans un milieu non préparé. Il plonge en réalité ses racines bien plus loin dans le temps. Sans faire référence au Moyen Âge, comme Blaise Cendrars pour qui "tout artiste qui se penche sur le peuple retourne à la tradition" – c'est-à-dire à la statuaire des cathédrales –, il faut remonter jusqu'à cette fin du XIX^e siècle pour voir, grâce aux innovations techniques, quelques photographes élargir leur domaine visuel en s'intéressant à la vie des rues et aux activités humaines. Les photographies "incognito" de Paul Martin, les petits métiers d'Atget, les types parisiens de Paul Géniaux ou de Louis Vert, qui sillonnent la capitale à

la recherche des rites quotidiens, sont incontestablement, bien à l'écart de l'esthétisme du moment, les premiers exemples de cette photographie poético-sociale qui culminera un demi-siècle plus tard.»

Jean-Claude Gautrand, « Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 613-615.

■ « Quel que soit leur sujet, le regard des photographes humanistes est empreint de chaleur humaine. Les choses et les gens sont attachants et vrais. Mais d'une vérité qui n'est qu'un aspect de la réalité, reflet de la vision personnelle du photographe. Ses images expriment la volonté farouche de découvrir chez tous une étincelle de vie, de beauté, de bonté ; de révéler la poésie cachée au cœur du réel le plus terne ; de retrouver le "fantastique social" cher à Mac Orlan. Le réalisme poétique, comme dans le cinéma du temps, trouve ici sa pleine expression. [...]

Le respect de l'autre exclut l'image volée, le gros plan, le détail isolé, dépouillé de son existence propre. Pour atteindre, sinon la vérité, du moins l'authenticité, les photographes cherchent à présenter le sujet, l'homme dans sa "globalité" (Boubat), dans le "contexte" (Cartier-Bresson) qui lui confère l'épaisseur de la vie, "lui donne de l'importance". Ils aiment aussi prendre de la hauteur pour montrer les passants s'inscrivant dans la ville. Ils prennent volontiers une rue entière, avec ses maisons, ses trottoirs, sa chaussée usée, son "décor significatif". Ils saisissent aussi les gens dans leur geste de métier, sur leur lieu de travail, dans la cadre des loisirs. Ils s'efforcent, certes de renouveler la vision du réel par des angles nouveaux, mais sans jamais brutaliser, dénaturer la réalité. Les personnes sont prises à hauteur du regard, reflet de l'âme. Pas de contreplongée qui pétrifie, pas de regards vides, mais des êtres vivants, qui rêvent ou qui regardent, interrogent, vont parler.

Ce que veulent les photographes, c'est rendre "évident et sensible le merveilleux de la vie quotidienne", montrer ce qui révèle une beauté cachée, ce qui porte au rêve, débouche sur autre chose. Sans doute faudrait-il porter attention aux ouvertures nombreuses, fenêtres, portes, escaliers, rues sombres se dirigeant vers quelques lueurs. [...]

S'il récusé l'art, le qualificatif d'artiste, on voit que la qualité plastique de l'image est essentielle pour le photographe. Certes, l'art est devenu instinctif, certes, il est un moyen, non une fin, mais le sujet doit être "présenté graphiquement". "Ceci, dit Brassai, en 1951, dans un but tout pragmatique : dire avec clarté ce que l'on a à dire [...]. Je cherchais toujours un certain équilibre entre la chose vivante et la forme [...]. Je dirai un équilibre classique. Car seules méritent d'être appelées images photographiques [...] les photos où la vie éphémère est entrée dans une forme immuable". Cet équilibre entre le fond et la forme, la "réalité de la vie" et "la géométrie de l'image" est un "idéal", dit à son tour Cartier-Bresson.»

Marie de Thézy, avec la collaboration de Claude Nori, *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992, p. 17-18.

■ « Contrairement à une idée reçue, "l'humanisme", en tant que courant photographique, n'est pas né en France. L'image même de Paris Ville Lumière a été construite dans les années 1920 et 1930 par des photographes d'origine



Enfant perdu dans un grand magasin, New York, États-Unis, 1955

étrangère, tels Kertész, Brassai ou Germaine Krull, qui ont porté sur la capitale un regard neuf. Doisneau témoigne – comme beaucoup de ses confrères et consœurs du reste – que Brassai, avec son *Paris de nuit*, lui a appris à regarder les pavés... Ce qui va à l'encontre de l'idée d'un style français correspondant au regard "naturel" de photographes autochtones. Si quelques photographes se sont effectivement formés en France entre 1925 et 1939 et ont beaucoup contribué à son évolution, le modèle le plus réussi de la presse illustrée d'après-guerre s'est cependant développé hors de ses frontières. Notamment en Angleterre et aux États-Unis, où se trouvaient les commanditaires les plus recherchés par les photographes français à partir de 1945. Les revues étrangères grand public ont beaucoup utilisé leurs images dès la libération de Paris en 1944. Ce recours régulier à l'imagerie française à forte tendance humaniste va continuer pendant la longue période de la reconstruction. Certes, quelques photographes français ont bénéficié de cette conjoncture. Mais on ne saurait oublier le rôle joué par la presse photographique spécialisée. *US Camera* aux États-Unis avec Tom Maloney, *Camera* en Suisse (mais édité en trois langues dès 1956) sous l'égide de Roméo Martinez, et *Photography Annual* dirigé par Norman Hall en Grande Bretagne, sont quelques parutions phares qui ont donné un coup de projecteur sur la photographie française de façon régulière entre 1945 et 1960. La France, dans ces représentations photographiques, était un pays un peu mythique, certes, mais un pays qui correspondait bien aux espoirs des Français eux-mêmes. C'était un regard passéiste quelquefois, car ce courant photographique d'après-guerre cherchait à renouer avec la solidarité, les bonnes, mais vagues, valeurs universelles de l'humanisme, celles d'une même nature partagée par tous les hommes et qui se retrouvent en 1955 dans l'exposition "The Family of Man". En France, cela se traduisait par l'espoir que la francité pouvait se réinventer comme une représentation collective, après les divisions et épurations qui avaient si durement mis à mal l'identité culturelle et sociale de la nation. Or, de toute évidence, la nostalgie

manifestée par les Français eux-mêmes, entre 1945 et 1960, pour retrouver une francité perdue entre 1940 et 1944, correspondait parfaitement à cette image de la France recherchée par les magazines. Car si la photographie humaniste française partageait les mêmes valeurs humaines que ses équivalents en Angleterre ou aux États-Unis, les individus, les lieux et les objets photographiés, quant à eux, étaient français.»

Peter Hamilton, «La photographie humaniste : un style made in France ?», in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 30-31.

■ « Les humanistes vont vers les lieux de vie. Et tout d'abord, la rue. Parce qu'à cette époque où la télévision n'est pas encore répandue, on est souvent dans la rue, on déambule pour voir le spectacle donné par ses semblables. Les enfants jouent au ballon, à la marelle, "à chat". Le bistrot est aussi très photographié : c'est par définition un lieu de convivialité.

"Mais il faut que de la bonne photo simple, qui au premier abord n'a rien d'attrayant, émane quelque chose d'indéfinissable; que plus on la regarde, plus on trouve que par les rythmes et correspondances à peine visibles, il se dégage une atmosphère qui vous attire", dit Izis. Dans la photographie humaniste, l'environnement du sujet est aussi important que lui. Tout un décor s'est mis en place, un style auquel on a donné le nom de "réalisme poétique". Dans un numéro spécial des *Cahiers de la photographie*, Claude Nori en décrit les principales caractéristiques : la flânerie dans la grande ville, une prédilection pour les rues pavées, les personnages typés, l'idéalisation des bas-fonds, la quête des instants de grâce, le "merveilleux social". Il note encore que le réalisme poétique, loin de se résumer à la seule photographie, a étendu son empire à la littérature et au cinéma. À ces éléments de décor, on pourrait ajouter les quais, les ponts, la brume, la neige. "Qu'il me soit permis de préférer même au symbole de pureté, voire d'infini, la misérable neige qui transfigure la demeure des hommes,



Vieille dame et enfant,
Guadeloupe, 1990

et garde les traces éphémères de leur cheminement laborieux". [...] Une des caractéristiques de la photographie humaniste est l'absence de voyeurisme, de quête du sensationnel, tant dans le reportage commandé que dans le travail personnel des photographes. Il ne s'agit ni d'étonner, ni de choquer, ni de surprendre. Willy Ronis l'explique très bien : "Je ne me suis jamais tenu d'accepter des sujets qui heurtaient ma conscience et, de ce fait, reportages et chasses libres ont produit des images dont la résonance s'inscrit dans un registre voisin. Je n'ai jamais poursuivi l'insolite, le jamais vu, l'extraordinaire, mais bien ce qu'il y a de plus typique dans notre vie de tous les jours". Une autre spécificité, qui du reste en découle, est l'approche respectueuse du sujet, le refus de l'image indiscreète ou volée. Une relation implicite unit le photographe et son modèle.»

Laure Beaumont-Maillet « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 18-19.

■ « L'humanisme chez Doisneau s'exprime tout d'abord dans un rapport particulier à ses modèles. S'il n'aime pas les foules, il s'intéresse aux individus qui les composent. Avec ces derniers, il s'efforce le plus souvent d'établir un rapport d'échange voire d'empathie : loin d'être un observateur extérieur, le photographe se doit de photographier de l'intérieur et de "se sentir participant des choses qui se passent". Ainsi Doisneau se souvient que lorsque Robert Giraud l'emmenait faire la tournée nocturne des bistrotts, il lui était nécessaire, avant de sortir son appareil, de partager quelques verres avec ses modèles. Dans ce partage réside le plaisir de la photographie, la réussite du cliché étant souvent fonction de l'émotion qui en est à l'origine : "On ne devrait photographier que lorsque l'on se sent gonflé de générosité pour les autres." Une philosophie qui l'a toujours conduit à éviter toute relation conflictuelle avec ses modèles : nulle violence faite au sujet et de rares photos volées.

L'humanité de Doisneau est souvent peuplée de "petites gens" selon ses propres termes, de ceux "qui ne reçoivent pas habituellement la lumière". Membre du PCF dans l'immédiat après-guerre, compagnon de route du parti par la suite, Doisneau a toujours affiché une sensibilité de gauche et un double attachement à la classe ouvrière et à la petite bourgeoisie dont il est issu. Sa photographie n'est cependant en rien une photographie sociale au sens militant que peut revêtir cette dénomination. L'homme est d'ailleurs trop désobéissant, trop critique à l'égard des structures de groupe pour avoir jamais fait œuvre politique. S'il apprécie la photographie engagée, telle celle d'un Lewis Hine qui, au début du XX^e siècle, dénonçait aux États-Unis les injustices sociales, il ne saurait ranger son travail dans cette catégorie, ni même l'envisager sous cette lumière : "En ce qui me concerne, je serais ennuyé d'être un politique de la photographie, bien que je sois satisfait que cette technique puisse clouer les injustices sociales au pilori." »

Quentin Bajac, Robert Doisneau. « Pêcheur d'images », Paris, Gallimard, 2012, p. 78-79.

■ « À un interlocuteur qui lui demande en 1952 s'il voit une quelconque relation entre la photographie et la politique, il [Henri Cartier-Bresson] répond : "[...] je crois que nous ne pouvons parler qu'en termes d'humanité". Comme beaucoup des communistes du Front populaire décillés par le stalinisme mais conservant néanmoins une conscience de gauche, il trouve refuge dans l'humanisme. "Tout le monde est humaniste à l'heure qu'il est", déclare en 1945 l'ancien surréaliste Pierre Naville. L'humanisme constitue, en effet, l'idéologie dominante de l'époque. Il suffit pour le constater de comptabiliser le nombre d'ouvrages enregistrés au dépôt légal de la Bibliothèque nationale de France qui portent ce mot dans leur titre : 11 en 1945, 29 en 1946 et 19 en 1947, contre 7 en moyenne de 1930 à 1939. Tous les courants de pensée semblent alors vouloir s'approprier l'étiquette. Pour Jean-Paul Sartre, "L'existentialisme est un humanisme". À la même époque,



Jeune mineur,
Lens, 1955



Mendiant, Tolède,
Espagne, 1949

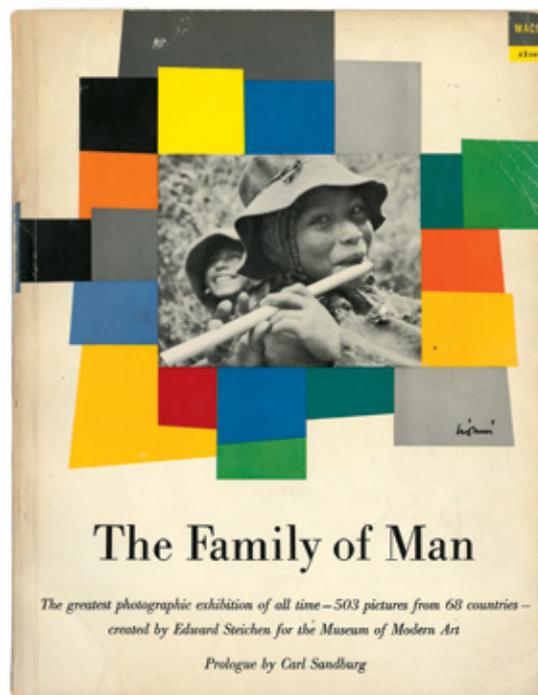
André Malraux se réclame d'un "humanisme tragique", tandis que Georges Friedmann ou Henri Lefebvre proposent un "humanisme marxiste" et Jacques Maritain un "humanisme chrétien". En 1947, Maurice Merleau-Ponty publie *Humanisme et terreur*, dans lequel il propose de repenser le communisme dans le cadre de la pensée humaniste. Michael Kelly, un spécialiste de l'histoire culturelle française dans la période de l'après-guerre, a bien montré que l'humanisme avait alors constitué un terrain de consensus idéologique entre communistes, gaullistes, catholiques, existentialistes ou surréalistes, et avait de ce fait participé à la reconstruction de l'unité nationale. L'élan humaniste est cependant loin de n'être que français. Après la folie meurtrière qui s'était déchaînée durant la guerre, la découverte des camps de concentration et d'extermination, ainsi que l'utilisation de l'arme nucléaire contre les populations civiles japonaises, l'humanisme apparaît dans le monde entier comme une manière de réapprendre la fraternité. Sur le plan international, cet espoir est symbolisé par la signature, en 1948, de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*. La charte des Nations unies s'inscrit dans la lignée de la précédente *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* élaborée au lendemain de la révolution française de 1789, à un mot près cependant. Le nationalisme étant à l'époque jugé comme l'une des causes principales des deux guerres mondiales, les rédacteurs de déclaration de 1948 ont préféré remplacer le mot "citoyen", trop liés aux États, par l'adjectif "universel". L'universalisme apparaît alors comme l'indispensable corollaire de tout discours humaniste.

