GARRY WINOGRAND

14/10/2014 – 08/02/2015

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

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, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.
APPROFONDIR L'EXPOSITION développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.
PISTES DE TRAVAIL comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

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

CONTACTS

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

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

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeur-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cette exposition est organisée par le San Francisco Museum of Modern Art et la National Gallery of Art, Washington.

La Terra Foundation for American Art apporte son soutien à son itinérance internationale. Randi et Bob Fisher sont les principaux mécènes de l'exposition.

Commissaires de l'exposition : Leo Rubinfien, Erin O'Toole et Sarah Greenough

NEUFLIZE VIE, mécène principal du Jeu de Paume, et la Manufacture Jaeger-LeCoultre, partenaire privilégié, ont choisi d'apporter conjointement leur soutien à l'exposition.

En partenariat avec

Dans le cadre du Mois de la Photo à Paris 2014

Médias associés

Remerciements à

SOMMAIRE

7. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
9. **Présentation et parcours de l'exposition**
11. **Biographie**
13. **Bibliographie sélective**
14. Repères : Tirages et *editing*
16. Repères : Histoire des États-Unis des années 1950 aux années 1980

19. APPROFONDIR L'EXPOSITION
21. **Introduction**
22. **Contexte de la photographie américaine**
23. Modernisme et formalisme
26. La notion de document et ses transformations
28. **Dynamiques de la photographie de rue**
29. Le flâneur et le spectacle de la rue
31. Esthétique de l'instantané
33. Corps en mouvement
35. **Conceptions et significations de la photographie**
35. Prises de vue, acte et regards
37. L'image comme surgissement, le fragmentaire et l'irrésolu
40. **Orientations bibliographiques thématiques**

42. **Pistes de travail**
42. Regarder, photographier, transformer
46. Temps de pose, rendu du mouvement, improvisation
48. Espaces urbains et scènes de rue
52. Portrait et chronique de la société américaine

ACTIVITÉS SCOLAIRES

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

Visite préparée de l'exposition « Garry Winogrand » et du projet « Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère »
mardi 4 novembre 2014 à 18h30
ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images.
tarif : 80 €
réservation obligatoire : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

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

Avec le Musée des arts et métiers, Paris 3e
Le Musée des arts et métiers a pour mission la sauvegarde du patrimoine scientifique et technique. À partir du cycle 3, dans la collection « Communication », des machines et des objets retracent l'histoire des techniques qui ont jalonné l'invention de la photographie et du cinéma, leurs diffusions et leurs applications. Du cycle 3 à la cinquième, l'atelier « Écrire avec la lumière » permet de développer des tirages argentiques et de réaliser un photogramme ; il est complété par la visite de la collection.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Musée des arts et métiers : visite 100 € ; visite et atelier 6,50 € par élève / inscription : 01 53 01 82 75/65 ou musee-resa@cnam.fr

Avec le Centre Pompidou, Paris 4e
En résonance avec les pratiques de l'image, le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain. Au travers de parcours thématiques, spécialement conçus pour accompagner l'enseignement de l'histoire des arts ou d'autres élaborés en regard des expositions présentées au Jeu de Paume, la richesse et la diversité des collections permettent de contextualiser ou de prolonger la découverte des œuvres.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Centre Pompidou : 70 € / inscription auprès du Jeu de Paume

Avec le Centre national de la danse, Pantin (93)
Autour de la thématique « corps et espaces publics » et en lien avec l'exposition « Garry Winogrand (1928-1984) », le CND développe un « atelier du regard », à partir d'une sélection d'extraits de pièces chorégraphiques. Cet atelier permet d'identifier et d'analyser les fondamentaux de la danse et de mieux appréhender son histoire. À partir des images, des mises en mouvement peuvent être expérimentées en interaction avec les extraits d'œuvres présentées.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Centre national de la danse : gratuit / inscription : mediation.culturelle@cnd.fr

Avec la Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 16e
La Cité de l'architecture et du patrimoine initie un parcours dans ses collections autour des caractéristiques architecturales des bâtiments constitutifs de l'espace urbain. La galerie d'architecture moderne et contemporaine est consacrée à l'architecture française de 1850 à nos jours, autour de dessins et de maquettes d'agences, de photographies ou encore d'interviews filmées. Associée à la découverte de l'exposition « Garry Winogrand (1928-1984) », cette séance peut participer à la mise en œuvre d'un projet sur la ville et sa représentation.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Cité de l'architecture et du patrimoine : 95 € / inscription : groupes@citechaillot.fr ou par fax au 01 58 51 52 20

Avec le Conseil d'Architecture d'Urbanisme et de l'Environnement (CAUE) de Paris
Autour de l'exploration de l'environnement proche et en lien avec l'exposition « Garry Winogrand (1928-1984) », le CAUE de Paris invite les élèves d'élémentaire et de collège à parcourir le territoire parisien lors d'une promenade sensible. Observer, questionner, raconter, sont autant d'objectifs qui permettent aux élèves d'appréhender les mutations de la ville. Un travail photographique, mené en classe, les amène ensuite à traduire leur perception singulière de la mobilité urbaine et des mouvements de la rue.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
CAUE de Paris : 180 € (2 demi-journées) / inscription : 01 48 87 70 56 ou contact@caue75.fr

I visites-conférences en anglais
Dans le cadre de ses programmes scolaires et en partenariat avec le Jeu de Paume, le Mona Bismarck American Center for art & culture propose des visites-conférences en anglais assurées par des conférenciers de langue maternelle anglaise. Elles permettent, au travers de la découverte de l'exposition « Garry Winogrand », de développer des compétences d'analyse de l'image, d'acquérir des connaissances sur la culture et la société américaine et d'améliorer son vocabulaire.
tarif : 80€
réservation : 01 47 23 81 73
ou rsvp@monabismarck.org

I parcours spécifiques
Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissances et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles articulent tant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.
renseignements : 01 47 03 04 95
ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I les matinées de la programmation cinéma
Dans le cadre des cycles de cinéma de la programmation culturelle, les classes de lycée sont invitées à certaines séances spécifiques présentées pour elles.

« *Five Easy Pieces* et les Contemporains I »,
dans le cadre du cycle The Yvonne Rainer project,
avec Yvonne Rainer + Bea McMahon, Lili Reynaud-Dewar et Anri Sala
Séance présentée par Chantal Pontbriand
vendredi 21 novembre, 11 h 30
gratuit sur réservation : 01 47 03 04 95
ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2014-2015 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRE

I les rendez-vous en famille
Un parcours en images pour les enfants (7-11 ans) et leurs parents
le samedi (sauf dernier du mois), 15 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée
et pour les moins de 12 ans (inclus)
réservation : 01 47 03 12 41 ou rendezvousenfamille@jeudepaume.org

I les enfants d'abord !
Visites-ateliers pour les 7-11 ans,
autour du thème « Mouvements dans la ville »,
avec création d'un portfolio
samedis 25 octobre, 29 novembre, 27 décembre 2014 et 31 janvier 2015, 15 h 30
gratuit sur inscription : 01 47 02 04 95
ou lesenfantsdabord@jeudepaume.org

I 12-15ans.jdp
« Du mouvement dans les images aux images en mouvement », stage d'expérimentation et de pratique pour les 12-15 ans pendant deux demi-journées consécutives
mardi 21 et mercredi 22 octobre 2014, 14 h 30-17 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée (tarif réduit)
inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /
12-15ans.jdp@jeudepaume.org

LA RATP INVITE GARRY WINOGRAND

Partenaire du Jeu de Paume, la RATP accompagne la rétrospective photographique « Garry Winogrand » par le projet « La RATP invite Garry Winogrand », du 14 octobre 2014 au 8 février 2015.
Dans 16 stations et gares de son réseau, la RATP offre ainsi un véritable complément au parcours proposé par le Jeu de Paume dans sa rétrospective, en présentant 26 photographies de Garry Winogrand, dont certaines inédites. Reproduites plusieurs fois sur les réseaux, ce sont ainsi près de 300 images que les voyageurs peuvent découvrir pendant leur trajet.

Les photographies sont exposées suivant deux types de dispositifs :
I du 14 au 27 octobre 2014
· aux stations Cité (ligne 4), Concorde (couloir de correspondance entre les lignes 1 et 8), Gare Montparnasse (ligne 13), Gare Saint-Lazare (ligne 12), Gare de Lyon (ligne 1), Gare de l'Est (ligne 5), Gare du Nord (ligne 4), Gare d'Austerlitz (ligne 5), Saint-Augustin (ligne 9).
· les images s'y déploient sous deux formats, 4 x 3 mètres sur les quais, et 2 x 1,50 mètres dans les couloirs des stations en occupant les cadres publicitaires.
I du 14 octobre 2014 au 8 février 2015
· aux stations Bir Hakeim (ligne 6), Hôtel de Ville (ligne 1), La Chapelle (ligne 2), Jaurès (sous le viaduc, ligne 2), Saint-Denis Porte de Paris (ligne 13), Saint-Michel (ligne 4), et à la gare Luxembourg (RER B).
· dans ces espaces dorénavant toujours dédiés à la photographie, les formats bénéficient d'une scénographie spécifique et de plus grande envergure (impression sur bâches grands formats, accrochage en hauteur…).