Dans les années d'après-guerre, tout semble donc devoir être envisagé à travers le prisme de l'humanisme. La photographie aussi. C'est l'époque où les photographes aiment par dessus tout fixer l'image de leurs semblables. Se développe alors toute une iconographie anthropocentrée et logiquement baptisée "photographie humaniste". Elle s'accompagne d'un discours qui met en avant l'égalité, la liberté et la paix, mais aussi la dignité ou la tolérance, c'est-à-dire tout le vocabulaire de la déclaration de 1948.

"The Family of Man", la grande exposition organisée par Edward Steichen en 1955, au Museum of Modern Art de New York, et qui est ensuite présentée dans 68 pays à travers une centaine d'étapes, est parfaitement représentative de cette tendance.»

Clément Chéroux, «La reconfiguration du monde», in *Henri Cartier-Bresson, Paris, Centre Pompidou, 2013*, p. 233-234.

L'EXPOSITION «THE FAMILY OF MAN» (1955)



Couverture du catalogue de l'exposition «The Family of Man», Museum of Modern Art, New York, 1955

■ «En mai 1951, ils [Cartier-Bresson et Steichen] entament une importante correspondance. Steichen y évoque son souhait d'organiser des expositions internationales et il lui semble naturel de commencer par la photographie française : "Il est temps que nous nous rendions compte que le génie de la France trouve aussi son expression dans la photographie". Le conservateur demande à Cartier-Bresson de choisir de quatre à six photographes français, exprimant son souhait d'y inclure Brassai. Il fait également savoir qu'il a vu des images "stimulantes" de Robert Doisneau et d'Édouard Boubat, mais lui laisse le choix dans l'appréciation des photographes. [...]

L'exposition intitulée "Five French Photographers" réunit Brassai, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Izis (Israël Bidermanas) et Willy Ronis. Au cours de sa préparation, Cartier-Bresson explique qu'il pense, comme Brassai, "qu'une exposition comprenant le travail de ces hommes ne peut pas à proprement parler s'intituler 'Photographie contemporaine française'. Il s'agit avant tout d'un 'témoignage humain' (ou tout autre nom...) qui ne représente que notre vision particulière". Brassai et Cartier-Bresson souhaitent se démarquer de la photographie française contemporaine, soulignant la notion de témoignage dans leurs images. En intitulant l'exposition "Five French Photographers", Steichen respecte la particularité de ces auteurs et contribue à la définition d'un mouvement qu'on appellera par la suite "la photographie humaniste". Cette exposition donne aux Américains une idée de cette "vision particulière".

"Five French Photographers" connaît un grand succès que confirment la version itinérante de l'exposition et les cinquante-trois pages dédiées à l'exposition dans le *US Camera Annual* de 1953. À ce propos, Steichen écrit : "À travers leurs personnalités et leurs styles très différents, se manifeste une profonde unité, certes sous-jacente, fondée sur une attention collective et évidente portée à l'aspect humain des choses, des moments, et des lieux représentés". Dans le *New York Times*, le journaliste et critique de photographie Jacob Deschin écrit : "Dans leur ensemble,

les images ne donnent pas uniquement aux photographes américains une idée vivante de la société française, mais présentent aussi l'inspiration originale d'un groupe de photographes, qui travaillent avec acharnement pour transmettre ce qu'ils voient, directement, sans fioritures ni recours aux effets de 'choc'. L'évocation de sujets simples et quotidiens est une nouveauté pour le public américain. Le journaliste Deschin affirme que ces scènes parfois banales, comme un chat sous un porche ou une femme qui marche sous la pluie, peuvent se révéler extraordinaires.

[...] En 1953, Steichen organise une exposition intitulée "Post-War European Photography", dont la dimension philosophique a pu lui servir dans la création de "The Family of Man". De nombreuses images de photographes français y figurent et reprennent l'idée d'universalisme : "Post-War European Photography" représente un échantillon du travail de photographes européens d'après-guerre. Ces hommes et femmes montrent d'une façon convaincante que la photographie de leur temps dépasse les frontières et les différences de langues afin de devenir un médium universel d'expression."

Ce commentaire se rapproche du concept qui détermine "The Family of Man" consistant à avancer que la photographie s'apparente à un langage universel.»

Kristen Gresh, «Regard sur la France», *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/1062>).

■ «L'apogée de ce grand courant idéaliste est incontestablement l'énorme exposition organisée en 1955 par Edward Steichen et présentée au musée d'Art moderne de New York : "The Family of Man". Fondée sur l'idée que "la mission de la photographie est d'expliquer l'homme à l'homme et chacun à lui-même", bénéficiant d'une mise en espace sophistiquée, accompagnée d'un magnifique catalogue des grands moments de l'existence (naissance, amour, travail, mort...), cette exposition connaîtra un grand succès dans le monde entier. Considérée comme un message d'espoir et de fraternité, elle marque le triomphe



Marchande de frites,
Paris, 1952



Prêtre devant une trattoria,
Rome, Italie, 1957

de l'humanisme. Mêlant habilement la photographie de reportage pur et cette photographie "humaniste", "The Family of Man" est un message d'espoir et de fraternité; quelques voix vont cependant s'élever à Paris (Barthes notamment) contre son "trop de tendresse et d'optimisme"; en situant la réalité dans une tout autre direction, Barthes semble plaider pour une photographie nouvelle qui apparaît en gestation dans l'exposition elle-même avec quelques œuvres signées Robert Frank, Diane Arbus, Garry Winogrand, côtoyant pour l'occasion, outre les photographes précités, Wayne Miller, Elliott Erwitt, Lisette Model, Roman Vishniac, Vito Fiorenza, Roy DeCarava, Gotthard Schuh, Gordon Parks. Authentiquement somme de la photographie humaniste – un peu débordante de bons sentiments –, "The Family of Man" est aussi l'exposition-bilan d'un courant qui s'est étendu avec des modifications significatives bien au-delà de son épiscentre français.»

Jean-Claude Gautrand, «Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme?», in Michel Frizot (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, Paris, Bordas, 1994, p. 627.

■ «Il convient de souligner que la communauté photographique française a grandement contribué au développement de la photographie humaniste, surtout par sa présence dans la presse étrangère de l'époque. Mais si l'on considère que l'épopée mondiale de l'humanisme s'achève avec "The Family of Man", la France n'avait pas le rôle hégémonique qu'on lui attribue aujourd'hui. Sur les 273 photographes qui figurent dans la sélection de Steichen, il n'y a que 12 Français. Leurs œuvres ne représentent que 6 % à peine des images exposées. On ne compte pas, certes, ceux qui ont travaillé en France avant d'acquiescer une autre nationalité, comme Robert Capa, David Seymour "Chim" ou André Kertész. Néanmoins, la photographie française est en train de devenir l'humanisme de référence un demi-siècle plus tard. Effet de l'histoire ou phénomène de société? Peut-être les deux à la fois, car certaines de ces photographies – *Le Baiser* de Doisneau –

semblent encore évoquer quelques valeurs universelles : l'amour, la solidarité, la communauté, la rue comme lieu de vie, etc., le tout dans une palette restreinte de tons noir et blanc facilement lisibles, qui évitent toute question complexe.»

Peter Hamilton, «La photographie humaniste : un style made in France?», in La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis..., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 33.

■ «"Family of Man"

[...] Le projet se présente comme l'envers de "Road to Victory" : après avoir appelé à la guerre, il s'agit maintenant de promouvoir la fraternité des peuples en exaltant la similarité des expériences humaines tout autour de la planète. Les photographes eux-mêmes sont amenés à venir composer une pacifique communauté égalitaire, à accepter de fondre leur individualité dans un ensemble de cinq cents images au sein duquel ils abdiquent tout droit de regard sur l'utilisation de leurs négatifs. L'exposition est en réalité moins une addition d'œuvres qu'elle n'est elle-même cette œuvre : le statut d'auteur reflue entièrement vers le commissaire-scénographe, célébré comme le véritable génie créateur de l'affaire et attirant sur lui seul, dans la promotion de l'exposition, toute la rhétorique de la douloureuse genèse, des tourments, de l'épuisement physique et psychique propre à la mythologie moderne de l'artiste. Le discours s'organise à nouveau selon un parcours linéaire, menant d'abord, à un niveau individuel, de la naissance à la mort, puis, à un niveau plus collectif, des souffrances, des injustices et des guerres à la rédemption par les Nations Unies. Le cheminement est non seulement linéaire, mais aussi circulaire. Il dessine une idée de la vie comme cycle, éternelle répétition du même, où la foi dans l'universalité des expériences se confond avec celle de leur intemporalité, rien ne changeant pour l'homme depuis la nuit des temps. Pour souligner cela, le circuit se clôt, au moment de revenir à l'entrée, sur une thématique enfantine déjà rencontrée en début de parcours. Cette circularité fait également



Village moderne de pêcheurs, Olhão, Portugal, 1954

entrer le public des adultes dans un des motifs centraux de l'exposition, la ronde, représentée sur un carrousel au milieu du parcours et célébrée comme le grand jeu universel, prétendument partagé par toutes les cultures – rien d'autre que le simple fait de se donner la main. À un niveau plus souterrain enfin, cette circularité permet à Steichen de faire se croiser un court instant le flux "froid" des visiteurs entrant, encore vierges des impressions à venir, et celui, "chaud", des sortants, pour donner à sentir aux uns comme aux autres, dans le bref échange de leurs regards, le fossé émotionnel qui les sépare à ce moment-là et, partant, la capacité qu'une telle exposition a de vous transformer. [...] Tout se joue donc dans le déplacement continu du regardeur, qui intériorise de cette façon dans son mouvement même le thème de l'écoulement perpétuel du temps et des vies évoqué sur l'un des panneaux de texte. "Flow, flow, flow, the current of live is ever onward". Selon cette logique, rien ne doit arrêter le flux des visiteurs, aucune image immobiliser l'attention et freiner la foule en mouvement. Deux semaines après l'ouverture, la saisissante photographie d'un lynchage est d'ailleurs retirée sous prétexte qu'elle retenait trop le public, qu'elle était "comme une pierre qui le faisait trébucher", selon les mots de Wayne Miller, assistant de Steichen. Alors que cinquante ans plus tôt, l'attention prolongée avait constitué l'idéal à conquérir dans la réception de la photographie, elle est prise ici comme un constat d'échec plutôt que de succès. Le flot continu des visiteurs est préféré à l'intérêt soutenu, l'addition des impressions éphémères à la réflexion ciblée, selon la logique des *mass media*. Face aux images les plus problématiques en particulier, les spectateurs sont en quelque sorte invités à regarder et à ne pas regarder tout à la fois : les dysfonctionnements sociaux et politiques sont signalés pour être aussitôt oubliés, acceptés en passant comme des images génériques de "l'inhumanité de l'homme envers l'homme".»

Olivier Lugon, «Edward Steichen scénographe d'exposition», in *Steichen, une épopée photographique*, Paris, Jeu de Paume / FEP, 2007, p. 270-271.

■ «On a présenté à Paris une grande exposition de photographies, dont le but était de montrer l'universalité des gestes humains dans la vie quotidienne de tous les pays du monde : naissance, mort, travail, savoir, jeux imposent partout les mêmes conduites ; il y a une famille de l'Homme. *The Family of Man*, tel a été du moins le titre originel de cette exposition, qui nous est venue des États-Unis. Les Français ont traduit : *La Grande Famille des Hommes*. Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé. Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la "communauté" humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme. Ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité : l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon ; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une "nature" identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune. Ceci revient évidemment à postuler une essence humaine, et voilà Dieu réintroduit dans notre Exposition : la diversité des hommes affiche sa puissance, sa richesse ; l'unité de leurs gestes démontre sa volonté. C'est ce que nous a confié le prospectus de présentation, qui nous affirme, sous la plume de M. André Chamson, que "ce regard sur la condition humaine doit un peu ressembler au regard bienveillant de Dieu sur notre dérisoire et sublime fourmilière". [...] Ce mythe de la "condition" humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau (mais pourquoi ne pas demander aux parents d'Emmet Till,

le jeune nègre assassiné par des Blancs, ce qu'ils pensent, eux, de *la grande famille des hommes* !), on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle. L'humanisme progressiste, au contraire, doit toujours penser à inverser les termes de cette très vieille imposture, à décaper sans cesse la nature, ses "lois" et ses "limites" pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique. Des exemples ? Mais ceux-là mêmes de notre exposition. La naissance, la mort ? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : redire la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. [...] Et que dire du travail, que l'Exposition place au nombre des grands faits universels, l'alignant sur la naissance et la mort, comme s'il s'agissait tout évidemment du même ordre de fatalité ? Que le travail soit un fait ancestral ne l'empêche nullement de rester un fait parfaitement historique. D'abord, de toute évidence, dans ses modes, ses mobiles, ses fins et ses profits, au point qu'il ne sera jamais loyal de confondre dans une identité purement gestuelle l'ouvrier colonial et l'ouvrier occidental (demandons aussi aux travailleurs nord-africains de la Goutte-d'Or ce qu'ils pensent de *la grande famille des hommes*). Et puis dans sa fatalité même : nous savons bien que le travail est "naturel" dans la mesure même où il est "profitable", et qu'en modifiant la fatalité du profit, nous modifierons peut-être un jour la fatalité du travail. C'est de ce travail, entièrement historifié, qu'il faudrait nous parler, et non d'une éternelle esthétique des gestes laborieux.»

Roland Barthes, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 161-164.

■ « Écoutons encore Willy Ronis : "Les moments que je capte ne prétendent pas à une Vérité universelle. Ils traduisent une vision probablement un peu naïve de mon univers personnel. C'est une marche à petits pas vers une représentation poétique du bonheur modeste. Des réactions plus du cœur que de la raison ; assurément des autoportraits plus révélateurs de ma nature que mes autoportraits dans le sens premier du terme". Il dit encore : "C'est ma sensibilité qui ordonne mes choix, qui bien sûr sont tout à fait subjectifs. Je vais à la rencontre de gens qui me ressemblent, et le miroir que mes images leur tendent est le même que celui où moi-même je me regarde". On peut rapprocher, comme étant dictée par le même esprit, cette remarque connue de Boubat disant que chacun va vers l'image qu'il porte déjà en lui, ou cette confiance de Charbonnier, décrivant la "photo attendue", celle que l'on a déjà forgée dans son esprit et que l'on retrouve une fois, par miracle, dans le réel. Dans des propos recueillis par Jean-Paul Liégeois pour *L'Unité*, Doisneau reconnaît : "Mes photos sont parfaitement subjectives [...] Elles montrent le monde tel que j'aimerais qu'il soit en permanence. Et, pour moi, ce monde-là existe... puisque j'en apporte la preuve photographique".