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Park Avenue, New York, 1959
Collection National Gallery of Art, Washington, Patrons' Permanent Fund; image courtesy National Gallery of Art, Washington

Houston, 1964
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

New-Yorkais, Garry Winogrand (1928-1984) a sillonné les États-Unis pendant les décennies d'après-guerre – la page la plus animée de leur histoire –, nous laissant un panorama complet de la vie américaine. Son œuvre s'étend de Manhattan à Santa Monica, du grand événement au détail intime : le président ou la star de Hollywood y voisinent avec un coup d'œil libidineux ou le crochet d'une chaussure à talon sur un trottoir. Figurant parmi les plus grands photographes de la ville, il a mis son art au service du quotidien, certain que l'ordinaire, pour peu qu'on le scrute, révèle une myriade d'univers.
D'abord photographe *freelance* au service des magazines, Winogrand renie très vite l'optimisme de rigueur et l'humanisme bien-pensant du journalisme des années 1950 en faveur d'images surprenantes, ambiguës et riches en détails. S'il est attiré par les événements « grand public », il les aborde toujours sous un angle profondément personnel. Exubérant, souvent rieur, il recèle aussi une grande angoisse, et son œuvre oscille entre la joie et l'humour, la peur et le désespoir. Celle-ci, souvent qualifiée de « documentaire », est en fait une poésie visuelle complexe. Pour Winogrand, une photographie réussie est un « fait nouveau », elle est distincte des faits dont elle se compose. Elle intervient en un geste singulier, puissant, dans le cours des affaires humaines.
Cette exposition, la plus vaste à ce jour sur Winogrand, se décline en trois parties. « Du Bronx à Manhattan » rassemble les photographies prises à New York de 1950 à 1971 ; « C'est l'Amérique que j'étudie » présente des œuvres de la même période, mais réalisées pour l'essentiel hors de New York ; « Splendeur et déclin » couvre l'œuvre tardive de l'artiste, en grande partie associée au Texas et à Los Angeles. Winogrand, qui photographiait dans la hâte, préférait réaliser des prises de vue plutôt que de les trier, de les exposer ou de les publier. Aussi une grande partie des photographies les plus significatives de ses débuts est-elle restée inédite jusqu'à sa mort. Environ un tiers des images présentées ici n'avait encore jamais été tiré : celles-ci en côtoient nombre d'autres que Winogrand avait développées, mais jamais exposées ou publiées. Une part importante des pièces réunies ici est donc montrée au public pour la toute première fois.

DU BRONX À MANHATTAN

New York, ville natale de Winogrand, est aussi son principal lieu de travail jusqu'en 1971. Bien qu'originaire du Bronx, il a réalisé la grande majorité de ses photographies à Manhattan, dans le petit carré situé entre le grand magasin Macy's et Central Park – dans le centre étincelant de la ville, et non dans les faubourgs grisâtres et mal entretenus.
La majorité de ses photographies new-yorkaises couvrent les années 1950 – quand la grande ville affiche encore une certaine âpreté, rappelant la Grande Dépression des années 1930 – et le début des années 1960, optimistes et prospères, avant d'aborder l'agitation sociopolitique qui accompagne la guerre du Viêtnam. Elles montrent aussi le déclin d'une tradition photographique où régnaient les magazines illustrés à grand tirage comme *Life* ou *Look*, et l'essor d'une nouvelle culture, où la photographie est avant tout considérée comme l'un des beaux-arts. À l'orée des années 1960, Winogrand privilégie l'objectif grand-angle, qui lui permet d'intégrer dans ses clichés plus de sujets et des espaces plus amples, étendus. Ses photos se font fluides, complexes et ambiguës.
À ses débuts, Winogrand travaille souvent sur commande pour des magazines. Mais il ne cesse d'œuvrer simultanément pour son propre compte – dans la rue, à Coney Island, dans les meetings politiques, les aéroports ou à travers les fenêtres des voitures. Le New York du photographe se déploie inlassablement, telle une histoire dont le conteur multiplie à loisir les digressions, ou une longue parade : femmes, couples, chiens, clowns, bonnes sœurs, catastrophes de trottoir, manifestants, matelots, boxeurs, hippies et starlettes… New York est pour Winogrand une grande scène populaire où les drames se succèdent sans interruption, scénographiés ou improvisés, comiques ou tragiques, et où le plus infime des faits divers se charge d'une signification incertaine mais pressante. Bien qu'il ait été politiquement agnostique, Winogrand s'est néanmoins, toute sa vie durant, intéressé à la politique en tant qu'activité à part entière, mais aussi en tant que spectacle. Il connaît en détail l'agenda du moindre politicien ; des années 1950 à 1976, il aura photographié tous les présidents et vice-présidents de chaque gouvernement. « Parfois, c'est comme si […] le monde entier était une scène pour laquelle j'ai acheté un billet […]. Un grand spectacle qui m'est destiné, comme si rien ne se produirait si je n'étais pas sur place avec mon appareil. »

C'EST L'AMÉRIQUE QUE J'ÉTUDIE

C'est au début des années 1950 que Winogrand commence à voyager hors de New York. Très vite, il s'intéresse à la nouvelle culture des banlieues et, après 1964, il visitera à maintes reprises des villes en expansion telles que Houston, Dallas et Los Angeles. Il racontera avoir été séduit par la flamboyance des cow-boys texans et des rois du pétrole, ou par l'extravagance de Hollywood, mais ses sujets de prédilection sont rarement pittoresques. Ce qu'il veut, c'est conférer à l'ordinaire un mélange de nouveau et d'étrangeté, d'exubérance et de désespoir.

Metropolitan Opera, New York, vers 1951
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

Winogrand dira par la suite : « C'est l'Amérique que j'étudie », entendant par là non pas qu'il ausculte la topographie ou les mœurs de l'Amérique, mais qu'il cherche à interpréter les gens et les objets afin de comprendre ce qui constitue leur nature profonde. En 1963, il écrit qu'il s'est mis à « photographier les États-Unis dans une tentative […] d'apprendre qui nous sommes et ce que nous ressentons, en regardant quel air nous avons tandis que l'histoire […] continue de nous arriver ». Puis il évoque son désarroi en découvrant que les idéaux des Américains sont bâtis sur « des fantasmes et des illusions ». En 1964, grâce à sa première bourse Guggenheim, Winogrand traverse les États-Unis ; il arrive à Dallas dix mois seulement après que le président Kennedy y a été assassiné. Cet événement est au cœur de la célèbre photographie montrant un groupe de touristes brandissant appareils photo et cartes postales à Dealey Plaza. Malgré cela, le désespoir lui apparaît comme une impasse qu'il « ne peut accepter ». L'Amérique de Winogrand regorge de soleil et d'humour autant qu'elle est parsemée de bizarreries et de rebuts. Sous son regard, tout se confond : la beauté et le chaos, le ridicule et le profondément sérieux. Dans l'agitation de la fin des années 1960, Winogrand a souvent photographié des manifestations politiques. Toutefois, les références explicites à la guerre du Viêtnam (alors à son apogée) sont rares dans son œuvre ; la guerre glisse sous forme de suggestion distante, par exemple dans ses photographies d'aéroport, où il s'attache aux nombreux soldats, marins et aviateurs qui rentrent dans leurs foyers ou s'apprêtent à partir. Ce n'est pas en rendant compte des événements que Winogrand évoque le mieux le chaos grandissant de cette période violente, mais en introduisant le désordre ambiant dans ses images, qui sont de plus en plus décentrées et ouvertes au hasard. Il était fermement convaincu qu'une photographie ne pouvait pas changer le monde, ni même l'expliquer.

SPLENDEUR ET DÉCLIN

Tandis que s'achèvent les années 1960, Winogrand quitte New York, d'abord pour Chicago, puis pour le Texas et Los Angeles. Certaines de ses premières œuvres les plus fortes avaient été réalisées dans l'Ouest et le Sud-Ouest américains en pleine croissance : en s'y installant, il veut approfondir ses recherches. Entre-temps, la nation s'est retirée du Viêtnam et le scandale du Watergate a eu raison du président Richard Nixon : on ressent fortement le déclin de New York et Washington. L'Amérique vit un vaste et nouvel élan démocratique que la Californie du Sud incarnerait plus que toute autre région.

Après 1971, Winogrand continue de photographier dans les rues des grandes villes, par la fenêtre des voitures, sur les grands sites touristiques, lors des parades, aux rodéos et matchs de foot, pendant les manifestations politiques et dans les aéroports. Mais la tonalité de son œuvre se radicalise : l'exubérance et la jubilation qui la marquaient s'épuisent peu à peu. L'ambiguïté que Winogrand avait fait sienne deux décennies plus tôt devient la note dominante ; les sentiments à l'état pur l'emportent sur l'intérêt objectif que présentent les événements. Parmi les photographies ultimes de Winogrand, les plus inattendues, peut-être, sont celles – formant une série – où des individus, souvent seuls ou à l'écart des foules où l'artiste les a repérés, se tiennent devant lui presque comme s'ils posaient pour leur portrait. Ces images n'expriment plus guère le mouvement, encore moins le tourbillon vibrant de la foule citadine qui marquait ses premières œuvres.

En 1984, juste après son cinquante-sixième anniversaire, il apprend qu'il est atteint d'un cancer incurable et que ses jours sont comptés. Il laissera plus de 6 600 rouleaux de pellicule qu'il n'a jamais examinés, et beaucoup plus dans lesquels il a sélectionné quelques images à la hâte. Les quatre cinquièmes environ des photographies présentées dans cette salle et dans la suivante n'ont jamais été vues par Winogrand, qui n'a laissé ni notes ni instructions à leur sujet ; il est impossible de savoir quel regard il aurait porté sur elles.

Leo Rubinfien, commissaire invité
Erin O'Toole, conservatrice associée de la photographie, San Francisco Museum of Modern Art
Sarah Greenough, conservatrice principale de la photographie, National Gallery of Art, Washington

BIOGRAPHIE

1928 · Garry Winogrand naît le 14 janvier à New York. Il habite dans le Bronx, avec son père, Abraham, né à Budapest (1899-1986), sa mère, Bertha, née Gross à Varsovie (1908-1998), et sa sœur, Stella (née en 1929). Abraham travaille dans le secteur de la confection ; il découpe le cuir pour faire des sacs à main.

1946-1948 · Ayant obtenu son diplôme de fin d'études secondaires, il s'engage dans l'armée de l'air américaine, qui l'affecte à Austin (Texas) comme météorologue ; moins d'un an plus tard, il est démobilisé à cause d'un ulcère. Bénéficiant d'une bourse d'études au titre de la G.I. Bill, il s'inscrit dans un cours de peinture à l'université Columbia, à New York et commence à prendre des photographies.

1950 · Après avoir rencontré Dan Weiner, photographe travaillant en free-lance pour des magazines, il présente environ deux cents photographies à *Harper's Bazaar*. Il présente une série, « Drama », lors du concours de jeunes photographes du magazine *Life*.

1951 · Titulaire d'une bourse, il suit les cours de photographie de Brodovitch à la New School for Social Research. Sous contrat dans l'agence de photo Pix, Inc., il y restera jusqu'en 1954. Il est chargé par *Harper's Bazaar* de couvrir l'ouverture de la saison 1951 au Metropolitan Opera.

1954-1955 · Sous contrat pour l'agence de photo Henrietta Brackman Associates à New York, il réalise des commandes pour les magazines *Collier's* et *Pageant*, dont trois reportages sur les boxeurs : « The Fight Game », « How It Feels to Be Champion of the World » et « What Makes Nick Run ? ».

1955-1956 · Il est présenté à Lee Friedlander ; ce sera le début d'une amitié de toute une vie. Dan Weiner lui fait découvrir *American Photographs* (1938) de Walker Evans. Accompagné d'Adrienne Lubeau, qu'il a épousée en 1952, il accomplit son premier périple photographique à travers les États-Unis. Sa fille Laurie naît l'année suivante.

1957 · Winogrand fait de très nombreuses prises de vue à Kalamazoo (Michigan) pour le compte de l'United State Information Agency. Il se rend à La Nouvelle-Orléans, dans l'Oklahoma, puis à Washington DC. Vers 1957-1960, il annonce à Adrienne qu'il veut arrêter la photo commerciale et se mettre à photographier « pour lui-même ». Naissance de leur fils Ethan en 1958.

1960 · Sa première exposition personnelle se tient à l'Image Gallery. Parmi les invités au vernissage le jour du Nouvel An, il y a notamment Robert Frank, Lee et Maria Friedlander. Les photographies de l'exposition sont regroupées en trois thèmes, chacun occupant une salle : la famille, l'ouest des États-Unis et les rues de New York. En juillet, il couvre la Convention nationale démocrate, à Los Angeles.

1960-1962 · Il travaille dans la publicité. En 1961, Edward Steichen, directeur du département de la Photographie au Museum of Modern Art, lui achète trois tirages pour les collections du musée.

1962 · Adrienne le quitte, emmenant avec elle Laurie et Ethan. John Szarkowski, devenu directeur du département de la Photographie au Museum of Modern Art, le rencontre. Lors de la crise des missiles de Cuba, Winogrand est extrêmement perturbé ; il dira plus tard que cet événement a marqué un tournant dans sa vie. Il photographie avec Joel Meyerowitz dans Midtown à Manhattan, où ils croisent souvent Diane Arbus et Lee Friedlander. Winogrand délaisse progressivement les magazines.

1962-1963 · Il réalise de nombreuses photographies qui paraîtront dans son livre *The Animals*.

1964 · En mars, il reçoit une bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation pour réaliser « une étude photographique de la vie américaine ». Sa demande est

Fort Worth, Texas, 1974-1977
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

appuyée par des lettres de recommandation, entre autres, de Robert Frank, Lee Friedlander, Edward Steichen et John Szarkowski. Il prend des photos dans de nombreux États. Certaines de ses images seront présentées dans le cadre de l'exposition « New Documents » au Museum of Modern Art, en 1967.

1966 · Son divorce avec Adrienne est prononcé. Adrienne a la garde des enfants. Il fait la connaissance de Tod Papageorge, qui deviendra un ami proche. Il organise dans son appartement des séminaires-ateliers privés sur la photographie.

1967 · Il épouse Judy Teller, rencontrée en 1965. En mai, il voyage et photographie en Angleterre, en Écosse et en France. Il donne des cours à la Parsons School of Design à New York.

1968 · Il enseigne à la School of Visual Arts, à New York (jusqu'en 1971).

1969 · Il photographie le lancement d'Apollo 11, premier vol spatial habité sur la Lune. Il se sépare de Judy Teller. Il reçoit une deuxième bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. *The Animals* est publié par le Museum of Modern Art, en lien avec son exposition. A la fin des années 1960, il utilise une caméra 8 mm pour filmer des séquences sur la 5e Avenue, dans Central Park et dans les environs de New York.

1970-1972 · Au début des années 1970, il rencontre Thomas Consilvio qui réalisera plus tard des tirages de son œuvre. Le divorce avec Judy Teller est prononcé. Winogrand est engagé à la Cooper Union for the Advancement of Science and Art, à New York, comme professeur. Il rencontre le photographe Henry Wessel. Il donne des cours à Boston, puis anime des ateliers à Imageworks, à Cambridge et au Kalamazoo Art Museum. Il épouse Eileen Adele Hale en 1972.

1974 · Il rencontre le photographe Leo Rubinfien, alors étudiant. Il enseigne à la Yale University School of Art, à New Haven. À l'invitation de Tod Papageorge, il intervient au Massachusetts Institute of Technology, à Cambridge. Son premier portfolio, *Garry Winogrand*, est publié par Double Elephant Press à New York ; pour le tirage, il bénéficie de l'aide du photographe Richard Benson. Le 5 décembre, naissance de sa fille Melissa.

1977 · Le Museum of Modern Art publie *Public Relations*, en lien avec une exposition organisée par Tod Papageorge. Les tirages pour l'exposition sont réalisés par Thomas Consilvio, comme le seront dorénavant toutes les photographies de Winogrand destinées à être exposées, publiées ou vendues.

1978 · Il obtient une troisième bourse de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, « pour photographier en Californie ». Le portfolio *Garry Winogrand* est publié par Hyperion Press.

1980 · Les éditions de l'université du Texas publient *Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo* ; la mise en page des photographies est réalisée par Tod Papageorge.

1981 · Il voyage beaucoup et donne de nombreuses conférences. Le portfolio *Women Are Beautiful* est publié par RFG Publishing (Robert Freidus Gallery, New York). De 1981 à 1984, le portfolio *Garry Winogrand: Women Are Better Than Men. Not Only Have They Survived, They Do Prevail* est publié par D.E.P. Editions à New York.

1983 · Le portfolio *15 Big Shots*, dont les photos sont tirées par Thomas Consilvio, est publié par Fraenkel Publications, à San Francisco. À l'invitation de Peter MacGill, il commence à donner ses œuvres aux archives du Center for Creative Photography (CCP) ; il fait ainsi don de seize mille tirages de travail ou d'exposition, et de plus de quatre cents planches-contacts.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

1984 · Le 8 février, il apprend qu'il est atteint d'un cancer du canal cholédoque. Il est entouré d'Eileen et de Thomas Consilvio. Le 19 mars, Eileen, Laurie, Ethan, Melissa et Consilvio l'emmènent à la clinique Gerson, à Tijuana (Mexique). Il meurt peu après son arrivée. La sépulture de Winogrand se trouve au cimetière de Mount Moriah, à Fairview, dans le New Jersey.