Selon Gilles Mora, cette photographie qu'il vilipende est "bavarde, sentimentale, petite-bourgeoise, poésie d'un

monde vieillot et réactionnaire", "ces images sont le fruit d'une vision partielle et partielle gouvernée par idéologie qui réside autant dans ce que les photographes décident de montrer que dans ce qu'ils occultent. On cherchera donc en vain dans ces scènes de la vie quotidienne la dénonciation des injustices sociales ou les effets de la pauvreté". Mauvaise foi ou connaissance insuffisante (disons superficielle) du courant ? Dans un article sans concession, Alain Fleig souligne pour sa part le caractère réactionnaire d'un pareil aveuglement. Éloignés, selon lui, de tout positionnement critique, les photographes humanistes entretiennent après la guerre l'illusion d'une harmonie retrouvée et sont attachés à la fiction d'une France éternelle, réconciliée autour de ses valeurs chrétiennes. Une telle généralisation est inacceptable.»

Laure Beaumont-Maillet « Cette photographie qu'on appelle humaniste », in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 23.

■ « Je sais que Steichen est actuellement souvent critiqué pour son optimisme et son idéalisme. Il était peut-être naïf comme je l'ai entendu dire, mais les naïfs sont des purs : il avait une grande foi en l'homme. Il était essentiellement optimiste pour deux raisons : d'abord parce que le monde avait surmonté l'épreuve de la guerre, même si cette victoire nous a laissé la bombe atomique. Il était optimiste comme tout Américain depuis leur Révolution jusqu'à la désillusion du Viêt-nam. On peut ne pas être d'accord avec cette attitude, mais il est quand même remarquable qu'il ait su réaliser cette grande exposition itinérante qui voulait démontrer quelque chose d'universel chez l'homme. L'homme naît, souffre, connaît des joies et peines, puis meurt. Et les images de ces émotions, qu'elles soient prises à New York ou à Tombouctou, ont quelque chose d'analogue. Peut-être que cet optimisme, cet humanisme, cette confiance que l'homme peut faire et défaire, ne sont pas complètement justifiables. Pourtant la puissance, la conviction et l'intensité des photographies rassemblées dans "Family of Man", qui reflètent un peu le caractère de Steichen lui-même, ne peuvent que susciter l'admiration. Bien sûr, je fais partie de cette génération de photographes "humanistes" des années cinquante, début soixante. Je témoignais, je pensais qu'une photographie forte devait nous raconter une particularité de la condition humaine.»

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 13.

PHOTOGRAPHES DE MÉTIER ET DÉVELOPPEMENTS DE LA PRESSE



Autoportrait,
1953

■ « Au lendemain de la guerre, les titres de presse destinés à un grand public se multiplient. Dans l'enthousiasme de la paix retrouvée, l'état d'esprit est à l'optimisme et à la croyance en une solidarité nouvelle entre les peuples et les classes sociales, particulièrement en France où le Parti communiste est puissant et la mémoire du Front populaire encore récente. Comme dans les chansons ou au cinéma, où le courant du réalisme poétique domine depuis les années 1930, l'image des classes ouvrières, voire des défavorisés, est valorisée. L'agence Rapho, en particulier, a pour clients de nombreux titres de la presse catholique ou communiste qui abordent souvent l'actualité sous l'angle du quotidien des gens ordinaires. Cette presse va naturellement faire appel aux photographes qui eux-mêmes partagent cette vision humaniste du monde. Passant d'un sujet à un autre, des rendez-vous avec les clients au travail de laboratoire, du studio aux déplacements internationaux, ces photographes ne chôment guère – sans pour autant gagner des fortunes, loin s'en faut. Sociable et attirée par l'autre, qu'il soit proche ou lointain, Sabine Weiss est en phase avec cette mouvance qui fait de l'homme et des sentiments humains le sujet principal d'intérêt et d'observation. C'est pourquoi elle est sollicitée par les journaux et magazines internationaux durant toutes les années 1950 – *Picture Post*, *Paris Match*, *Life*, *Le Ore*, *The New York Times Magazine*, *Die Woche*, *Se og Hør*, *Time* –, mais aussi par une multitude de revues françaises comme *Votre santé*, *Votre enfant*, *Bonheur*, *la revue des familles*, *La Vie catholique illustrée*, *Plaisir de France*, *Point de vue-Images du monde*, *Réalités*. Elle prend l'habitude de découper et coller ses parutions sur des planches cartonnées qui lui servent de portfolio. En 1954, à l'occasion de l'entrée du Portugal dans le marché commun, elle réalise un grand reportage dans tout le pays, qui donne lieu à de nombreuses publications en noir et blanc et en couleur, notamment dans *Zondagsvriend* et *France Illustration*. *The New York Times Magazine* montre aussi son regard amusé de Parisienne sur les New-Yorkais, puis sur Washington, dans deux sujets importants accompagnés de

textes qu'elle a écrits et qui portent la marque de son style, mélange de curiosité et d'humour. »

Virginie Chardin, « Sabine Weiss. L'œil multiple », in Sabine Weiss, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016, p. 25-26.

■ « J'entrais en 1953 à l'agence Rapho grâce à Robert Doisneau que j'avais rencontré à *Vogue* le jour où je montrai mon travail à Michel De Brunhoff. Doisneau, dont je ne connaissais pas encore la gentillesse, dit ce jour-là tant de choses élogieuses à mon sujet que Brunhoff me proposa de collaborer à la revue. J'ai toujours trouvé cocasse d'entrer à *Vogue* pour y photographier le monde élégant grâce à des photos de gamins de rue. [...]

Je me suis trouvée cataloguée comme spécialiste dans des domaines les plus divers. Un journal me qualifiait de reporter, un autre de photographe d'architecture ou de décoration. Certains pensaient que je ne faisais que de la mode, d'autres des portraits de personnalités. De même une agence de publicité me confiait toutes ses photos de bébé, une autre toutes les natures mortes. Le travail de mes longues journées était très varié. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 14 et 16.

■ « Comme beaucoup d'intellectuels, Charles Rado fuit la Hongrie après la Première Guerre mondiale. De 1925 à 1932, il travaille pour un grand groupe de presse berlinois : Ullstein. Bien que non photographe, il dirige le service photographique et noue de nombreux contacts avec le milieu. En 1932, il fuit l'Allemagne nazie et s'installe à Paris, où il se lie avec Brassai, Ergy Landau et Kertész ses compatriotes, tous photographes indépendants. Rado, Brassai et Landau décident d'unir leurs énergies, chacun dans sa spécialité respective. Comme ils ne disposent pas de capitaux les deux photographes ne sont pas salariés, mais touchent 70 à 80 % du montant de la vente de chaque photographie Rado percevant le reste. Les photographes gardent leur indépendance mais n'ont plus

à se soucier de vendre leur production. Dans les autres agences, les photographes sont salariés mais perdent leur autonomie. Ni Landau ni Brassai ne sont des photographes spécialisés dans l'actualité, leurs images, en revanche, correspondent à l'attente des magazines illustrés. Brassai s'intéresse au Paris de nuit peuplé de marginaux et de noctambules et Landau travaille dans son studio où elle tire le portrait des intellectuels et des artistes en délaissant les poses conventionnelles et figées, telles que les pratiquent ses confrères de la presse d'actualité. Leur production oriente, dès l'origine, le style de l'agence Rapho qui trouve, dans les revues sensibles à la qualité esthétique des photographies, un marché en pleine expansion. *Synthèse, Art et Médecine, Minotaure, VU* sont dirigés par des hommes passionnés par l'image. Pour eux, la photographie n'est pas un simple document, elle appartient aux arts graphiques et doit, à ce titre, être valorisée par des mises en page soignées, voire inventives. Si les clients sont prestigieux, ils ont peu de moyens et leurs commandes ne suffisent pas. Rado se tourne vers la publicité et réalise des campagnes pour la Loterie nationale et les bons du Trésor, travaux moins nobles mais dont l'agence tire ses revenus les plus substantiels. En 1940, l'agence est fermée par les Allemands, mais dès 1945 Landau la rouvre et propose à R. Gosset de prendre la relève de Rado. Willy Ronis, Robert Doisneau, pour ne citer qu'eux, rejoignent l'agence toujours active en 1996.»

Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, tome II, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 89-90.

■ «Le caractère spécifique de la photographie humaniste française provient en partie des conditions de sa production entre 1945 et 1960. La particularité des photographes français était leur polyvalence, leur capacité à tout faire : reportage, mode, illustration, photographie publicitaire, industrielle, voire scientifique, ce qui se traduisait par le statut professionnel, le plus souvent, de photographe indépendant. On trouve bien sûr des exceptions à cette règle : Izis fut salarié de *Paris Match*, comme Boubat et Charbonnier de *Réalités*. Toutefois, les contraintes de son emploi n'excluaient pas une activité personnelle qui lui permit de faire des ouvrages appelés à un grand succès. Les photographes français ont le plus souvent su tirer profit de leur polyvalence, tandis que les Américains et les Anglais étaient spécialistes du reportage de presse, souvent salariés de leurs magazines ou liés à eux par un contrat d'exclusivité. En conséquence, la production photographique des Français indépendants pouvait approvisionner plus largement un marché de l'illustration, en France ou à l'étranger.»

Peter Hamilton, «La photographie humaniste : un style made in France ?» in *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 28-29.

■ «Décrire un sujet par l'image en vue de l'édition, telle est la fonction des reporters illustrateurs : elle passe au premier plan. Les rédacteurs de *Photo-Monde* s'efforcent de préciser l'orientation nouvelle de la photographie et de la revue. Et d'abord le vocabulaire. Ainsi D. Masclet s'interroge au sujet de Cartier-Bresson : "Reporter : je crois que ce titre le

ferait un peu tiquer. Le mot propre manque. N'importe, pour le monde entier, il est le reporter photographe numéro un. Mais il y a reporters et reporters... Cartier-Bresson est un illustrateur. Son domaine est universel : c'est le Monde, la vie et la mort".

L'illustration est ainsi "un échelon supérieur du reportage". D. Masclet interroge alors le grand photographe qui accepte ce qualificatif : "Vous vous êtes servi, dit-il du terme de photographe-illustrateur. Oui, bien volontiers, à condition que cet illustrateur ne soit pas... Chocorne-Moreau !". Ainsi semble adoptée l'expression "reporter illustrateur", née pendant la guerre. Un illustrateur, par définition, travaille pour l'édition, c'est bien ce qu'affirme encore H. Cartier-Bresson : "Notre image finale, c'est celle imprimée. Même si nos épreuves sont belles et parfaitement composées, et elles doivent l'être, ce ne sont pas pour autant des photographies de Salons". Sur cette opposition déclarée aux Salons, à "l'art qu'ils proposent", le photographe insiste, l'année suivante, dans *Images à la sauvette* : "Entre le public et nous, il y a l'imprimerie qui est le moyen de diffusion de notre pensée [...]. Nous sommes des artisans qui livrons aux revues illustrées leur matière première. Et fort heureusement, la vitesse de la prise de vue nous évite de faire de l'art".»

Marie de Thézy, avec la collaboration de Claude Nori, *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992, p. 51.

■ «L'immédiat après-guerre est caractérisé, en France, par une soif apparemment inextinguible de revues illustrées (*Paris Match, Réalités, Point de vue, Regards*, etc.). Cette "folle soif d'images", selon le terme consacré, paraît, dans une large mesure, répondre aux souffrances et aux privations de la guerre. Son trait le plus marquant est la recherche du portrait idéal du Français qui panse les plaies d'une société divisée par la guerre, la défaite, l'Occupation, la collaboration et la Résistance. Or, l'esthétique et la morale de la photographie humaniste rencontrent, dans ses images, les demandes précises du public. Qu'est l'humanisme dans ce contexte, sinon, en soulevant les questions fondamentales et en montrant leur effet sur des individus choisis comme maîtres de leur destin, une réaction aux totalitarismes et aux machines aveugles économiques, qui réduisent l'humanité à une abstraction, à une masse humaine ?

Quoique cette approche se laisse, plus spécialement et plus abondamment, reconnaître dans les publications de la période comprise entre 1945 et 1960, on doit rechercher ses antécédents dans la nouvelle vague de photographie de reportage pour les grandes revues commerciales des années trente. C'est alors qu'était apparue la fonction du photographe éditorial professionnel, qu'était créé le mythe moderne du journaliste photographe, arpentant les rues, Leica en main, à la quête d'une "image à la sauvette" (instant décisif). Mythe lié à l'origine de la modernité dans les villes, également issu du rêve surréaliste de supprimer l'écart entre vision subjective et réalité extérieure. Dans le *Paris de nuit* de Brassai, par exemple, photographe est le "flâneur" qui espionne la vie secrète de la ville moderne, dont il est le témoin. L'œuvre de reportage de Kertész pour *VU* est sous-tendue par l'idée que l'acte photographique doit tenir "à la fois d'une déformation et d'un apport subjectif", pour que l'artiste impose sa vision des menus événements du monde.



Si les nouvelles revues de l'après-guerre ne peuvent sur le plan de la qualité se comparer à leurs homologues d'avant-guerre, elles les surpassent en ampleur et en variété des sujets. Elles laissent en outre une plus grande liberté à l'expression des valeurs politiques par le photographe, en hommage surtout à la classe populaire.

Bien des représentants de ce groupe de reporters humanistes ont une analyse de gauche des changements en cours dans la France de l'après-guerre; quelques-unes de leurs œuvres témoignent, par la subversion et l'inquiétude, de cette "nouvelle France". Au premier regard, des images de la joie, du plaisir, du bonheur sentimental, si fréquentes dans leur production, feraient leur attribuer un optimisme fondamental, une attitude foncièrement positive vis-à-vis de l'humanité – la foi dans sa capacité de venir à bout des épreuves qui l'assaillent. Cependant, une analyse plus fine de leur esthétique tend à prouver qu'elle participe équitablement d'un optimisme concernant le redressement social et d'un profond pessimisme quant à ses suites. Et à y bien regarder, de très nombreuses œuvres de Robert Doisneau, ou de ses contemporains Willy Ronis ou Izis, recèlent des ombres de dureté, de froideur, d'ambiguïté mélancolique.»

Peter Hamilton, *Doisneau, Paris, Paris-Musées / Hoëbeke, 1995, p. 30-31.*

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

esthétique qui entend rendre compte du monde et produire des images claires, lisibles, sagement cadrées et composées, comme celles réalisées par Izis à Naples et publiées par *Marie-Claire* en octobre 1954. [...]

Sur le modèle de *Life*, *Paris Match* publie des reportages sur l'actualité internationale, les faits divers tragiques, les grands exploits sportifs, les joies et les peines des stars de cinéma ou encore la vie mondaine des familles royales. En quête de sensationnel et de "scoops", *Paris Match* dramatise l'information en conjuguant texte et photographie. La mise en page accompagne le récit : les photographies, toutes légendées et de format varié, animent la page et se succèdent sans se chevaucher. L'enchaînement des images impose un sens de lecture, et le texte sert de valeur ajoutée aux photographies. La couverture joue le rôle d'une affiche et les pleines pages révèlent une quête d'impact et d'émotion. La publication, dont un tiers de la surface est réservée à la publicité, devient un hebdomadaire populaire de masse, sans équivalent dans les années 1950 – le tirage atteignant 1,8 million d'exemplaires en 1957. [...]