Biographie établie d'après Susan Kismaric, « Chronologie et sélection d'expositions », in *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014.

Ouvrages

- Harris, Alex, Friedlander, Lee, *Arrivals and Departure, The Airport Pictures of Garry Winogrand*, New York, Distributed Art Publishers, 2004.
- Papageorge, Tod, *Garry Winogrand : Public Relations,* New York, Museum of Modern Art, 2004.
- Rubinfien, Leo (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014.
- Szarkowski, John (dir.), *Winogrand: Figments from the Real World*, New York, Museum of Modern Art, 1988.
- Winogrand, Garry, *The Game of Photography,* Madrid, TF Editores, 2001.
- Winogrand, Garry, *The Animals*, New York, Museum of Modern Art, 2004 (postface de John Szarkowsky).
- *Double Elephant 1973-74: Manuel Álvarez Bravo, Walker Evans, Lee Friedlander, Garry Winogrand*, Thomas Zender, 2014.

Interview

- « Extrait de l'interview de Garry Winogrand par Charles Hagen (*Afterimage*, vol. 5, n° 6, décembre 1977) », adaptation française par Jean-Claude Lemagny, in *Garry Winogrand*, Paris, Galerie de Photographie de la Bibliothèque nationale, 1980, p. 8-12.

Ressources en ligne

- Site Internet ASX (nombreuses interviews en anglais de Garry Winogrand ainsi que plusieurs articles) : http://www.americansuburbx.com/channels/g/garry-winogrand

Tirages et *editing*

Présenter l'œuvre de Garry Winogrand dans son ensemble aujourd'hui implique des choix *a posteriori* concernant le développement, le tirage et ce que l'on nomme *l'editing* (la sélection) de ses photographies :
« La majorité [des photographies rassemblées dans cette exposition] ont été tirées par Winogrand ou, sous sa direction, par Thomas Consilvio ou Paul McDonough. Les autres sont postérieures au décès de l'artiste ; sauf indication contraire, elles ont été réalisées entre 2012 et 2013 à Tucson (Arizona) par Teresa Engle Schirmer. Dans tous les cas, il s'agit de tirages argentiques. Au cours de ses dernières années, Winogrand a remis à plus tard le soin de développer ses pellicules et de trier ses planches-contacts en faveur de l'acte même de photographier. À sa mort, il laissait derrière lui environ 2 500 rouleaux de pellicule exposée, mais en l'état, et 4 100 rouleaux développés, mais qu'il n'avait pas examinés : le travail de ses six dernières années. Toutefois, l'artiste avait donné son autorisation pour que ses photographies soient tirées et sélectionnées par d'autres. […] Parmi les photographies plus anciennes de Winogrand, beaucoup sont restées elles aussi à l'état de pellicule lors de sa mort. Pour cette exposition, le conservateur invité Leo Rubinfien a donc entrepris de passer en revue, sur deux années, la somme colossale des 220 000 planches-contacts conservées au Center for Creative Photography [CCP], de l'Université d'Arizona (Tucson). Plus de quatre-vingt-dix tirages réalisés à partir des planches sélectionnées par Rubinfien et recouvrant la carrière entière de Winogrand sont présentés ici. Les légendes associées à ces tirages précisent si Winogrand a laissé une marque particulière sur sa planche-contact, signe qu'il la jugeait digne d'intérêt[1]. »

Pour Garry Winogrand, l'acte photographique, la prise de vue priment sur le tirage (qu'il ne réalisait plus lui-même à partir des années 1970) et l'exposition des images. En ce sens, il remet en question un dogme important de la photographie : « l'idée selon laquelle la valeur d'une photographie tient à son tirage[2] ». De fait, si Winogrand a développé un certain nombre de pellicules, s'est posée la question du sort de celles restées non-développées après sa mort. Pour sa première rétrospective au MoMA en 1988, John Szarkowski, directeur du département de la photographie, a décidé de les tirer avant qu'elles ne se dégradent. Il reprenait alors le principe des tirages posthumes qu'il avait déjà mis en œuvre pour l'exposition-hommage à Diane Arbus en 1972 et pour celle consacrée à Eugène Atget, « The Work of Atget » (1981-1984). Cette décision a suscité à l'époque un débat sur la légitimité de ce geste, certains étant plutôt partisans de la conservation de ses rouleaux intacts et du maintien de son œuvre dans un état inachevé. En outre, John Szarkowski avait procédé à un choix subjectif au sein de ces images, ce qui a été perçu par certains comme une « réinvention » de Winogrand. On peut toutefois opposer à cet argument l'intérêt de ces tirages posthumes pour la connaissance de l'œuvre du photographe.

Dans cette lignée, les commissaires de la présente exposition ont décidé de réaliser des tirages à partir des annotations effectuées par Winogrand sur ses planches-contacts. Sandra S. Phillips le souligne dans son texte : « C'est là une histoire qui demande à être contée ; ce sont des images qui demandent à être vues[3] ». Comme le rappelle Erin O'Toole : « il ne s'est jamais senti obligé de tirer l'ensemble des images qu'il avait cochées sur ses planches-contacts. Lors de ses années les plus productives, il semblerait qu'il ait entouré jusqu'à vingt images sur une planche exceptionnelle, sans jamais procéder à un seul tirage : à ses yeux, cocher l'image suffisait à la valider[4] ». Les commissaires de l'exposition sont également partis du principe que Winogrand déléguait souvent le travail d'*editing* de ses photographies. Leo Rubinfien, qui a été un élève de Winogrand, le note clairement : « Il a toujours su repérer ses bonnes photos, et ses planches-contacts d'avant 1971 portent toutes une ou plusieurs marques montrant clairement celles qu'il retient. Cependant, pour les cinq livres publiés durant sa vie, le choix des photos a été opéré par Szarkowski pour *The Animals*, Papageorge pour *Public Relations*, et Winogrand lui-même pour *Stock Photographs* (pour ce dernier, Papageorge a composé l'enchaînement des images). Les deux autres ont été entièrement élaborés par Winogrand, mais seul *Women Are Beautiful* (qui, de son point de vue, était son ouvrage le moins réussi) est un livre au sens plein du terme. L'autre, *Garry Winogrand*, catalogue d'exposition, ressemble plus à un portfolio sans ambition particulière. Plusieurs remarques s'imposent ici : le fait qu'il a délégué le travail de sélection et qu'il a jugé insatisfaisant le seul livre dont il s'est personnellement occupé laisse penser qu'il ne tenait pas particulièrement à mener son travail jusqu'au stade de la publication, ou peut-être qu'il manquait de confiance en lui. Il pensait néanmoins qu'il devait le faire (*The Americans* reste pour lui à la fois un modèle et un défi à relever), et peut-être même était-ce son désir (il parlait souvent de publier un livre complexe de réflexions sur l'Amérique, qu'il aurait intitulé *Buy Me!*, ajoutait-il avec humour), et quand il parlait de finir son travail à Los Angeles et de rentrer à New York pour mettre de l'ordre dans ses photographies, il laissait entendre que ce livre pourrait être l'un de ses objectifs. Pourtant, un an avant sa mort, quand le CCP lui demande pourquoi il n'a jamais publié de recueil de ses photographies préférées, il répond qu'il n'est pas prêt[5] ». Considérant que l'*editing* de ses photographies relevait autant, si ce n'est moins, de son travail d'artiste que de celui du conservateur ou du commissaire d'exposition, Winogrand se refusait à figer le sens de ses images : « Vers la fin de sa vie, l'artiste a suggéré qu'il incomberait aux éditeurs et aux spectateurs venus après lui de se faire leur propre idée sur son œuvre, et ainsi à la compléter à leur manière[6] ».

Cette position peut rejoindre plus largement les réflexions sur le statut de l'auteur et la notion d'œuvre. À la fin des années 1960, le philosophe Michel Foucault s'interrogeait : « "Qu'est-ce qu'une œuvre ? Qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? De quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur ?" On voit les difficultés surgir. Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une "œuvre" ? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers ? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes.
Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce "tout" ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d'aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et cela indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre ? […] On aperçoit quel foisonnement de questions se pose à propos de cette notion d'œuvre. De sorte qu'il est insuffisant d'affirmer : passons-nous de l'écrivain, passons-nous de l'auteur, et allons étudier, en elle-même, l'œuvre. Le mot "œuvre" et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur[7]. »

Récemment encore, Abigail Solomon-Godeau s'interrogeait sur « l'invention de Vivian Maier », à l'occasion de l'exposition consacrée à cette artiste par le Jeu de Paume au Château de Tours, en se référant au texte de Rosalind Krauss qui liait ces questions à la nature même de la photographie[8] : « En 1984, dans un passionnant essai intitulé "Landscape / View: Photography's Discursive Spaces" [Paysage / Vue : les espaces discursifs de la photographie], Rosalind Krauss analysait les complexités (et les contradictions) soulevées par l'application à la production photographique de la notion de corpus ou d'"œuvre", chère à l'histoire de l'art, elle faisait notamment observer que les histoires de la photographie élaborées selon les modèles traditionnels de l'histoire de l'art s'appuyaient elles aussi sur les concepts d'auteur, d'intention, et postulent, en partie du moins, une certaine cohérence ou unité d'ensemble. […] Dans le cas d'Atget, R. Krauss cherchait non seulement à démontrer que les principes sur lesquels s'appuie l'histoire de l'art s'appliquaient mal à la photographie, mais également à interpréter la production d'Atget selon la logique organisatrice de l'archive. […] Et s'il est vrai que cette lecture des motivations d'Atget, leur logique, leur caractère utilitaire (l'intention n'était pas de montrer) ne concernent que cet artiste particulier, les problèmes d'ordre artistique – voire épistémologique – posés par les archives photographiques immensément grandes restent à résoudre[9] ».
Ce que l'on peut rapprocher de l'introduction du catalogue de l'exposition « Garry Winogrand » : « Au fil des années, le débat a souvent porté sur les aspects "problématiques" que présente, pour beaucoup, l'œuvre de Garry Winogrand : sa prodigieuse production, sa réticente à attribuer un sens à ses photographies et sa tendance à laisser carte blanche aux autres pour *l'editing*. Comme l'ont souligné plusieurs critiques, ce "défaut" ne lui appartient pas en propre mais relève de la photographie en soi, de la facilité notamment avec laquelle elle se laisse approprier pour produire ou reproduire des images. […] La méthode de travail spécifique à Winogrand, et sa philosophie d'artiste mettent en lumière ce dilemme ; elles nous amènent à réfléchir sur la nature du processus de création et son rapport aux enjeux spécifiques de la photographie[10]. »

1. « Note sur les tirages », texte didactique de l'exposition « Garry Winogrand », Paris, Jeu de Paume, 2014.
2. Erin O'Toole, « "L'insupportable liberté", Garry Winogrand et le problème de *l'editing* rétrospectif », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 422.
3. Sandra S. Phillips, « Winogrand : retour sur image », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand, op. cit.*, p. 409.
4. Erin O'Toole, *op. cit.*, p. 422.
5. Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand, op. cit.*, 9p. 48.
6. Leo Rubinfien, Erin O'Toole, Sarah Greenough, « Introduction », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand, op. cit.*, p. 11.
7. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
8. Rosalind Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
9. Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/).
10. Erin O'Toole, *op. cit.*, p. 417.

Histoire des États-Unis des années 1950 aux années 1980

« Winogrand dira par la suite "C'est l'Amérique que j'étudie". Il n'entend pas par là scruter les jalons de l'Amérique, sa topographie ou ses mœurs, mais qu'il cherche à déchiffrer sites et habitants afin de comprendre ce qui fait leur nature profonde. En 1963, dans sa première lettre de candidature pour une bourse de la Fondation Guggenheim, il écrit qu'il s'est mis à "photographier les États-Unis dans une tentative […] d'apprendre qui nous sommes et ce que nous ressentons, de regarder quel air nous avons tandis que l'histoire, hier comme aujourd'hui, continue de nous arriver en ce monde". Puis il évoque sa consternation lorsqu'il a découvert que les rêves des Américains étaient "des rêves mesquins à deux sous", bâtis sur "des fantasmes et des illusions" ».

– Leo Rubinfien, Erin O'Toole, « C'est l'Amérique que j'étudie », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 183.

Le modèle à suivre

Vainqueurs de la barbarie nazie et de l'autoritarisme japonais, seuls détenteurs de l'arme atomique, ce sont les États-Unis qui, avec leu modèle démocratique et libéral, semblent triompher en 1945. Le président Franklin Roosevelt milite et obtient la création des Nations Unies le 26 juin 1945, persuadé que la paix repose sur un équilibre mondial. En matière économique, à la fin de la guerre, les États-Unis possèdent 80 % du stock d'or mondial et imposent, lors de la conférence de Bretton Woods en juillet 1944, le dollar comme monnaie de référence et seule convertible en or. Ils encouragent également la libéralisation du commerce au sein du GATT (General Agreement on Tariffs and Trade, 1947), en négociant une baisse des tarifs douaniers. Les États-Unis constituent pour beaucoup le modèle économique et social à suivre : innovation, modernisation, consommation. Les méthodes de production issues du taylorisme et du fordisme permettent de produire en masse et de diffuser à grande échelle les produits de la société de consommation. Au travers de ces produits, ce sont les valeurs de la société américaine qui sont exportées : exaltation de la réussite individuelle (*self-made-man*), un mode de vie apportant confort matériel et loisirs (*American Way of Life*). L'après Seconde Guerre mondiale est aussi l'âge d'or de la suburbanisation. Ce mouvement d'urbanisation périphérique commence au début du siècle et s'accentue dans sa seconde moitié. L'automobile, en devenant accessible à tous les consommateurs, a contribué à transformer l'espace urbain et la morphologie des villes américaines. Celles-ci se dilatent dans l'espace avec des périphéries de zones résidentielles, tout en conservant un centre (*downtown* ou CBD, *Central Business District*), cœur du commerce et des affaires.

Guerre froide

Le contexte politique est celui de la guerre froide qui commence en 1947. Elle oppose les deux anciens alliés de la Seconde Guerre mondiale : les États-Unis leader du bloc de l'Ouest et l'URSS chef de file du bloc de l'Est. Par le biais d'une série d'accords, les États-Unis se constituent des alliés (Plan Marshall en 1947, OTAN en 1949, ANZUS en 1951) partout dans le monde pour faire face au bloc communiste. La guerre froide est ponctuée de luttes entre les deux blocs (défi pacifique de la « conquête de l'espace » menée dans les années 1960), de crises (crise du blocus de Berlin en 1948-1949, crise des missiles de Cuba en octobre 1962) et d'affrontements armés périphériques dans lesquels les États-Unis sont engagés (guerre de Corée de 1950 à 1953, guerre du Vietnam de 1964 à 1973), mais jamais directement face à l'URSS détentrice de l'arme atomique depuis 1949. De 1953 (mort de Staline) jusqu'à la fin des années 1970, les tensions s'apaisent entre les deux leaders (on parle de coexistence pacifique et de « Détente »), même si des points chauds persistent (notamment à Berlin, avec la construction du mur en 1961 symbole de ce conflit). Les années 1980 sont marquées par une recrudescence des tensions (guerre en Afghanistan à partir de 1979, crise des missiles en Europe) et par une nouvelle course aux armements (projet IDS des États-Unis). L'année 1989 est cruciale : en deux mois, tous les régimes communistes d'Europe de l'Est s'effondrent (ouverture du rideau de fer entre la Hongrie et l'Autriche en mai 1989, chute du mur de Berlin le 9 novembre). L'URSS poursuit sa décomposition économique et politique : elle disparaît le 25 décembre 1991.

Rassemblement de campagne de Richard Nixon, New York, 1960
Garry Winogrand Archive,
Center for Creative Photography,
Université d'Arizona

Crises intérieures et extérieures

La fascination et les perspectives qu'offre la société américaine sont à relativiser : les réalités aux États-Unis ne correspondent pas pleinement à l'idéal américain. Dans les années 1950, la pauvreté touche un américain sur cinq (soit 35 millions de personnes), surtout des personnes âgées, des familles de travailleurs agricoles migrants et des immigrés.

Dans les années 1950, la guerre froide crée une psychose anticommuniste, qui permet au sénateur Mac Carthy d'orchestrer une « chasse aux sorcières » dans l'administration et les médias. Les discriminations sociales et civiques touchent une partie des Américains, en particulier la population noire. Cette dernière organise une lutte pour les droits civiques dans les années 1950 et 1960 qui aboutit en 1964 au *Civil Rights Act*, un an après l'assassinat de John Kennedy (22 novembre 1963).

Les mouvements contestataires s'amplifient : crise de la jeunesse étudiante, manifestations contre la guerre du Vietnam, crise de confiance envers les institutions. Le scandale du Watergate, qui aboutit en 1974 à la démission du président Nixon, ternit durablement l'image de la fonction présidentielle et accroît la méfiance des Américains envers leurs dirigeants. Sur le plan international, les États-Unis subissent une série d'échecs : la guerre du Vietnam, l'inflation économique importante et les deux chocs pétroliers (1973 et 1979) qui affaiblissent le modèle économique, la prise d'otages d'Américains à l'ambassade américaine de Téhéran suite à la Révolution iranienne. L'expression consacrée « solide comme un dollar » semble appartenir au passé : « Nous nous souvenons du temps où l'expression "solide comme un dollar" traduisait l'idée même de la confiance – jusqu'à ce que six ans d'inflation commencent à réduire la valeur de notre monnaie et de nos économies. Nous pensions que les ressources de notre nation étaient illimitées – et voilà qu'en 1979, nous avons dû affronter la dépendance grandissante dans laquelle nous plaçaient nos achats de pétrole étranger. Ces blessures sont encore très profondes. Elles ne se sont jamais cicatrisées. » (Discours télévisé du président Jimmy Carter, 15 juillet 1979).