Les articles de *Réalités* sont agencés en petites histoires illustrées de plusieurs images, qui reprennent les formules des magazines américains – *Life*, *Look*, *Saturday Evening Post*, *Holiday*, *Esquire*. Les voyages entrepris par les photographes prennent l'aspect de véritables expéditions dans des pays inconnus ou difficilement accessibles, où l'exotisme le dispute à la rareté des images disponibles à l'époque. Tous ces "essais photographiques" entendent faire le portrait d'un pays en représentant les grands thèmes sociaux – le travail, l'artisanat, la culture – et en illustrant la vie quotidienne et les traditions populaires. Les cadrages frontaux, les plans d'ensemble, les focales moyennes, proches de la vision humaine, sont autant de propositions formelles qui favorisent le didactisme des scènes représentées. Les effets optiques donnés par le grand angle ou le téléobjectif, les modifications des perspectives, les artifices sont bannis afin de limiter les déformations et d'obtenir des images cadrées avec équilibre et rigueur. Les prises de vue sur le vif réalisées au Rolleiflex ou au Leica concentrent l'attention

de tous les acteurs de la profession : "Avoir le coup d'œil qui permet de discerner, en une fraction de seconde, tant le pouvoir d'évocation d'une scène que l'organisation des formes qui peut l'exprimer au mieux est l'essence même de la photographie" (*Réalités*, mars 1959).

[...] Si certains magazines disposent de leur propre équipe de photoreporters (*Réalités*, *Paris Match*), la production est également organisée en agences, dont le modèle a été élaboré avant la guerre : Rapho réapparaît en 1946 et gère les images de nombreux photographes "humanistes" (Willy Ronis, Robert Doisneau). La coopérative Magnum (1947) est formée à New York par des photographes aguerris et pour certains déjà célèbres, comme Robert Capa ou Henri Cartier-Bresson, et l'agence impose aux publications le respect des droits d'auteur.»

Thierry Gervais et Gaëlle Morel, «De la presse illustrée aux médias modernes», in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 333-341.

■ «L'âge d'or de la photographie humaniste perdurera jusqu'à la fin des années 1950, date à laquelle sa vision de la réalité paraîtra un peu naïve voire tendancieuse, ce qui conduira les photographes concernés à se réorienter vers des domaines spécifiques. Les transformations de la société suscitent la création de nouveaux magazines dédiés à la consommation, aux loisirs et aux portraits de stars. Sabine Weiss s'adapte à cette évolution et poursuit des relations suivies avec le magazine *Holiday*, qui lui commande de nombreux sujets de 1954 à 1969. Jusqu'aux années 1990, elle pratique presque exclusivement la couleur pour des magazines consacrés à l'art de vivre, aux loisirs chics, aux grandes familles, aux arts ménagers, à la décoration et à la mode, tels que *Margriet*, *Esquire*, *Fortune*, *European Travel & Life*, *Town & Country*. Cette partie alimentaire de son travail, qui ne lui déplaît pas, n'a pas de prétention artistique, bien que souvent teintée d'une pointe d'irrévérence toute personnelle.»

Virginie Chardin, «Sabine Weiss. L'œil multiple», in Sabine Weiss, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016, p. 32.

■ «L'après-guerre est marquée par une relance puis un accroissement significatif de l'usage de la couleur. Ce sont les magazines spécialisés, notamment ceux qui se consacrent à la mode, qui portent l'innovation au plus haut. Les magazines du groupe Condé Nast sont pionniers en la matière. Le succès repose pour partie sur le soin apporté aux moyens de la photogravure. Cette question qui a préoccupé Edward Steichen et Anton Bruehl dès leurs premiers travaux pour la mode va trouver une solution grâce à l'ingéniosité de Fernand Bourges. Ce technicien, qui travaille pour les imprimeries Condé Nast, imagine un système basé sur la superposition de quatre feuilles d'acétate qui reproduisent chacune une couleur. L'ensemble, pris en sandwich entre deux plaques de verre, était utilisé par les photograpeurs pour préparer leurs plaques d'impression. Cette méthode, qu'il développe en particulier avec Anton Bruehl, témoigne de l'importance de la collaboration étroite du photographe et du technicien qui, entre les étapes de la prise de vue et celle de l'impression des images, est la garante de la réussite des photographies couleur.



Anna Karina
pour la
marque
Korrigan,
1958

Des couvertures aux pages publicitaires en passant par les pages rédactionnelles, la photographie couleur va trouver progressivement sa place et ses photographes. George Hoyningen-Huene, Erwin Blumenfeld, Horst P. Horst, John Rawlins, Irving Penn vont s'illustrer dans ces nouveaux usages tandis que Steichen fait figure de pionnier. En juillet 1932, c'est avec une de ses images, représentant un mannequin en maillot de bain rouge et bonnet de bain blanc tenant un ballon coloré sur nu fond bleu cyan uni, que *Vogue* inaugure la présence de la photographie couleur en couverture. *Jardin des modes* lui emboîte le pas dès février de l'année suivante avec une photographie d'Hoyningen-Huene réalisée selon le procédé Gorsky Frères. À partir de cette date, la publication placée sous la direction artistique de Lucien Vogel va faire figure de pionnière avec ses couvertures illustrées de photographies qui déclinent un principe graphique simple mais très efficace en termes de gestion de la couleur.»

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu, une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 104-106.

■ «Tout comme les grandes évolutions technologiques des années 1930 – à l'origine du format 35 mm, de l'apparition de boîtiers maniables et de progrès en matière d'impression offset – ont donné naissance à une presse photographique offrant aux photojournalistes un moyen de subsistance, les innovations des années 1940 et 1950 en matière de film couleur et d'impression couleur ont soutenu un nouveau type de travail publié par la presse magazine. "Ils sont affamés plus ou moins de tout – N&B, pages intérieures couleur, encore et TOUJOURS de la couleur", déclare Capa à ses collègues de Magnum en 1954. Mais les années 1950 ont été plus concurrentielles en raison du renchérissement des coûts de production, de la disparition des magazines, progressivement remplacés par la diffusion régulière d'émissions de télévision à la fois de divertissement et d'information. Alors que Capa a vécu dans ce que l'histoire se rappellera comme d'un monde essentiellement noir et blanc, les images couleur, y compris le Technicolor



Chez Dior, Paris,
1958

criard, s'immisciaient par toutes les fissures. Il n'est pas blasphématoire de reconnaître ce travail en couleur et de consentir que l'humour, le glamour et le divertissement font tout autant partie intégrante de la photographie de Capa que son profond engagement à l'égard des droits démocratiques des individus et son rôle dans la dénonciation des injustices sociales. Capa avait du cran, grâce à quoi il se battait sans relâche pour Magnum, faisant vivre l'agence en lui apportant de nouvelles commandes, des solutions ingénieuses, voire son propre argent. En regroupant son travail photographique en couleur, cette histoire devrait être susceptible de trouver une place à côté de l'univers purifié de la photographie noir et blanc.»
Cynthia Young, «Le monde de Capa en couleur», in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 12-13.

■ «Mais la couleur, d'évidence, s'est implantée dans des domaines de photographie "appliquée", qui, après 1945, sont plus nettement séparés de la "photographie d'art" : publicité, mode, photojournalisme. En 1951, l'ouvrage d'Alexandre Liberman (directeur artistique de Condé-Nast Publications, éditeur de *Vogue*, *House and Garden*, *Glamour*) faisait le point sur l'introduction de la photographie en couleurs dans les magazines et en soulignait la difficulté de maniement : "le photographe doit placer concrètement un objet de la couleur et de la forme souhaitées devant son objectif". Il insistait par ailleurs sur le rôle des photographeurs, qui transposent à nouveau des coloris déjà modifiés par la surface sensible. On y trouve les modèles photographiés devant un fond de papier découpé, par Beaton, des natures mortes et scènes organisées, par Penn, trois paysages de Kertész, le célèbre *Picasso dessinant avec la lumière* de Gjon Mili, une composition avec des oiseaux, de Matter, une autre avec des fleurs, de Rawlings, le *Times Square* de Blumenfeld. Celui-ci fut certainement un des plus actifs pour imposer le nouveau médium ; il souligna, comme ses collègues, les aléas et les

résultats contradictoires et demande pour le futur des films plus rapides ("aussi rapides que le noir et blanc") et des méthodes d'impression nouvelles qui ne laissent rien perdre de la transparence des originaux.»

Michel Frizot, «Une étrangeté naturelle, l'hypothèse de la couleur», in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 419.

■ «Un autre renouvellement de la photographie de mode résulta de l'influence du reportage et de l'instantané. Ce rapprochement des genres se produisit d'abord grâce à l'engagement en 1934 de Martin Munkácsi par *Harper's Bazaar*, où il succédait au baron De Meyer, dont le style était devenu anachronique. Munkácsi avait débuté dans un quotidien sportif puis était devenu reporter-photographe en Hongrie, où il travailla pour diverses revues européennes avant son émigration aux États-Unis. Sa manière caractéristique, qui consistait à photographier le modèle en mouvement, dans des attitudes sportives voire acrobatiques, créa une nouvelle image de la femme américaine, plus proche de sa manière de vivre. Il inaugura une nouvelle séquence stylistique qui reste toujours d'actualité. Toutefois, Munkácsi exportait dans l'empire de la photographie américaine des recherches qui s'étaient largement développées auparavant en Europe centrale et en Allemagne autour de l'école du Bauhaus. Elles résultaient certes de la technique de l'instantané, mais elles n'auraient pu se développer sans une nouvelle approche de la corporalité, déliée de la pesanteur et de l'immobilité.»
Françoise Ducros, «L'imaginaire de la beauté», in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 419.



Employée en grève,
New York, États-Unis,
1955

■ « Le photographe est lié à l'instant, cet instant fugitif et merveilleux qu'il faut saisir tout en le composant. Il est difficile de savoir si l'instant et la composition sont séparés, ou si la composition fait partie intégrante de cet instant, tout comme la lumière, l'expression et la réceptivité. Cartier-Bresson et tous les photographes se rejoignent dans ce concept, où l'être entier se concentre dans cette fraction de seconde.

Mon regard bouge tout le temps, même si je n'ai pas d'appareil en main. Je suis dans un bureau, à ma fenêtre : je me déplace pour que l'arbre me cache quelque chose ou qu'une nouvelle perspective apparaisse. Je suis une maniaque de la composition et de la lumière, car la composition c'est aussi composer la lumière : supprimer des lumières qui dérangent, en ajouter d'autres... Comment arriver à cette simplicité de vision au moyen de laquelle on voit une situation d'un seul coup : le menu détail qui exprime l'ensemble, le geste qui explique le mouvement, le fléchissement du doigt qui suggère l'âme, l'expression de l'individu qui parle de la foule, l'infiniment petit qui raconte le grand, le regard de l'autre qui dit son angoisse ou sa joie. Lumière, geste, regard, mouvement, silence, tension, repos, rigueur, détente. Je voudrais tout incorporer dans cet instant pour que s'exprime, avec un minimum de moyens, l'essentiel de l'homme. C'est donc quelque chose de plus abstrait que je cherche dans mes photos. Au lieu d'une personne qui pleure, c'est l'idée de la tristesse en général que je veux montrer.

J'aime photographier dans les églises, car là, dans le calme, dans l'intériorisation, les gens laissent tomber leur masque de tous les jours, le visage que la société leur impose, et révèlent quelque chose d'essentiel en eux qui les attache à l'humanité en général. Cette concentration intérieure leur donne cette intensité que je cherche en photographie. On y lit aussi cette solitude humaine, thème unificateur de mon travail. Si le photographe est prêt, aiguisé, s'il est disponible, il peut saisir ces instants émouvants. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 17.

■ « L'idée que Cartier-Bresson se fait de la photographie trouve, dès les années 1950, une formulation théorique dans la notion d'"instant décisif". Le photographe emploie ce concept, pour la première fois, par le biais d'une citation des *Mémoires* du cardinal de Retz – "n'y a rien en ce monde qui n'ait un moment décisif" – qui sert d'exergue à son introduction d'*Images à la sauvette*. Utilisé comme titre pour l'édition américaine du livre (*The Decisive Moment*), c'est en anglais que le terme fera tout d'abord florès. Retraduit ensuite en français, le "moment décisif" du texte original devient dès lors l'"instant décisif" dans le langage courant. L'expression désigne, pour l'observateur du monde en mouvement, une sorte d'apogée : à un moment précis les choses s'organisent en un ordonnancement à la fois esthétique et significatif. L'instant décisif, sorte de *kairos* photographique, est un équilibre formel, mais il révèle également l'essence d'une situation. Selon les propres mots de Cartier-Bresson, il correspond à "la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait". Quatre ans avant la parution d'*Images à la sauvette*, Max J. Olivier, dans sa préface à *Beautiful Jaipur*, avait déjà employé l'expression de "moment fertile" pour décrire les photographies de Cartier-Bresson. "Moment fertile" ou "instant décisif", ces expressions assez similaires s'inscrivent toutes deux dans une tradition de la pensée sur l'art marquée par le philosophe allemand G. E. Lessing et sa fameuse analyse du *Laocoon*, selon laquelle le génie de l'artiste consiste à percevoir, puis à retranscrire, l'acmé d'une situation. Dans le domaine de la photographie, l'importance du déclenchement au "bon moment" était, quant à elle, en débat depuis l'avènement des premiers films instantanés à la fin du XIX^e siècle. La formulation de l'instant décisif par Cartier-Bresson, tant dans son texte que dans ses images, correspond donc à une sorte d'aboutissement esthétique de l'instantanéité photographique, son entrée en art, pour le dire autrement. » Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson. Le Tir photographique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 96-99.



Feux de Bengale, Naples,
Italie, 1955

■ « L'histoire de l'instantané photographique a souvent été abordée d'une manière excessivement technique, conduisant à de nombreux contresens. Il est pourtant facile de montrer que la notion, en opposition avec celle de photographie posée, recouvre par hypothèse, pour les photographes du XIX^e siècle, les conditions qui permettent d'enregistrer un sujet "sur le vif", sans préparation ni mise en scène préalable, dans la vérité de son apparition. Cette dimension est évidemment celle qui fait le mieux apercevoir, sous le recours au terme d'instantané, la référence implicite à une esthétique. Quand bien même un appareil photographique, posé sur un pied, enregistrerait en une fraction de seconde l'image d'un monument ou de tout autre sujet inanimé, aucun photographe du XIX^e siècle ne songerait à mobiliser ici la notion d'instantané. Celle-ci ne décrit donc pas seulement une pose brève, mais son application à un certain type de sujet, dans certaines conditions de prise de vue. Le genre de captation que vise dès l'origine le projet de la photographie instantanée n'est autre que celle recommandée par Léonard pour l'étude sur le vif, soit une capacité d'enregistrement immédiate d'un sujet d'occasion. Actualisé par la maîtrise de la combinaison gélatino-alkaline, ce projet engendre dans les années 1880 la première esthétique autonome de la photographie, et en fait l'agent d'une double émancipation : celle de la représentation par rapport à la tutelle des beaux-arts et réciproquement celle des beaux-arts par rapport à l'impératif de la représentation. Cette mutation fondamentale, dont on ne commencera à prendre la mesure que quelques décennies plus tard (en particulier avec la Nouvelle Vision et l'essor de théories esthétiques qui, de Laszlo Moholy-Nagy à Walter Benjamin, font de la photographie le levier qui fait basculer les anciennes conceptions de l'art), est déjà à l'œuvre dans les recherches et les étonnements des premiers instantanéistes. »

André Gunthert, « Esthétique de l'occasion »,
Études photographiques, n° 9, mai 2001
(en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/243>).

■ « Pour André Breton, la notion d'"explosante-fixe" désigne l'état d'une chose perçue simultanément en mouvement et au repos. Il l'illustre par une image de Man Ray représentant la danseuse de flamenco Prou del Pilar figée dans le vif de l'action par la grâce de l'instantané photographique, mais aussi à travers un cliché anonyme représentant une locomotive emprisonnée par la végétation. Cartier-Bresson aime le mouvement qui fait bouger les lignes et dynamise la composition. Il introduit souvent dans ses images des sujets doués de mouvement : un passant pressé, un enfant qui joue, un cycliste à vive allure, un corps à corps amoureux et quelques sauts. En appuyant sur le bouton de son Leica, il arrête le mouvement, mais produit des images qui, par leur cadrage, leur composition et leur rythme, conservent encore toute l'énergie de l'action. Selon le principe de la synthèse dialectique, elles sont donc tout à la fois animées et à l'arrêt, c'est-à-dire, *explosantes et fixes*. »

Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson, Paris, Centre Pompidou*, 2013, p. 90.

■ « Dans la prise de vue sur le vif, il n'est pas rare que l'on saisisse, involontairement, des attitudes qui, restituées sans références à leur avant et à leur après, acquièrent de la sorte le charme de l'insolite. Lequel d'entre nous n'a pas été troublé, au cinéma, par un brusque arrêt sur l'image, dramatisation évidente d'une attitude extraite de son vécu temporel ? Ainsi, si je me lève de mon fauteuil pour aller prendre un livre, mon corps occupera, entre ma position assise et la bibliothèque, une position bizarre. Extraite de son contexte, elle induira chez le lecteur une interrogation sans réponse précise, qui peut exciter l'imagination, et il y a des photographes – et des amateurs d'images – qui aiment ça. La photographie saisit des comportements, c'est tout. Mais c'est énorme, car, privé de son contexte et selon le choix de l'instant, le comportement peut être soit lumineux, soit insignifiant. »

Willy Ronis, « Sur le fil du hasard », in *Willy Ronis, une poétique de l'engagement*, Paris, Jeu de Paume / Monnaie de Paris / Democratic Books, 2010, p. 153-154.



Bar à Copenhague,
Danemark, 1955

■ « Je n'aime pas ce qui est statique, pour moi c'est l'envie de cristalliser un moment fugitif, de fixer une joie, un geste », expliquait Robert Doisneau en 1956. Pour lui, la photographie se doit de demeurer un acte instinctif et le photographe se doit d'agir tel un « buvard pénétré par la poésie du moment ».

Cette recherche d'une pratique non consciente l'a toujours fait se méfier des images trop construites et trop référentielles, arguant que l'intelligence et la culture étaient « mortelles » en photographie. Pour Doisneau, la force de la photographie est sa faculté à accepter de l'impromptu, de l'accidentel, de l'imparfait – ce qui la distingue du cinéma, plus posé et fabriqué. Doisneau aimait ainsi à citer les mots de Prévert à son égard : « Tu es un acharné de l'imperfection. » Néanmoins instantanéité n'est pas chez Doisneau synonyme de spontanéité. Les images prises à la saulette, de manière fugace et instinctive, demeurent des exceptions dans sa production. La plupart de ses clichés sont bien plutôt le résultat d'une préparation minutieuse. Doisneau rapprochait sa pratique photographique de celle d'un metteur en scène ou d'un comédien : « Je considère toujours un peu le cadre ou le rectangle de la photo comme une scène ; là-dedans on met un bonhomme ou une bonne femme ou plusieurs personnages. » Pour Doisneau, la bonne image naît le plus souvent d'une trouvaille, d'un hasard et d'une surprise, bien souvent du contraste entre une forme humaine, une figure et son environnement ou l'espace qui l'entoure – ce que Doisneau nomme le « décor », terme fondamental pour comprendre sa pratique.

Pour obtenir cette rencontre inédite, plusieurs approches du sujet sont possibles. Soit la méthode statique de l'affût qui consiste à se planter devant un « décor » particulièrement fort et à attendre le « miracle » ; plusieurs de ses séries ou images les plus connues sont nées de ce type de dispositif, proche d'un piège photographique. [...] Soit la méthode plus mobile de la poursuite, qui consiste à suivre une forme dynamique, curieuse, et d'attendre que celle-ci s'inscrive dans le bon « décor ». »

Quentin Bajac, Robert Doisneau. *« Pêcheur d'images »*, Paris, Gallimard, 2012, p. 67-69.

■ « La foule, dans ses évolutions, c'est une machine à produire des merveilles. Mais à tout trésor il faut un inventeur. Ma vie fut éclairée de moments d'intense félicité : quand tout à coup je captais, du bout de l'objectif, le diamant entr'aperçu et prêt à s'évanouir. Mais lorsqu'on se sent sur un riche filon et que les merveilles vous glissent de l'axe optique, c'est l'absolu désespoir ! [...] »

Pour nous autres traqueurs d'imprévu, le surgissement du motif provoque aussitôt le passage à l'acte. Il n'y a pas ce refroidissement que risquent l'écrivain ou le compositeur, s'ils ne sont pas en mesure de transcrire, sur-le-champ, l'écho de leur émotion. À première vue, nous serions comme le chasseur de papillons assuré de sa prise, quand il la voit voletant sous le filet rabattu. Mais ce n'est qu'une apparence. Lorsque nous avons déclenché au moment ardemment espéré, où tout semble organisé dans l'ordre le plus juste, la seconde d'enthousiasme passée, surgit l'anxiété : est-ce bien dans la boîte ? [...]

C'est la perception du temps fort qui commande le déclic, cet instant où nous estimons, au terme d'un rapide balayage du champ couvert par le viseur, que nous tenons, rassemblées dans une composition idéale, les diverses figures articulant ce ballet dont le chorégraphe, souvent génial, a pour nom le Hasard. Plus la scène comporte de personnages, plus la claire vision de l'exacte distribution des éléments mouvants est difficile à percevoir, étant donné que ces instants magiques, parfois, on les attend en vain.

Alors que l'accumulation des impressions visuelles, qui concourent à nous fournir une vision cohérente d'un spectacle mouvant, est un processus qui se déploie dans le temps, puisqu'il exige du temps, la réussite d'une photo sur le vif qui comporte des éléments multiples n'est assurée que dans la mesure où un certain nombre de conditions se trouvent harmonieusement réunies, dans la même fraction de seconde, et seulement si le photographe, en présence de cet événement aléatoire, est doté par la nature, ou nanti par exercices constants, des grâces particulières et rares de la vision globale. »

Willy Ronis, « Sur le fil du hasard », in Willy Ronis, *une poétique de l'engagement*, Paris, Jeu de Paume / Monnaie de Paris / Democratic Books, 2010, p. 150-151.



Mariage gitan,
Tarascon,
1953

« Sabine Weiss est une photographe qui part du quotidien pour en tirer quelques instants humbles d'émerveillement, ou quelques instants d'éloquence quant à la misère et à la fatigue, fêtes tristes où l'on s'égaie en vain, jeux des enfants qui, dans la crasse, singent la servitude », observe Hervé Guibert dans *Le Monde* du 27 novembre 1980, tandis que Christian Caujolle la décrit comme « une de ces curieuses qui sait voir, presque exclusivement, ce qui l'émeut. Elle se passionne pour les solitudes, les enfances, les petits chocs visuels. Elle donne la parole aux regards des laissés pour des 'presque rien'. [...] On a envie de l'aimer comme elle aime. On a surtout envie de ne pas détruire par des mots déplacés le fragile équilibre de ses rencontres ». C'est oublier l'humour et la dérision qui font sa singularité. « Sous son objectif, même la misère affiche un masque rieur », note Patrick Roegiers à l'occasion d'une rétrospective réalisée par le musée de l'Élysée de Lausanne à la Fondation nationale de la photographie à Lyon. Cette remarque lui correspond bien : la légèreté, le rire, l'intensité de la sensation de vie, l'absence de discours surtout la distinguent en réalité d'autres photographes humanistes. Elle s'en explique dans un long texte paru dans son second ouvrage rétrospectif, *Intimes convictions*. Sabine Weiss ne porte sur le monde aucun jugement négatif, ne déplore jamais l'écoulement du temps ni l'évolution de la société, et la vieillesse semble n'avoir aucune prise sur elle. Ses photographies lui plaisent également, qu'elles soient anciennes ou récentes. Et sa capacité d'émerveillement à la vue d'une chose qui l'intéresse semble vouloir rester miraculeusement intacte. La photographie, « c'est un alibi, un prétexte pour tout voir, rentrer partout, pour communiquer avec tout le monde », confesse-t-elle. »

Virginie Chardin, « Sabine Weiss. L'œil multiple », in *Sabine Weiss*, Paris, Jeu de Paume / Éditions de La Martinière, 2016, p. 39-40.

« Je ne montrais mes photos en noir et blanc des années cinquante et soixante à personne. Elles étaient mon domaine secret, mon bas de laine spirituel que je gardais

en réserve, ma mémoire intime. À mon insu et contre mon gré, mon mari et mes amis ont organisé une exposition à la maison de la Culture de Noroît, à Arras où on venait d'exposer les photographies abstraites de Hartung. Malgré ma résistance, mes tiroirs se sont ouverts aux autres et par conséquent à moi-même. L'accrochage terminé de photos bien agrandies et encadrés, je pris conscience de la cohérence de mon travail auquel j'aurais dû consacrer plus de temps.

Je n'aurais pas dû me laisser dévorer par les commandes de publicité, de mode et de reportage sur le monde snob. Je me suis redécouverte, j'ai retrouvé mon identité. Il faut dire que c'était la première fois que j'assistais à une de mes expositions, car si j'en ai eu plusieurs aux États-Unis dans les années cinquante, je ne me suis jamais déplacé aux vernissages de celles-ci. [...]

Je me suis remis à travailler en noir et blanc, y trouvant une simplicité et un contact plus direct. Les problèmes techniques sont réduits au minimum. L'esprit est plus libre pour approfondir, dépasser l'anecdote, pour aller vers une abstraction plus dépouillée... Comme je cherche de plus en plus une sorte de simplicité, de silence, de calme, je pense que le noir et blanc peut plus l'exprimer.

Je suis dévorée par la curiosité : j'aimerais pénétrer dans chaque maison, y découvrir la vie des autres. J'entre parfois dans des lieux interdits. Avec mon appareil, le dialogue s'établit avec des inconnus. Je cache ma timidité et mes scrupules derrière mon objectif... Pourtant je m'interdis de photographier des scènes qui pourraient blesser le sujet ou qui le bouleverse trop. Il y en a de trop intimes, trop dangereuses ou tout simplement inaccessibles.

L'autre jour, j'ai vu une bicyclette en flammes que son propriétaire observait impuissant et affolé. Comment arrêter la voiture... déjà il était trop tard. J'envie parfois Le Querrec qui en deux secondes saute de sa moto et se trouve « sur le motif ». Mais au fond, la vitesse ne m'intéresse guère. J'aime l'attente, que les choses viennent à ma rencontre, que l'événement et moi-même nous nous retrouvions à mi-chemin. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 18-19.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

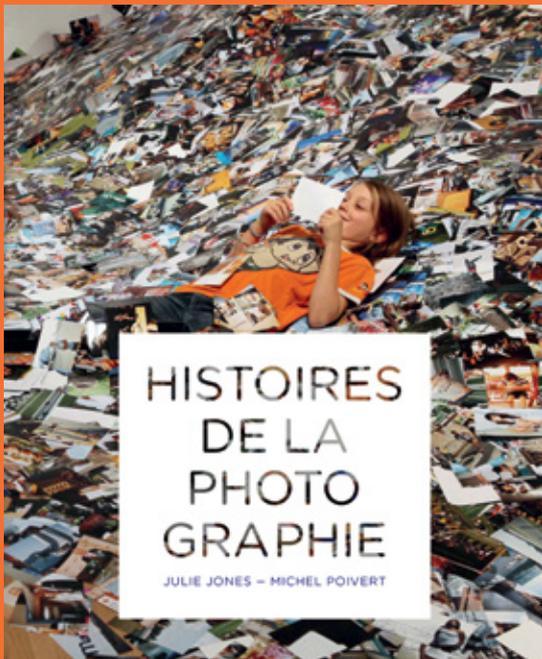
Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie
du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Contexte de l'après-guerre et approches de la « photographie humaniste »

- BEAUMONT-MAILLET, Laure, HAMILTON, Peter, *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 ; site Internet de l'exposition : <http://expositions.bnf.fr/humaniste/>.
- CHÉROUX, Clément, « La reconfiguration du monde », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- DE THÉZY, Marie (dir.), *La Photographie humaniste 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.
- GAUTRAND, Jean-Claude, « Le Regard des autres : humanisme ou néo-réalisme ? », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 612-639.
- HAMILTON, Peter, *Doisneau*, Paris, Paris-Musées / Hoëbeke, 1995.
- MAC ORLAN, Pierre, *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2011.
- WANAVÉBECQ, Annie-Laure, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ; humanisme et photographie*, Paris, Marval / Gentilly, maison Robert Doisneau, 1995.
- « Les photographes humanistes : Doisneau, Boubat, Izis et les autres », *Les Cahiers de la photographie*, n° 9, 1983.
- *Willy Ronis, une poétique de l'engagement*, Paris, Jeu de Paume / Monnaie de Paris / Democratic Books, 2010.

L'exposition « The Family of Man » (1955)

- BARTHES, Roland, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- DUPUIS, Claude, « "The Family of Man" : réflexions autour des usages et de la patrimonialisation d'une exposition photographique controversée », in *Diacronie*, n° 19, 3, 2014 (en ligne : <https://diacronie.revues.org/1582>).
- GRESH, Kristen, « Regard sur la France », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/1062>
- LUGON, Olivier, « Edward Steichen scénographe d'exposition », *Steichen, une épopée photographique*, Paris, FEP / Jeu de Paume, 2007.
- STEICHEN, Edward, SANDBURG, Carl, *The Family of Man*, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1955 (rééd. 2002).
- Site Internet consacré à l'exposition « The Family of Man », réalisé en partenariat avec l'UNESCO : <http://www.steichencollections.lu/fr/the-family-of-man>
- *Edward Steichen, The Family of Man*, projet SHS de première année de master, sous la direction d'Olivier Lugon, École polytechnique fédérale de Lausanne, année académique 2006-2007, en ligne : http://infoscience.epfl.ch/record/125374/files/esthetique_FoM.pdf



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

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

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

Photographes professionnels et développements de la presse

- BOULOUCHE, Nathalie, *Le ciel est bleu, une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
- DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, tome II, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DUCROS, Françoise, « L'imaginaire de la beauté », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- FRIZOT, Michel, « Une étrangeté naturelle, l'hypothèse de la couleur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, « De la presse illustrée aux médias modernes », in GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie* Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
- GUNTHER, Thomas Michael, « La diffusion de la photographie. La commande, la publicité, l'édition », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 554-589.
- YOUNG, Cynthia, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014.