APPROFONDIR L'EXPOSITION

New York, 1969
Collection Jeffrey Fraenkel et Alan Mark

En regard de l'œuvre de Garry Winogrand, les pages suivantes de ce dossier abordent trois domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et des arts visuels.

- « Contexte de la photographie américaine » permet de revenir sur le mouvement du modernisme et la pensée du formalisme, puis sur la notion de document et ses transformations ;
- « Dynamiques de la photographie de rue » s'intéresse au flâneur et au spectacle de la rue, à l'esthétique de l'instantané et aux corps en mouvement ;
- « Conceptions et significations de la photographie » entreprend d'examiner l'acte même de photographier et la notion de prises de vue, ainsi que l'image comme surgissement, dans ce qu'elle implique de fragmentaire et d'irrésolu.

Afin de documenter ces champs de réflexion et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, d'artistes et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.
Les orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces approches thématiques.
Sont enfin proposées des pistes de travail et des ressources pédagogiques autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume, et destinées plus spécifiquement aux enseignants et aux équipes éducatives.

INTRODUCTION

« C'est au cours de ses dernières années que Garry Winogrand (1928-1984) atteint la consécration et est considéré comme l'un des photographes les plus influents du XXe siècle. Son œuvre innove, parfois de manière radicale : compositions centrifuges, horizons inclinés, détails énigmatiques, sortis de tout contexte… elle fascine les nombreux admirateurs qui l'ont découverte par le biais d'expositions, d'ouvrages et de magazines, ou par des diaporamas présentés sur les campus et dans les écoles d'art des États-Unis. Pour qui veut bien les observer, les clichés de Winogrand sont la preuve que la photographie peut se révéler aussi riche, aussi porteuse de sens que les beaux-arts les plus canoniques : elles n'expriment pas juste une apparence fugace, l'"ici et maintenant" des choses, mais tout ce que nous savons et ressentons au plus profond de nous-mêmes. Cette œuvre conjugue l'espoir et la jubilation des années d'après-guerre avec une puissante aura d'angoisse ; tel un projecteur, elle illumine un pays au sommet de sa puissance, mais lancé sur une trajectoire incontrôlée. Winogrand met à nu les grands traits de la vie américaine comme peu de photographes l'ont fait avant lui, ni même depuis : par sa beauté, sa brutalité, son humour parfois involontaire. Ses clichés révèlent un monde qui nous est demeuré familier, et que nous avons à affronter encore de nos jours.
Or Winogrand a été jusqu'ici infiniment moins étudié, sinon compris, que ses pairs, tels Diane Arbus, Robert Frank, Lee Friedlander. Ceux qui, les premiers, se sont penchés sur ses photographies ont peiné à cerner leur signification, leur envergure visionnaire, leur contribution à l'art américain ou la pertinence avec laquelle elles reflètent certains enjeux contemporains. Cet ouvrage et l'exposition qu'il accompagne entendent ressaisir la portée de l'œuvre réalisée par Winogrand du début des années 1950 au début des années 1980, afin de restituer le portrait panoramique des États-Unis qu'il a proposé. Ce faisant, nous avons cherché à briser le moule restrictif des catégories dans lesquelles cette œuvre a généralement été confinée du vivant de l'artiste. Nous avons tenté de mettre en regard différentes photographies afin de faire émerger leur signification latente, en retraçant un double parcours : celui de l'artiste et l'expérience collective des Américains, de l'ébullition des années 1950 à l'abattement des années 1970. […]
Tod Papageorge se rappelle qu'en 1967, dans le sillage de l'exposition "New Documents" au MoMA, quelqu'un a demandé à Winogrand, au cours d'un débat à l'atelier de Richard Avedon, si cet événement marquant représentait "un point d'exclamation dans [sa] carrière." Comme pour sceller implicitement la dimension ouverte de son œuvre, il a répliqué : "Non, tout au plus une virgule." Vers la fin de sa vie, l'artiste a suggéré qu'il incomberait aux éditeurs et aux spectateurs venus après lui de se faire leur propre idée sur son œuvre, et ainsi à la compléter à leur manière ».

Leo Rubinfien, Erin O'Toole, Sarah Greenough, « Introduction », Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 9-11.

CONTEXTE DE LA PHOTOGRAPHIE AMÉRICAINE

« Prise dans son entier, la vie de Garry Winogrand couvre une période de changement profond dans l'histoire de la photographie. Dans les années 1950, alors qu'il entre dans la carrière, le photojournalisme et la publicité sont encore un moyen de gagner correctement sa vie. Au moment de son décès, Winogrand subvient à ses besoins en organisant des ateliers pédagogiques, en donnant des conférences et en vendant ses œuvres (tirages et portfolios). Winogrand est un pionnier de ce revirement vers une approche plus personnelle, sinon plus contemplative du médium, loin du journalisme et du photoreportage. Ce parcours sans précédent se reflète dans l'exposition "New Documents" [Documents nouveaux], organisée en 1967 au Museum of Modern Art (MoMA) de New York. »
Sandra S. Phillips, « Winogrand : retour sur image », Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 409.

« Les années cinquante laisseront le souvenir, fondé sur l'iconographie du moment véhiculée par les magazines de reportages comme *Collier's* et *The Saturday Evening Post* ou par la télévision, d'une période terne, réduite au silence par la dépression ou l'autosatisfaction. La photographie dans l'après-guerre apporte un correctif à ce cliché, en commençant par l'automobile lancée à toute allure de Ted Croner, emblème de la fin des années quarante, avec ce qu'il faut d'ambiguïté. La grosse voiture américaine, synecdoque suprême de l'aisance et de la réussite dans ce pays, se métamorphose ici en un flou spectral qui fait penser au cheval étique de la mort. […] Là où on peut voir les années cinquante mythiques, c'est dans *Le rapide en direction de l'Est à lager*, de O. Winston Link, photographies fabriquées de toutes pièces, avec son éclairage volontairement théâtral et son effet cinématographique. Son climat où l'espérance va de pair avec la nostalgie en fait une sorte d'apothéose de l'iconographie du désir qui marque les années cinquante. […]
Un nouveau scepticisme se glisse dans l'iconographie américaine entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. Un changement de génération intervient alors, et, entre autres choses, les jeunes sont saturés d'images photographiques. La télévision est désormais universelle aux États-Unis. La première génération qui a grandi avec est aussi la première à refuser sa souveraineté invérifiée. La période apporte aussi avec elle trop d'informations et une pléthore d'événements. Avec le recul, on pourrait avoir l'impression qu'il s'est passé peu de choses dans la première partie des années cinquante. Même le souvenir de la guerre de Corée semble s'évanouir, du moins pour ceux qui n'ont pas été appelés sous les drapeaux. L'orage commence à gronder au loin avec la crise de Suez en 1956, l'entrée des chars à Budapest en novembre de la même année, et enfin le lancement du premier Spoutnik en 1957, qui réveille bien des peurs aux États-Unis. Après l'investiture du président John F. Kennedy en 1961, les événements s'accélèrent. Le mouvement de défense des droits civils, qui progresse depuis la déségrégation forcée d'un lycée blanc de Little Rock, dans l'Arkansas, en 1957, gagne du terrain sous la direction de Martin Luther King. Des manifestations, *sit-in* et campagnes d'inscriptions sur les listes électorales sont organisées, suscitant parfois des affrontements violents entre la police et les bandes de casseurs blancs dans tout le Sud, mais avec une intensité particulière dans l'Alabama et le Mississippi. En 1961, l'invasion manquée de Cuba par des réfugiés qui ont le soutien des États-Unis évite de peu l'escalade vers la guerre, quand on découvre une accumulation de missiles soviétiques dans l'île vers la fin de 1962. Le programme spatial des États-Unis démarre pour de bon avec le premier vol habité en 1961. La guerre du Vietnam commence presque imperceptiblement, lorsque des conseillers américains reçoivent l'autorisation de se livrer à des tirs de riposte en 1962 et que de gros contingents sont envoyés des États-Unis en 1963. Le 22 novembre de cette année-là, Kennedy est assassiné à Dallas.
Pendant ce temps, la culture américaine subit de son côté une crise. Hollywood a brillé de tout son éclat artistique dans les années cinquante, alors même que l'on annonçait sa mort à cause de l'arrivée de la télévision, donnant naissance