Esthétiques de l'instantané

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.
- BAJAC, Quentin, *Robert Doisneau. « Pêcheur d'images »*, Paris, Gallimard, 2012.
- CHÉROUX, Clément, *Henri Cartier-Bresson, Le Tir photographique*, Paris, Gallimard, 2008.
- CLAASS, Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014.
- GUNTHER, André, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/243>
- JOLIVALT, Bernard, *La Photo sur le vif*, Paris, Pearson, 2011.
- MÉAUX, Danièle, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997.
- SZARKOWSKI, John, *L'Œil du photographe [1966]*, New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007.
- « Scène de la rue », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, 2005.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions, de questions et de problématiques 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 Sabine Weiss et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en deux thèmes :

- « Réalisation et composition d'une image photographique » ;
- « Scènes de rue et rencontres ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 44-47) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous pourrez réaliser sur place avec les groupes, notamment dans le cadre des visites commentées et des activités pour les scolaires.

RÉALISATION ET COMPOSITION D'UNE IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

« Quand on me demande ce qu'est une bonne photo, ou une photo réussie, je dis que c'est lorsque la lumière, la composition, le geste, et éventuellement le regard sont indissociables. Au départ, j'aimais surtout la composition, et plus tard j'ai compris que la lumière est l'essence même de la photographie; elle est source de magie et d'enchantement... » [Sabine Weiss, « Les planches-contacts de Sabine Weiss », *Réponses photo*, hors-série n° 18, 2014, p. 13.]

■ Le terme « **photographie** » désigne un ensemble de procédés et de techniques, qui permettent de produire des images par l'action de la lumière sur une surface sensible. Il est composé de deux racines d'origine grecque : le préfixe « photo- » (*φωτος*, *photos* : lumière, clarté) – « qui procède de la lumière, qui utilise la lumière » –, et le suffixe « -graphie » (*γραφειν*, *graphein* : peindre, dessiner, écrire) – « qui écrit, qui aboutit à une image », ce qui signifie littéralement « écrire avec la lumière ».

La réalisation d'une image photographique argentique comprend plusieurs étapes successives.

- Au moment de la **prise de vue**, l'image est enregistrée sur une **pellicule** ou un **film**. La **vitesse d'obturation** permet de régler le **temps de pose** ou **temps d'exposition**. L'image est alors encore invisible pour l'œil (on parle d'**image latente**).
 - Le **développement** du film (révélateur, bain d'arrêt, fixateur, lavage et séchage) permet ensuite d'obtenir un **négatif**.
 - Le **tirage** se fait par projection du négatif sur un papier photosensible selon un certain temps de manière à obtenir, après développement, un **positif**.
- Quelles sont les différences entre la **photographie argentique** que pratiquait Sabine Weiss dans les années 1950 et la **photographie numérique** que nous utilisons aujourd'hui ?

■ Dans le domaine de la photo argentique, on rencontre différents **types d'appareils** que l'on peut classer selon la dimension des films qu'ils acceptent. Sabine Weiss en a expérimenté plusieurs; voici quelques indications sur leurs particularités :

- Les boîtiers petit format produisent des images mesurant 24 × 36 mm. Ces appareils petit format, plus discrets, légers et maniables, permettent une cadence de travail rapide et conviennent donc mieux au reportage, à la photographie de rue ou sportive. Ce sont souvent eux les plus automatiques.
 - Les boîtiers moyen format permettent d'obtenir des images 4,5 × 6 cm, 6 × 6 cm, 6 × 7 cm, 6 × 9 cm ou 6 × 17 cm. Ces boîtiers existent sous différentes formes et ont été privilégiés pour la photographie de rue, le portrait, le paysage ou encore en studio. Certains possèdent deux objectifs (« bi-objectifs »), l'un servant pour la visée et l'autre pour l'exposition de la surface sensible.
 - Les chambres grand format produisent le plus souvent des images d'une taille de 10,2 × 12,7 cm. Ces appareils sont lourds et nécessitent généralement l'usage d'un pied. Ils permettent grâce à des mouvements sur l'appareil de gérer la perspective et la position du plan de netteté. La prise de vue est plus lente. Ces appareils sont utilisés pour les photographies d'architecture, de paysage, pour la publicité, mais aussi pour le portrait. Pour le reportage, il existait des chambres « folding », plus pratiques, car pliables et rétractables. Elles permettaient d'obtenir une meilleure définition de l'image que les appareils précédents, du fait de la plus grande dimension de leurs négatifs.
- Quels types de boîtiers favorisent la prise de vue sur le vif ? Dans quels cas le photographe doit-il réagir vite face à son

Parcours croisés

À la rentrée de septembre 2016, les élèves sont invités à s'associer à l'ouverture du nouveau bâtiment du CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré, prévue à Tours en mars 2017. Des parcours urbains et des reportages autour de la nouvelle architecture du CCC OD sont initiés, en lien avec la découverte de l'exposition « Sabine Weiss ».



Sabine Weiss
au travail, Rouen,
 1963
 © Studio Fllebé

Sabine Weiss chez
Vogue, Paris, 1956

sujet ? Dans lesquels peut-il travailler de manière à obtenir une photographie plus construite, plus statique ou posée ? Quels appareils permettent d'obtenir une plus grande précision dans les détails et donc de plus grands tirages ? – Observer les images ci-dessus *Sabine Weiss au travail, Rouen (1963)* et *Chez Vogue (1956)*, ainsi qu'*Autoportrait (1953)*, paru dans *US Camera* en novembre 1953 (p. 25). Identifier les appareils utilisés par la photographe. Comparer leurs dimensions, leur nombre d'objectifs, la manière dont ils permettent à la photographe de visualiser et cadrer l'image. Sont-ils tenus de la même manière par la photographe ? Au vu de ces photographies, comment s'organise une séance photographique ? Quelles difficultés faut-il résoudre ?

■ **Le cadre**, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. On peut distinguer le **champ** (ce qui est dans le cadre), le **hors-champ** (ce qui est hors du cadre) et le **contrechamp** (ce qui opposé au champ). Le **cadrage**, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. On peut parler de cadrage serré, quand le sujet principal occupe la majeure partie de l'image, et de cadrage large, quand l'environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l'objet photographié.

« Il est si anormal visuellement d'isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu'on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d'enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n'existe pas en soi et que l'image produite par l'appareil n'est qu'une vision de plus, créée par le médium lui-même. » [Sylvie Aubenas, Dominique Versavel, conservateurs au département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/objets/arret/o6.htm>.] – Dans chacune des images suivantes, analyser comment Sabine Weiss joue avec les notions de découpe et de cadre dans l'espace même de la photographie :

- *Vitrine, Paris, 1955* (p. 13);
- *Autoportrait avec Hugh, Zurich, 1951* (p. 7);
- *Vieille dame et enfant, Guadeloupe, 1990* (p. 19).

■ **L'échelle des plans** permet de caractériser le découpage de l'espace induit par le cadrage, en établissant une hiérarchie des plans; elle fait référence à la dimension du sujet représenté dans l'image par rapport aux dimensions de l'image. On distingue généralement huit plans de base : plan général, plan d'ensemble, plan de demi-ensemble, plan moyen, plan américain, plan rapproché, gros plan et très gros plan. Si le

sujet principal est un personnage, le gros plan en isole le visage tandis que le très gros plan en montre un détail. Le plan de demi-ensemble, le plan moyen et le plan américain correspondent à la vision naturelle, alors que le gros plan et le très gros plan transforment radicalement notre distance aux choses.

– Observer les trois photographies suivantes de Sabine Weiss et tenter de définir pour chacune d'entre elles de quel plan il s'agit. Observer de quelle manière le choix du plan met particulièrement en valeur certains aspects ou éléments de la photographie.

- *Village moderne de pêcheurs, Olhão, Portugal, 1954* (p. 23);
- *Jeune mineur, Lens, 1955* (p. 20);
- *Mendiant, Tolède, Espagne, 1949* (p. 20).

– Prolonger cette séance en cherchant dans des magazines différentes échelles de plan.

– Réaliser une échelle des plans en six photographies (très gros plan, gros plan, plan rapproché, plan américain, plan moyen, plan d'ensemble), en photographiant par exemple un élève de la classe ou un objet présent dans la cour de récréation (cartable, pot de fleur...). L'échelle des plans se fera en utilisant, pour l'objectif, la même focale, en conservant le même axe de prise de vue et en choisissant soit le format horizontal, soit le format vertical. Il est conseillé de commencer par le très gros plan et de s'éloigner successivement pour chaque plan suivant.



Françoise Sagan chez elle, lors de la sortie de son premier roman *Bonjour tristesse*, Paris, 1954

■ **Le point de vue** correspond à la position du photographe au moment de la prise de vue. Il peut se définir selon deux critères : la distance à laquelle on voit la scène ou le sujet que l'on observe et l'angle sous lequel on l'observe. On distingue trois grandes catégories de points de vue ou d'angles de prise de vue :

- frontal : l'appareil est situé face au sujet (prise de vue de niveau);
- plongée : l'appareil est situé au-dessus du sujet (avec un axe allant du haut vers le bas);
- contre-plongée : l'appareil est situé en dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).

– Repérer, dans les images suivantes de Sabine Weiss, les différents types de point de vue et expliciter l'effet produit sur le spectateur dans son rapport au sujet photographié :

- *Mariage gitan*, Tarascon, 1953 (p. 33);
- *Bar à Copenhague*, Danemark, 1955 (p. 32);
- *Terrain vague, porte de Saint-Cloud*, Paris, 1950 (p. 41).

– Photographier un sujet avec des points de vue différents. Cet exercice permet de discuter de la relation entre perception visuelle et composition photographique. Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves ont procédé, en recherchant ce que donne à voir l'image et en analysant ce qui n'apparaît pas.

■ **La lumière** rend possible la perception visuelle. Par sa présence ou son absence, elle agit sur les

formes : elle peut les souligner, les transformer, les absorber. Elle révèle la matité ou la brillance et a également le pouvoir d'agir sur la pesanteur apparente de la matière, de la rendre légère, spectrale ou, au contraire, extrêmement dense et concrète. La lumière peut être caractérisée par : sa nature (artificielle, naturelle), sa couleur (température de couleur), sa qualité (diffuse, dirigée), sa taille apparente (dimension de la source par rapport au sujet), son intensité (puissance de la source), sa position et son orientation. Ces variables constituent les conditions de la perception et offrent au photographe un champ de possibles. Par beau temps, le soleil est assimilable à une source de lumière ponctuelle, dirigée, produisant des ombres dures aux contours nets. Par temps couvert, la lumière du soleil est diffuse, créant des ombres douces aux contours progressifs et flous. L'intensité lumineuse caractérise l'éclat perçu de la source. Le **contraste** d'une image fait référence à ses **écarts de luminosité** (tons clairs et foncés); une image contrastée montre un passage très rapide des zones d'ombre aux zones claires et inversement une image peu contrastée présente une transition progressive entre les zones d'ombre et les zones de hautes lumières.

– Dans les photographies de Sabine Weiss, les ombres et les lumières redistribuent l'espace, le découpent, le composent ou le décomposent.

- Travailler à partir d'une sélection de ses photographies, téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.
- Identifier les zones d'ombre et les zones lumineuses à l'aide de papier calque.
- Reproduire l'image en ne laissant apparaître que ce contraste (noircir les zones d'ombre, laisser en blanc les zones de lumière).
- Montrer que cette alternance d'ombre et de lumière donne du volume aux formes et oriente la composition de l'image.
- Observer, dessiner et photographier un objet sous différents éclairages.
- Introduire les notions d'éclairage frontal (rendu plat sans relief), d'éclairage de contre-jour (rendu de silhouette), d'éclairage latéral, d'éclairage au-dessus du sujet...
- Utiliser une lampe de bureau, disposer une feuille de calque sur la source pour diffuser la lumière et/ou une feuille de papier blanc ou de l'aluminium à l'opposé de la source pour réfléchir la lumière.
- Faire plusieurs essais en modifiant la distance, la position et la hauteur entre la source et l'objet.
- S'intéresser aux zones de l'objet mises en lumière et en ombre, au rendu des ombres propres et des ombres portées, au contraste.
- Imprimer les images et demander aux élèves de retrouver le dispositif d'éclairage utilisé.
- Sensibiliser les élèves à la lumière environnante en leur proposant de



Tirages-contacts de Françoise Sagan chez elle, lors de la sortie de son premier roman *Bonjour tristesse*, Paris, 1954

comparer le rendu des différentes lumières extérieures.

- Photographeur en noir et blanc un même sujet (architectures, objets...), tout en conservant un même point de vue, lors de différents phénomènes climatiques (plein soleil, temps couvert, brouillard, pluie, après la pluie...), à différentes heures de la journée et en différentes saisons. Proposer ensuite aux élèves de retrouver pour chaque image le moment de la journée et l'époque de l'année.

- Photographeur avec le même point de vue une mise en scène mais sous différents éclairages de manière à traduire différentes atmosphères : mélancolique, énigmatique, intime...

■ « Première étape dans le travail des images photographiques après la prise de vue, la **planche-contact** permet de sélectionner les images à tirer ensuite par agrandissement. L'ensemble de la pellicule est disposé par bandes successives sur une feuille de papier sensible et pressée contre celle-ci par une vitre. Une fois exposé et développé, le tirage par contact offre la visualisation de toute la séquence de prise de vue. La formule de "planche-contact" est donc employée pour les formats 24 x 36 mm et inférieurs, 6 x 6 cm, 6 x 7 cm, 6 x 9 cm. Pour les formats supérieurs qui ne se présentent plus sous la forme d'une bande continue mais de négatifs individuels, on parle généralement de simples tirages-contacts. » [Anne

Cartier-Bresson, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musées, 2008, p. 352.]

– L'exposition associe aux images de nombreux documents issus des archives de Sabine Weiss. Le visiteur peut ainsi découvrir des pages d'albums qui rassemblent plusieurs prises de vue d'une même séance ou encore des planches-contacts. Quelles informations nous apportent ces documents sur la démarche photographique de Sabine Weiss ? Que nous apprennent-ils sur le métier de photographe ? Observer les marques rouges qui indiquent les sélections opérées par Sabine Weiss et tenter de comprendre ses choix. Auriez-vous fait les mêmes ? Que pouvez-vous dire du recadrage ? Qu'apporte-t-il à l'image sélectionnée ?

– Proposer aux élèves de produire une série de photographies autour d'un même sujet. Rassembler les images produites sur une même page et demander à l'élève d'en sélectionner une et d'argumenter son choix. Ce choix peut être présenté lors d'une mise en commun avec l'ensemble de la classe.