New York, vers 1960
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

à des films aussi impressionnants, et improbables, que *Johnny Guitare* et la *Fureur de vivre* de Nicholas Ray, *La Soif du mal*, d'Orson Welles, *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder et *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Le très dérangeant *Psychose* de Hitchcock inaugure la nouvelle décennie, et on dirait que tout s'écroule et agonise. La musique pop est inerte. Même le jazz traverse une période de transition difficile. Il ne se passe pas grand chose dans la littérature, à une seule, mais remarquable, exception près, *V*, le roman étrange et envoutant de Thomas Pynchon. L'unique domaine vraiment actif est celui des arts plastiques. En 1962, le grand public découvre le pop'art, qu'il comprend sans le comprendre réellement. Les œuvres de Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist et leurs aînés Robert Rauschenberg et Jasper Johns arrivent à épouvanter la bourgeoisie. C'est peut-être la dernière fois que cette population réactive se laisse prendre au dépourvu et va jusqu'à afficher son trouble. Le pop'art réussit entre autres à renvoyer à la culture américaine sa propre vacuité sous une forme modifiée, de sorte que ses images les plus insignifiantes deviennent à la fois grisantes et meurtrières. C'est là une stratégie puissante pas très éloignée de celle de Robert Frank, et à cette date, de plus jeunes photographes peuvent faire le rapprochement. Les scènes de rues, visiteurs de zoos et doubles portraits titubants de Garry Winogrand, qui s'ajoutent les uns aux autres depuis le milieu des années cinquante, prennent tout leur sens en composant une image de la société traumatisée qui erre parmi les édifices publics sans destination précise. »
Luc Sante, « Une nation d'images », in *Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA, New York*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 53-55.

MODERNISME ET FORMALISME

« En juillet 1962, au MoMA, Edward Steichen cède la place à Szarkowski, jeune photographe du Wisconsin très apprécié de Walker Evans et auteur d'ouvrages sur Louis Sullivan et sur le Minnesota. Très vite il prend ses distances avec le programme de Steichen et élabore un mode d'interprétation des photographies à la fois plus complexe et philosophiquement plus pénétrant. À son arrivée, le musée avait une position quelque peu équivoque sur la photographie. C'était la première institution américaine – et la plus éminente – à s'intéresser foncièrement à ce médium, mais les magazines restaient la principale source de revenus et de prestige. Leur public était immense, et, confrontés au choix entre une exposition au MoMA et un contrat d'un an avec *Life*, peu de photographes auraient hésité longtemps. Szarkowski a à cœur de sortir une partie de la photographie de l'univers utilitaire des magazines pour la faire entrer dans la culture ouverte et réflexive des beaux-arts. L'effort d'éducation et d'auto-éducation nécessaire pour réaliser cet objectif est énorme, car il oblige à repenser les canons de la photographie, à trouver un nouveau langage et de nouveaux critères permettant d'interpréter les images et, par conséquent, de juger de leur valeur. En fin de compte, Szarkowski apprendra à deux générations de photographes à découvrir dans leurs clichés la manière dont ceux-ci peuvent évoquer tout ce qui est important.
Il espère ainsi que la photographie pourra être perçue non pas comme un art de second rang ou comme un métier survalorisé mais, sous ses formes les plus réussies, comme un art à part entière, au même titre que la musique, l'architecture et l'écriture. Pour cela, il faut renoncer aux prétentions héroïques de beaucoup de photographes, qui aiment parler de leur mission morale ou de leur vision métaphysique. Insistant sur le fait que la photographie n'est pas en mesure de faire plus qu'elle ne peut, que ce qu'elle dit sera toujours incomplet, Szarkowski, sur cette base limitée mais clairement définie, tente de lui trouver une beauté et une gravité qui n'ont pas été suffisamment prises en compte jusqu'ici. Il explique par exemple qu'un cliché ne dit presque rien de ce qui s'est passé avant ou de ce qui pourrait survenir après, et que sa crédibilité concernant ce qui se passe dans l'instant est fragile. Autrement dit, l'aspect le plus important d'une image n'est pas la chose décrite, qui n'a aucune signification absolue, mais la manière dont cette chose a été subjectivement présentée. En cela, il rejoint le

mouvement moderniste, pour qui la préoccupation première de l'art est moins le contenu que la forme, tout en rejetant les images qui se veulent trop stylistiques, qu'elles soient expressionnistes, dramatiques, excessivement recherchées ou autopromotionnelles, ou qui se situent trop manifestement par rapport ou en opposition à des styles antérieurs. Szarkowski n'appartient à aucune avant-garde ; il défend la photographie qui, même quand elle ressemble à un verre transparent à travers lequel on regarde la simplicité du monde, est en fait un miroir magique qui permet de voir le monde avec le savoir, les questionnements et le cœur de son auteur. »

Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 32-33.

« Durant les vingt dernières années, la photographie américaine a connu de profonds changements jusque dans les fondements même de la définition des fonctions du photographe. Ces changements sont pour une large part l'expression des mutations de la situation professionnelle et de l'environnement dans lequel travaille le photographe. Pour mieux comprendre le sens de ces changements il est utile de rappeler la situation de la photographie durant la période précédente, en considérant avec attention la décade cruciale des années cinquante. […]
Avec le recul, il semble que les trois plus importants moments de la photographie américaine des années cinquante soient : la création du journal *Aperture* (1952), l'organisation de l'exposition "La Famille de l'Homme", [The Family of Man] (1955), et la publication par Robert Frank de *Les Américains* (1959). Des trois, seul "La Famille de l'Homme" fut un succès populaire. On a rarement vu se manifester un tel enthousiasme pour une exposition, de quelque genre ou sujet qu'elle soit. Selon Jacob Deschin, ce fut "essentiellement une histoire en image qui expliquait une idée… une réussite de réalisation et de présentation plus qu'une exposition de photographies au sens traditionnel". C'est pour cette raison que les photographes la reçurent avec plus de réserve que le public. Quoique ravis de voir qu'on appréciait tant leur art, de nombreux photographes furent ennuyés que le caractère individuel de leur travail ait été sacrifié au profit d'un effet d'ensemble qui faisait de l'exposition comme une gigantesque tapisserie.
Seuls les plus détachés comprirent que cette solution était inévitable sur le plan artistique : le thème même de l'exposition – que tous les hommes sont fondamentalement semblables – nécessitait que toutes les photographies paraissent fondamentalement les mêmes.
"La Famille de l'homme" fut peut-être à cause de cela la dernière et la plus grande réussite du photojournalisme d'équipe, celui dans lequel les intentions personnelles du photographe sont soumises à une idée commune et générale. L'exposition allait à l'encontre des plus jeunes photographes de l'époque, et en dépit de ses qualités artistiques et de son énorme succès, elle n'eut que fort peu d'influence sur les développements futurs de la photographie américaine.
La revue *Aperture* et *Les Américains* de Robert Frank, en revanche, étaient tous deux dans la lignée de la nouvelle photographie des années cinquante. Mais les deux publications représentaient des courants très différents aux yeux de leurs instigateurs et de leur peu nombreux public. *Aperture* exprimait les idées de son fondateur et pour longtemps rédacteur en chef Minor White (1908-1976). On y trouvait les traditionnelles valeurs américaines établies par Stieglitz, puis par Edward Weston, et Ansel Adams : un amour pour la photographie à la perfection éloquente, une intense sensibilité au mysticisme des paysages naturels, la croyance en un langage formel universel, et un intérêt très limité pour l'homme comme animal social. La très sèche et personnelle vision de Frank sur l'Amérique des années Eisenhower – *Les Américains* – était tout au contraire basée sur une intelligence sociale sophistiquée, la rapidité de l'œil, et une compréhension totale des possibilités du petit appareil, reposant plus sur les qualités d'une image bien dessinée que sur des variations de tonalités élégantes.
Malgré tout, le magazine de Minor White et le livre de Robert Frank étaient caractéristiques du nouveau genre de travail de leur époque en ce sens que tous deux avaient une vision très personnelle et sans compromis du monde, et pensaient que la photographie pouvait la rendre en termes esthétiques. Ils étaient semblables aussi parce qu'ils évitaient tous deux de tomber dans l'oraison. Ni l'un ni l'autre ne prétendait offrir une vision claire et autoritaire du monde, ou un programme pour son amélioration.
Les critères de valeur de White et de Frank expriment bien le panorama de la pensée et des sentiments des photographes de leur époque. De l'un à l'autre on voit l'étendue des possibilités qui s'offraient. White et Frank furent, sinon les meilleurs, tout au moins les plus typiques des photographes américains des années cinquante. On veut dire par là que leur travail peut être considéré comme un exemple parfait des différents sens donnés à la fonction de la photographie dans ces années-là. »

John Szarkowski, « Mirrors and Windows : American Photography since 1960 », New York, MoMA, 1978, in *La Photographie américaine depuis 1960*, Paris, MAMVP, 1980-1981, p. 3 et 7-8.