– Pour prolonger cette réflexion autour de la question de la sélection à partir des planches-contacts, vous pouvez notamment vous référer :

- à l'article « Les planches-contacts de Sabine Weiss », *Réponses photo*, hors-série n° 18, 2014 (en ligne : http://sabineweissphotographe.com/images/stories/dock_SB/Actualite/REPONSES_PHOTO_HS_o6_2014%20.pdf);

- au livre *Magnum Planches-Contacts* (sous la direction de Kristen Lubben, Paris, Éditions de La Martinière, 2011), qui montre une sélection de planches-contacts accompagnées des commentaires des photographes ;

- au site de la galerie Catherine Edelman (<http://www.edelmangallery.com/exhibitions-and-projects/exhibition-pages/2010/proof.html>) et à l'exposition « Proof » (2010) qui regroupe des planches-contacts de plusieurs photographes et les images finales choisies ;

- aux « pistes de travail » du dossier documentaire de l'exposition « Gilles Caron. Le conflit intérieur », en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume dans la rubrique « Éducatif / Ressources ».

■ « Par "tirage" on désigne d'une part l'ensemble des opérations permettant d'obtenir à partir d'une matrice une ou plusieurs épreuves positives (le sujet photographié apparaît dans son sens naturel d'ombre et de lumière) et d'autre part ces épreuves elles-mêmes. » [Anne Cartier-Bresson, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musées, 2008, p. 357.]

« Là, j'ai travaillé longtemps sur ce sujet [Cheval, porte de Vanves, Paris, 1952, p. 8], on le voit bien sur la planche : douze vues sur ce cheval au Rolleiflex ! Je ne sais pas s'il faut le dire, mais mon mari a lancé une boule de neige sur le cheval et c'est pour cela qu'il se cabre. Ça devait être un cheval de forain ou de maraîcher.



Vendeurs de pain, Athènes, Grèce, 1958

Au niveau cadrage, c'est très important de garder de l'espace autour du sujet principal. C'est une photo difficile à tirer car il faut que le cheval se détache bien des maisons. [...] Ici, mon recadrage est très précis, il faut laisser plus d'espace devant le cheval. Souvent le cadrage dépend de la lumière et je me déplace pour éviter qu'une lumière gênante soit dans le champ. Le cadrage, ou le recadrage, sont extrêmement importants pour moi.» [Sabine Weiss, « Les planches-contacts de Sabine Weiss », *Réponses photo*, hors-série n° 18, 2014, p. 17.]

– Expliciter la notion de recadrage en regard de celle du cadrage et expérimenter les opérations de recadrage avec les élèves :

- Choisir une image puis, à l'aide d'un cache constituant un cadre, choisir un détail. Ce détail pourra être ensuite agrandi sur une autre feuille. L'exercice sera renouvelé plusieurs fois et les différentes productions feront l'objet d'un montage.
- Transformer la composition d'une image par le recadrage en utilisant un logiciel de retouche photo. Inciter les élèves à argumenter leurs choix.

SCÈNES DE RUE ET RENCONTRES

« Or la photographie est un art de l'éclat : non seulement l'éclair des photons qui l'impressionnent, mais l'éclat brisé d'espace-temps où elle s'ouvre à l'impression, le dé clic ou le déclin de son rideau. [...] C'est ainsi que la photo

est tournée vers la ville, tout comme elle l'est, d'ailleurs, vers le voyage : non pas qu'elle ne soit vouée qu'aux villes et aux voyages, mais ce qu'elle traite, quoi que ce soit, c'est toujours plus ou moins sur le mode fugitif de l'éclat, du passage : le mode des villes et des voyages. C'est le mode d'une vérité discrète, discontinue, dérobée dans la surprise, dans la chance ou dans la malchance des rencontres. » [Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, la Phocide, 2011, p. 71-72.]

■ Analyser les scènes de rue photographiées par Sabine Weiss entre 1950 et 1962 :

- *Marchande de frites*, Paris, 1952 (p. 22) ;
- *Terrain vague*, Porte de Saint-Cloud, Paris, 1950 (p. 41) ;
- *Pennsylvania Station*, New York, États-Unis, 1962 (p. 14) ;
- *Vendeurs de pain*, Athènes, Grèce, 1958 (ci-dessus) ;
- *Village moderne de pêcheurs*, Olhão, Portugal, 1954 (p. 23).

– À la différence d'une séance de prises de vue en studio, qu'est-ce que la rue peut donner à voir, à ressentir, etc. ? Que photographie Sabine Weiss dans la rue ? Quels sujets privilégie-t-elle ? Que cherche-t-elle à donner à voir ?

– Associer chacune des images à des actions spécifiques : traverser, se promener, jouer, observer... Les élèves peuvent trouver les termes adéquats afférents aux actions, ils peuvent chercher des synonymes.

– Repérer parmi ces activités celles qui se sont transformées ou qui ont

totallement disparu de l'espace des villes européennes. Ouvrir un débat sur les raisons de ces changements dans les sociétés occidentales.

■ Observer la représentation des personnes en mouvement dans les photographies suivantes :

- Louis Jacques Mandé Daguerre, *Vue du boulevard du temple*, Paris, 1839 ;
- Charles Nègre, *Les Ramoneurs*, 1852 ;
- Lisette Model, *Runnings Legs*, New York, vers 1940-1941 ;
- William Klein, *Moves + Pepsi*, Harlem, New York, 1955 ;
- Garry Winogrand, *New York*, vers 1955 ;
- Sabine Weiss, *La Sortie de métro*, 1955 ;
- Gilles Caron, *Manifestation*, Paris, 1968 ;
- Valérie Jouve, *Les Sorties de bureau*, 1998-2002 ;
- Paul Graham, *The Present*, 2011.

– Que peut-on dire des choix techniques faits par les photographes ? Dans quelle mesure sont-ils volontaires ou bien imposés par les conditions de prise de vue (technique, luminosité) ? Quel point de vue chacune de ces images donnent-elles sur la place du corps dans la ville ?

– Retrouver des textes et documents autour de la photographie de rue dans les dossiers documentaires réalisés à l'occasion des expositions « Lisette Model », « Garry Winogrand » et « Vivian Maier (1926-2009), une photographe révélée », téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume dans la rubrique « Éducatif/Ressources ».



Terrain vague,
porte de Saint-Cloud, Paris, 1950

■ Étudier la photographie de Sabine Weiss, *Vendeurs de pains, Athènes, Grèce* (p. 40).

- Quelles actions y accomplissent les personnages ? Par quel moyen le mouvement est-il rendu dans cette image ?
- Dans une rue animée (réelle ou imaginaire), identifier avec les élèves à quelles actions les passants peuvent se livrer et quel lien ils entretiennent avec l'espace de la rue (entrer, sortir, franchir / attendre, patienter / observer, regarder, scruter / chercher, flâner / jouer, consommer / courir, marcher, se promener, gambader, errer / rencontrer, retrouver, demander / importuner, bousculer...).
- Chercher des photographies de Sabine Weiss qui représentent ces actions.
- Demander aux élèves de réaliser à leur tour des prises de vue dans la rue pour illustrer ces verbes d'action.

■ « Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain, l'heure : sept heures du soir, la date : 15 mai 1973, le temps : beau fixe. Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident,

le plus commun, le plus terne. La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues. Les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels. [...] Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosques à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins. » [Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 70-71.]

- En lien avec le livre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* dans lequel Georges Perec met en œuvre ce projet de description, concevoir une séquence en trois temps autour du thème « portrait d'un lieu » :
- Choisir un lieu public où les gens passent et qui a (ou a eu) un rôle dans la vie de l'élève. Aller sur place à une heure précise, s'asseoir à un endroit pratique et décrire le lieu tel qu'il apparaît (magasins, immeubles, passants et habitants).
 - Attendre quelques jours et rédiger de mémoire une deuxième description du même lieu.
 - Retourner sur place à la même heure et réaliser une photographie grand angle depuis le même endroit.
 - Chaque élève de la classe réalise ce projet sur un lieu de son choix. L'ensemble des descriptions et des photographies constitue un portrait du quartier dans lequel les élèves vivent.

■ Revenir sur les scènes de rue photographiées par Sabine Weiss dans l'après-guerre :

- Dans quelle mesure ces images donnent-elles à voir l'aménagement des espaces urbains : la place des voitures et des piétons, les espaces de convivialité, de circulation ou de consommation ?
- Quelles impressions a le spectateur du XXI^e siècle lorsqu'il observe ces modes de vie ? Quels types de sujets semblent intéresser la photographe ? S'agit-il d'événements médiatiques ? De quelles réalités sociales, politiques et historiques ces images témoignent-elles ?
- Demander aux élèves de se renseigner sur la « photographie humaniste » à partir du Portail Arago (<http://www.photo-arago.fr/>) et du site Internet de l'exposition « La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis... », réalisé par la Bibliothèque nationale de France en 2007 (<http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>). À partir des images présentées sur ces sites, repérer les sujets les plus fréquents et observer particulièrement les expressions, les contacts et les regards entre les personnes. Retrouve-t-on ces mêmes caractéristiques dans les photographies de Sabine Weiss ?
- Étudier le contexte social et historique contemporain de la photographie humaniste. Qu'est-ce qui motive l'intérêt de ces photographes pour la vie quotidienne, les échanges humains et une certaine « douceur de vivre » ? En quoi Sabine Weiss peut-elle être qualifiée de « photographe humaniste » ?
- Prolonger en analysant le rapport de la photographe à ses modèles. Dans quelle mesure peut-on parler de complicité, d'empathie ? Comparer les trois images suivantes et analyser ce qui différencie l'approche photographique de Garry Winogrand de celles de Sabine Weiss et Robert Doisneau :
 - Sabine Weiss, *Terrain vague, porte de Saint-Cloud, 1950* (ci-dessus) ;
 - Robert Doisneau, *Le Baiser de l'hôtel de ville, 1950* ;
 - Garry Winogrand, *New York, 1969* (<http://www.jeudepaupe.org/index.php?page=article&idArt=2012>).



Enfants jouant,
rue Edmond-Flamand,
Paris, 1952

■ « Rues sombres et mystérieuses, peuplées de silhouettes en contre-jour, effets de lumière sur les pavés humides, atmosphères pluvieuses, neigeuses ou brumeuses... il s'agit pour les photographes humanistes de révéler la poésie cachée au cœur du réel le plus banal, de rendre sensible ce "merveilleux de la vie quotidienne" qu'évoque René-Jacques, ou encore de retrouver le "fantastique social de la rue" cher à Pierre Mac Orlan. On est proche, ici, du "réalisme poétique", caractéristique, selon Georges Sadoul, du cinéma français des années trente (Carné, Renoir). » [Fiche pédagogique de l'exposition *La Photographie humaniste 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, en ligne : <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/humaniste.pdf>]

– Visionner des séquences du film *Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné. Quels liens peut-on établir avec la photographie humaniste ? Vous pouvez utiliser des propositions d'analyse de séquences sur le site du réseau CANOPE (<https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/films/le-quai-des-brumes/plans-rapproches/>). Dans la séquence de la fête foraine, étudier les procédés qui créent une ambiance à la fois réaliste et onirique.

■ « Du reste, il se passait beaucoup de choses dans les rues de Paris, parce que les enfants jouaient dehors ; il se déroulait un tas de scènes qui n'existent plus aujourd'hui, car les

gens sortaient davantage. On était plus disponible pour plusieurs raisons : la télévision ne nous accaparait pas encore, on circulait beaucoup moins en voiture, et je crois qu'on prenait le temps de vivre, de regarder. » [Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 12.] Une section de l'exposition intitulée « Enfances » rassemble des photographies que Sabine Weiss consacre à ce sujet. Certaines d'entre elles peuvent être consultées sur le site Internet de la photographe (www.sabineweissphotographe.com/portfolio/225-enfants#g_225_0).

– Quels cadrages Sabine Weiss privilégie-t-elle dans ses photographies d'enfants ? Dans quelles situations les enfants sont-ils photographiés ? Sont-ils seuls, en groupe, avec des adultes ?

– Observer, quand c'est possible, l'environnement dans lequel ils vivent. Qu'apprend-on sur eux ? À quel milieu social les enfants peuvent-ils appartenir ? Peut-on facilement identifier le pays dans lequel ils se trouvent ?

– Suite à la lecture de l'album jeunesse d'Yvan Pommaux, *Avant la télé* (Paris, École des loisirs, 2002), se demander dans quelle mesure les photographies de Sabine Weiss rendent compte de la vie quotidienne des enfants dans l'après-guerre (vous pouvez consulter le site de présentation de l'album : <http://educalire.fr/avant-la-tele.php>). En vous aidant des photographies de Sabine Weiss, imaginer de petits récits qui

relateraient la vie d'un enfant dans les années 1950.

– Étudier les photographies d'enfants ci-dessous :

- Robert Doisneau, *La Poterne des peupliers*, Paris, 1934 ;
- Henri Cartier-Bresson, *Rue Mouffetard*, 1954 ;
- Willy Ronis, *Le Petit Parisien*, 1952 ;
- Izis, *Impasse traînée, Montmartre, Paris*, 1949 ;
- Sabine Weiss, *Enfants jouant, rue Edmond-Flamand, Paris*, 1952 (ci-contre).

Pourquoi tous ces photographes ont-ils pris les enfants de Paris pour sujet ? Quels sentiments éveillent ces images chez le spectateur ? Trouver des mots qui pourraient décrire les attitudes de ces enfants. Dans quelle mesure peut-on appliquer cette citation de Sabine Weiss à ces photographies : « J'aime photographier les enfants et les vieux. Leurs masques tombent plus facilement, je comprends plus rapidement leur réalité. » [Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 17.]

– Visionner des films sur l'enfance et réfléchir à la manière dont ils caractérisent les jeunes protagonistes : *Zéro de conduite* de Jean Vigo, *L'Argent de poche* de François Truffaut, *La Rentrée des classes* de Jacques Rozier, *L'Enfance nue* de Maurice Pialat, *Le Gamin au vélo* des frères Dardenne. En quoi les enfants mis en scène dans ces films sont-ils des figures émouvantes ? Par quels aspects ces films témoignent-ils de la réalité sociale de leur époque ? Pour tous ces films, des pistes de travail sont proposées sur le site : www.transmettrelecinema.com.

■ L'enfance est l'un des thèmes de la célèbre exposition « The Family of Man » qui, conçue par Edward Steichen en 1955, a réuni 273 photographes et 503 images dont trois de Sabine Weiss (voir p. 21-24 de ce dossier).

– Effectuer des recherches sur cette exposition en vous appuyant sur les ressources en ligne sur le site <http://www.steichencollections.lu/fr/The-Family-of-Man> :

- Quels étaient les enjeux, les caractéristiques et les spécificités

de cette exposition (choix et rôle du commissaire, sujets et motifs regroupant les photographies, formats et agencements des images, scénographie et parcours, circulation et présentation dans plusieurs pays...)?

- Dans quel contexte historique et politique peut-on situer ce projet?
- En quoi cette exposition a-t-elle constitué un moment d'apogée de la « photographie humaniste »? Pourquoi a-t-elle pu être critiquée?

■ Travailler autour du livre *La Banlieue de Paris* (1949), qui est composé de 130 planches de photographies de Robert Doisneau introduites par un texte de Blaise Cendrars. Les photographies sont regroupées en huit sections thématiques : Gosses, Amour, Décors, Dimanches et Fêtes, Loisirs, Travail, Terminus, Habitations. Une sélection de planches est consultable en ligne sur <http://wp.unil.ch/livre-photo/gilde-du-livre/les-albums-sur-paris/la-banlieue-de-paris/#pn3>.

- Dans quels lieux les photographies de Doisneau ont-elles été prises? Que montrent-elles de la vie quotidienne des habitants? Quelles images donnent à voir une certaine tendresse du photographe pour ces sujets?

- Lire et commenter l'extrait suivant du texte de Blaise Cendrars :

« Une fois de plus je sors de la ville et une fois de plus je me mets à arpenter des yeux et des jambes cette banlieue de Paris comme je le fais depuis cinquante ans, inlassablement, chaque fois que j'en ai l'occasion entre deux randonnées autour de la Terre; mais ici il n'y a pas d'illusion, pas d'ivresse exotique, pas de chiqué littéraire possibles sur les émanations harmonieuses de Dieu ou sur les grands tableaux de la nature; ici, en un mot : c'est la misère.

On touche du doigt un monde fadé, sonné, qui a son compte, qui est allé au tapis, un monde truqué, un monde immatérialiste, injuste, dur, méchant, un monde où l'homme est un loup pour l'homme, un monde dégueulasse, j'allais écrire un monde sans humanité, mais c'est faux... les photos terre à terre de Robert Doisneau, qui ne cligne jamais des yeux, me rappellent à l'ordre. Il ne faut pas exagérer. La réalité suffit. Il ne

faut pas en "rajouter". Toutefois, il ne faut pas oublier que malgré le dégradé de la mise au point et la puissance des objectifs, l'œil photographique ne pénètre pas partout et qu'une certaine zone d'ombre justement lui est interdite. C'est pourquoi mon texte est plus noir que les photos qu'il est censé éclairer... » [Blaise Cendrars, *La Banlieue de Paris*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1949, p. 11.]

■ En 1986, Sabine Weiss réalise une série *Étude photographique sur les habitants du Val-de-Marne*, composée de 72 images et réalisée suite à une commande du conseil général du Val-de-Marne pour le Fonds départemental d'art contemporain. Les images sont consultables en ligne sur <http://navigart.fr/macval/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:WEISS+Sabine%E2%86%B9WEISS+Sabine>.

- Quels regards Sabine Weiss porte-t-elle sur les habitants de ce territoire de la banlieue parisienne? Dans quels cadres choisit-elle de les photographier? Que peut-on dire de la diversité des lieux, des personnes et milieux sociaux professionnels représentés?

- Comparer le travail de Sabine Weiss avec les enquêtes sur l'habitat réalisées par les photographes suivants :

- Jacob Riis, *How the Other Half Lives*, 1890;

- Eugène Atget, *Intérieurs parisiens*, 1910;

- Henri Salessse, *Enquêtes photographiques sur l'habitat, 1951-1953* (voir les images et consulter le « dossier enseignant » de l'exposition du Jeu de Paume – Château de Tours « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume);

- Zofia Rydet, *Sociological Record*, 1978-1990 (ce travail sera présenté au Château de Tours du 19 novembre 2016 au 29 mai 2017).

- Hortense Soichet, *Espaces partagés*, 2011-2013.

■ « Depuis une dizaine d'années, le bon peuple sait que l'image a une valeur. Quand on leur "chipe" leur image dans la rue, ils ont l'impression qu'on les dépouille d'un trésor; que tout est négociable. Et nous devons faire face à

une avalanche de demandes à tel point que, selon Cartier-Bresson, il faudrait se promener avec un avocat dans la rue. C'est difficile à comprendre, cette notion de vol d'identité. C'est le plus souvent un prétexte pour tirer un profit. [...] Je crois que c'est la fin de la photographie sauvage. Cartier-Bresson, Kertész ne pourraient plus s'exprimer. Certains essaient encore, comme Guy Le Querrec, mais je pense qu'ils envient leurs anciens. » [Robert Doisneau, Interview par Michel Guerrin, *Le Monde des débats*, décembre 1992, in Quentin Bajac, *Robert Doisneau. « Pêcheur d'images »*, Paris, Gallimard, 2012, p. 112-113.]

- S'interroger sur l'évolution du droit à l'image des personnes et ses conséquences sur la pratique de la photographie. Vous pouvez vous appuyer sur la fiche rédigée par la société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF) (en ligne : http://www.saif.fr/IMG/pdf/Droit_a_l_image_des_personnes.pdf), précisément sur le paragraphe suivant concernant « la photographie à caractère artistique représentant des scènes de rue » : « Il a également été admis que le droit à l'image d'une personne puisse céder lorsque son exercice a pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté d'expression artistique. Les juges ont, en effet, considéré que le fait de contraindre les photographes à demander systématiquement l'autorisation aux personnes de fixer et de publier leur image peut avoir pour effet de compromettre les photographies prises sur le vif ou la représentation de scènes dans la rue. »

Lumière, composition et mouvement

« La lumière est l'essence même de la photographie – littéralement "écriture de lumière" –, elle est pour moi source de la magie, de l'enchantement, du je ne sais quoi de la photo. Sans une lumière particulière, une photo n'existerait pas. Les meilleures images sont celles où lumière, composition, geste et regard sont indissociables. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 16.



Marchande de frites, Paris, 1952

L'homme qui court, Paris, 1953

Pennsylvania Station, New York, États-Unis, 1962

- Dans les trois images ci-dessus, observez et décrivez les différents jeux de lumière.
 - Selon vous, quel est le rôle de la lumière dans la composition de ces images ? Comment influence-t-elle l'ambiance de ces différentes scènes et l'atmosphère de ces lieux ?
 - Quels indices permettent d'identifier la position du soleil au moment de la prise de vue ?
 - Dans l'image de gauche, que met en valeur la lumière ?
 - Comment s'appelle le type d'éclairage de l'image centrale ? Que met-il en valeur ? Qu'efface-t-il ? La silhouette est-elle de face ou de dos ?
 - Dans l'image de droite, qu'est-ce qui permet de rendre visibles les rayons lumineux à l'intérieur de la gare ? Qu'évoque la présence de l'horloge au centre de l'image ?



Cheval, porte de Vanves, Paris, 1952

Vendeur de pains, Athènes, Grèce, 1958

- Comment les mouvements sont-ils représentés dans les deux images ci-dessus ?
 - Relevez et commentez, dans chaque image, les contrastes de formes, d'actions, de lumière ou de valeurs de gris.
 - Observez la posture du cheval et les regards des vendeurs de pains : qu'indiquent-ils sur ce qui peut se passer hors champ ?

Activités

Imaginez et dessinez une scène qui se déroulerait « hors champ », à droite et à gauche de la photographie de Sabine Weiss intitulée *Vendeur de pains, Athènes, Grèce*.

Les réponses à ces questions sont destinées à être élaborées avec les conférenciers dans le cadre des visites de groupe, notamment pour les scolaires. Vous pouvez aussi vous appuyer sur les livres et les documents (en consultation dans l'espace éducatif).

Instants et rencontres

« Le photographe est lié à l'instant, cet instant fugitif et merveilleux qu'il faut saisir tout en le composant. Il est difficile de savoir si l'instant et la composition sont séparés, ou si la composition fait partie intégrante de cet instant, tout comme la lumière, l'expression et la réceptivité. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 17.



- Par les choix de points de vue, de cadrage ou de recadrage, Sabine Weiss associe dans ses images différents éléments qui se complètent ou s'opposent, créant ainsi des liens et des interactions qui font appel à l'imagination du spectateur.
- Dans chaque image ci-dessus, identifiez les figures et les formes qui semblent se répondre.
- Dans *Bar à Copenhague, Danemark*, la photographe agence plusieurs cadres qui sont autant de petites scènes et d'éléments de récit. Repérez chacun d'eux et énoncez ce qui s'y déroule ou ce qui est représenté. Quels effets produisent leur combinaison dans une même image ?
- Dans *Prêtre devant une trattoria, Rome, Italie*, quels liens peut-on établir entre les éléments de l'image ? En quoi peut-on y voir de l'humour ?
- Dans *Employée en grève, New York, États-Unis*, comment se répondent l'extérieur et l'intérieur de la vitrine ?
- Quelles qualités doit avoir la photographe pour saisir ces instants fugitifs ? En quoi la rue est-elle un terrain propice à ce type de compositions photographiques ? Comment décririez-vous le regard que porte Sabine Weiss sur ces situations ?

Prêtre devant une trattoria, Rome, Italie, 1957

Employée en grève, New York, États-Unis, 1955

Bar à Copenhague, Danemark, 1955



Mariage gitan, Tarascon, 1953

Vieille dame et enfant, Guadeloupe, 1990

Activités

Dans les deux photographies ci-dessus, analysez l'organisation de l'espace, la place et l'activité des différentes personnes. Parmi les adjectifs suivants, quels sont ceux qui permettent de décrire chacune des compositions et l'ambiance qu'elle donne à voir (centrée, divisée, multiple, contrastée, dynamique, statique, festive, pensive...) ? Pouvez-vous en trouver d'autres ? Pour chaque image, proposez un titre qui rende compte des sentiments qu'elle peut inspirer.

Portraits et regards

«J'aime beaucoup ce dialogue constant entre moi, mon appareil et mon sujet, ce qui me différencie de certains autres photographes qui ne cherchent pas ce dialogue et qui préfèrent se distancier de leur sujet.»

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 12.



Jeune mineur, Lens, 1955

La Petite Égyptienne, Égypte, 1983

- Décrivez les deux portraits ci-dessus en étant attentifs à la direction des regards. Est-il possible de deviner le contexte dans lequel ont été prises ces images ? Quelle relation Sabine Weiss paraît-elle établir avec ses modèles ? À votre avis, que cherche-t-elle à donner à voir ?



Françoise Sagan chez elle, lors de la sortie de son premier roman Bonjour tristesse, Paris, 1954
Tirage moderne et tirages-contacts

- Observez la page de l'album de contacts, ci-dessus à droite, qui rassemble plusieurs images réalisées par Sabine Weiss au cours d'un reportage sur Françoise Sagan, devenue célèbre à 18 ans.
 - Analysez les variations d'attitude et de posture du modèle lors de cette séance de pose, les déplacements de point de vue et de cadrage. Dans quel but la photographe multiplie-t-elle les essais ? Qu'indiquent les marques en rouge ? Quels éléments du décor sont utilisés dans les différentes photographies ? Lesquels n'apparaissent plus dans l'image retenue à gauche ?
 - Qu'apporte le recadrage à la photographie choisie ? Dans cette image, quels aspects de la personnalité de Françoise Sagan Sabine Weiss met-elle plus en valeur ?

Activités

Sélectionnez et découpez une des images de la séance de prises de vue et associez-la à l'une des légendes suivantes qui pourraient lui correspondre : «Françoise Sagan, une écrivaine rêveuse», «Françoise Sagan, une écrivaine au travail» ou «Françoise Sagan, une écrivaine surprenante». Choisissez une de ces images et inventez votre propre légende.

Photographie de mode et publications dans les magazines

« J'étais condamnée à un certain dédoublement, faisant d'une part des photos de mode ou de publicité et d'autre part mes photos où je voulais découvrir quelque chose en profondeur chez l'homme. »

Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 12-13.



Chez Dior, Paris, 1958

Magasins de vêtements pour enfants, New York, États-Unis, 1955

- Les deux images ci-dessus ont été réalisées dans des contextes différents, l'une dans le cadre d'une commande de photographie de mode pour un magazine, l'autre dans le cadre de la pratique personnelle de Sabine Weiss.
- Observez l'image en couleur, extraite du reportage « Chez Dior » pour le magazine *Life* en 1958. Quels effets cette mise en scène dans la rue produit-elle sur les lecteurs ou potentiels clients de la marque ? Dans cette composition, Sabine Weiss a choisi un certain nombre d'« accessoires ». Lesquels ? Quels rôles jouent-ils dans la composition des formes et des couleurs ? Que peut-on supposer des conditions de prise de vue et du matériel nécessaires à la réalisation de cette photographie ?
- En quoi l'image *Magasins de vêtements pour enfants, New York, États-Unis* est-elle différente de celle conçue pour le magazine ? Les personnes sont-elles conscientes d'être photographiées ? Que diriez-vous de la composition de l'image ? En mettant côte à côte ces deux images, que peut-on dire de la diversité du métier et de la pratique photographique de Sabine Weiss ?



Vogue, mai 1955

- Étudiez la double page de magazine ci-dessus et analysez le rapport des images et des textes.
- À quel public s'adresse ce type de publications ?
- Quelle est la fonction des photographies ?
- Quels jeux de composition et de mise en page pouvez-vous identifier ?

RENDEZ-VOUS

I en continu, dans la tour du Château
· projection du documentaire *Sabine Weiss. Mon métier de photographe* (2014, 11 min 12 s) de Stéphanie Grosjean

I samedi, 15 h

visites commentées destinées
aux visiteurs individuels

I sur réservation

visites commentées pour les groupes
adultes, associations, scolaires et
publics jeunes

PUBLICATION

I Sabine Weiss

Texte de Virginie Chardin
Jeu de Paume / Éditions de La
Martinière, français-anglais,
22 x 28,5 cm, 192 pages, 35 €

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

I plein tarif : 3 € ; tarif réduit : 1,50 €

rendez-vous

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

I visites commentées pour les groupes :
sur réservation (+33 2 47 70 88 46 /
de@ville-tours.fr)

I les visites sont assurées par des
étudiants en master d'histoire de l'art
dans le cadre de la formation à la
médiation issue d'un partenariat entre
l'université François-Rabelais, la Ville
de Tours, le CCCOD – 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
(mediateurs.chateautours@gmail.com)

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8^e
+ 33 1 47 03 12 50

7 juin – 25 septembre 2016

I Josef Sudek. Le monde à ma fenêtre

I Joana Hadjithomas & Khalil Joreige.
Se souvenir de la lumière

I Guan Xiao. Prévisions météo

18 octobre 2016 – 15 janvier 2017

I Soulèvements

I Basim Magdy

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#SabineWeiss

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer et toute
l'actualité du Jeu de Paume sur :

www.jeudepaume.org

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

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



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien d'**Olympus France**.

OLYMPUS

Your Vision. Our Future

Commissaire de l'exposition : Virginie Chardin

Cette exposition a été produite par le Jeu de Paume,
en collaboration avec la Ville de Tours.



Médias associés :

ANOUS PARIS



Couverture : *Village moderne de pêcheurs,*
Olhão, Portugal, 1954

Toutes les photos : © Sabine Weiss

Mise en page : Élie Colistro
© Jeu de Paume, Paris, 2016