« Le remplacement de Steichen par Szarkowski à la tête du département photo […] marqua le début d'une exploration de la photographie comme moyen d'expression artistique. Avec elle commençait l'épanouissement de la théorie photographique moderniste. Dans son rôle de conservateur, Szarkowski agissait en critique plus qu'en historien d'art. Son grand mérite fut de présenter des corpus artistiques nouveaux et passionnants, car il avait un jugement exquis – quoique parfois trop étroit – et de ressusciter des œuvres du passé qui n'avaient pas été reconnues en leur temps. Ensemble, ces deux programmes visaient à réorganiser l'histoire de la photographie. Mais, pour Szarkowski, cette histoire devait être avant tout visuelle, fondée sur un ensemble de qualités esthétiques inhérentes au médium : "la chose en elle-même", "le détail", "le cadre", "le temps", "la position avantageuse", ainsi qu'il les définit en 1964 dans le catalogue *The Photographer's Eye* (*L'Œil du photographe*). Ses conceptions de l'esthétique photographique ont de nombreux points communs avec la pensée de Greenberg, qui, dans *Modernist Painting* (1960), avait ramené toute peinture à "la platitude inéluctable du support". »

Kevin Moore, « 1937-2000, Le MoMA : institution de la photographie moderniste », in *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 517.

« L'esprit moderne ne touche pas que les arts plastiques et la littérature, il empreint presque tout l'ensemble de ce qui vit réellement dans notre culture. Et ce phénomène est une nouveauté historique. Si la civilisation occidentale n'est pas la première à s'être arrêtée pour s'interroger sur ses propres fondements, elle est la seule à avoir poussé la démarche aussi loin. Pour moi, l'esprit moderne se définit par l'intensification, l'exacerbation presque, de cette tendance à l'autocritique dont Kant est à l'origine. Ce philosophe ayant été le premier à critiquer la méthode critique elle-même, je le considère comme le premier moderne.
Selon moi, l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas dans un but subversif mais afin de délimiter exactement son domaine de compétence. […]
Chaque art a dû faire cette démarche pour son propre compte, c'est-à-dire découvrir et faire comprendre l'unicité et la singularité non seulement de l'art en général, mais de son médium propre. Autrement dit, il a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline. Ce faisant évidemment, il a rétréci sa sphère de compétence, mais avec la contrepartie d'une maîtrise accrue et plus sûre dans son champ particulier d'activité.
Il est très vite apparu que définir l'unicité du domaine de compétence d'une discipline artistique, c'était définir les limites de son médium. La critique a donc eu pour tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. Chacune d'elles s'en est trouvée "purifiée" et cette "pureté" garantissait tant ses normes de qualité que les limites de son indépendance. Par "pureté", il faut entendre autodéfinition, et cette entreprise d'autocritique a fini par se confondre avec celle d'une autodéfinition vigoureusement affirmée. »
Clement Greenberg, « La Peinture moderniste », 1961, in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990, une anthologie,* Paris, Hazan, 1997, p. 831-832.

« L'invention de la photographie a constitué un processus radicalement nouveau de production des images – un processus fondé non plus sur la synthèse, mais sur la sélection. La différence est fondamentale. Les tableaux sont *faits* – construits à partir d'un arsenal de schémas, de compétences et de comportements traditionnels – alors que les photographies, comme on le dit couramment, sont *prises.* […]
La vision qu'elles partagent n'appartient à aucune école ni à aucune théorie artistique, sinon précisément à la photographie. Le caractère de cette vision a été découvert par les photographes en action, au fur et à mesure que grandissait leur conscience des possibilités de leur art.
Si tel est le cas, il doit être possible d'aborder l'histoire de ce médium du point de vue de la conscience croissante qu'ont eue les photographes des caractéristiques et des problèmes qui paraissent inhérents à leur discipline. Cinq de ces questions sont traitées ci-dessous. Ces questions *ne définissent pas* des catégories distinctes du système ; au contraire, elles sont à considérer comme des aspects interdépendants d'un seul et même problème – comme des vues en coupe du corps de la tradition photographique. Vues sous cet angle, elles pourraient, nous l'espérons, contribuer à créer un vocabulaire et une perspective critique plus pleinement révélateurs du phénomène unique qu'est la photographie. »
John Szarkowski, « Introduction », in *L'Œil du photographe* [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007, non paginé.

« *The Photographer's Eye* (1964) demeure aux yeux de Szarkowski l'exposition la plus importante de toute sa carrière. Son objectif est de pallier l'absence d'appareil critique et de théorie propres au médium photographique. L'exposition présente les travaux de Lee Friedlander, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, André Kertész, Edward Weston, Mario Giacomelli, Jacques Henri Lartigue, Garry Winogrand (parmi d'autres photographes documentaires) et quelques photographies d'auteurs anonymes.
Malgré quelques œuvres européennes, l'exposition est essentiellement américaine. Le catalogue de l'exposition *The Photographer's Eye* (1966) est accompagné d'une courte introduction dans laquelle Szarkowski se propose d'établir un examen objectif des formes fondamentales de la photographie. […]
Dans *The Photographer's Eye*, Szarkowski suit les injonctions de Greenberg selon lequel chaque art "[…] a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline" et démontre l'autonomie de la photographie (en particulier par rapport à la peinture). C'est sur la distinction du "faire" et du "prendre" que repose selon lui la différence ontologique entre photographie et peinture ; la peinture qui est faite, est différente de la photographie qui est prise : "L'invention de la photographie provenait d'un procédé de fabrication d'images résolument nouveau, un procédé basé non pas sur la synthèse mais sur la sélection". Ainsi la peinture serait un médium synthétique différent de la photographie, relevant d'une technique davantage analytique. […]
Szarkowski et Greenberg montrent tous deux une approche formaliste de la critique. En effet, les deux essais ne s'attachent pas à décrire le contexte socio-historique dans lequel l'art a pris forme. En revanche, la peinture et la photographie sont étudiées sous l'angle de changements ou d'innovations techniques. Chaque médium est appréhendé comme un organisme clôt, indépendant, découvrant (grâce au concours de ses praticiens) sa propre nature formelle. L'approche formaliste se reconnaît chez Szarkowski au fait que la production photographique est détachée de la réalité elle-même. Dans ce sens il déclare : "[le photographe] apprit que le réalisme de ses images, aussi convainquant et indiscutable qu'il soit, était autre chose que la réalité elle-même". Ayant ainsi séparé la photographie de ce qu'elle représente, Szarkowski entreprend d'énoncer chronologiquement sa découverte formelle (le détail, le cadre, le temps et le point de vue) : "Comme un organisme, la photographie est née toute entière. C'est dans la découverte progressive que l'on en a fait que consiste son histoire". […]
Cette volonté de définir les spécificités du médium s'inscrit dans un courant général né à la fin du pictorialisme, où la photographie se doit de respecter les limites de son médium. Avec Moholy-Nagy, il y a la prééminence de l'élément lumineux, avec Renger-Patzsch, le pur

enregistrement des objets, avec Weston et Adams, la précision de la description photographique. En réaction à l'esthétique pictorialiste qui privilégie l'interprétation du réel par l'artiste, l'esthétique moderniste remet à l'honneur le pur enregistrement du réel, passant ainsi d'une photographie proche des effets de la peinture à une photographie proche du document.
Fidèle à ses influences photographiques passées (les Californiens du groupe f/64, Weston et Adams), Szarkowski considère qu'une bonne photographie doit dévoiler des qualités de clarté, de précision et de pureté. La clarté est alors un concept majeur dans le vocabulaire photographique ; il recouvre les notions d'exactitude, d'objectivité et de netteté obtenues par l'utilisation des ressources techniques de la photographie. C'est dans le style documentaire que Szarkowski trouve un moyen de répondre au dogme moderniste du respect des spécificités du médium. La notion de style documentaire, tombée en désuétude après la Seconde Guerre mondiale, prend ainsi sous l'impulsion de Szarkowski, un nouvel essor dans les années soixante. »
Lætitia Barrère, *John Szarkowski : Le Modernisme photographique au Museum of Modern Art de New York (1962-1991)*, mémoire de DEA d'histoire de l'art, sous la dir. de Michel Poivert, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2005, p. 20-26.

LA NOTION DE DOCUMENT ET SES TRANSFORMATIONS

« Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. […] Le terme exact devrait être style documentaire [documentary style]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de "photographe documentaire", mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. »
Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, vol. 59 n° 2, mars-avril 1971, p. 87.

« Evans incarne le déplacement de l'approche documentaire repérée par Newhall chez la jeune génération : la conscience croissante que le document photographique ne se définit pas seulement par une fonction – témoigner, sensibiliser ou conserver –, mais aussi par une forme, celle qui caractérise le portrait d'identité ou l'archivage architectural par exemple : netteté maximale, cadrage simplifié, de préférence frontal et centré, statisme, impersonnalité appuyée, répétitivité. Loin de constituer le degré zéro de la duplication photographique, cette forme possède selon Evans une qualité singulière, une rigueur, une économie qu'il s'agirait d'exploiter pour constituer une véritable esthétique, une forme d'écriture blanche de la photographie, aussi riche qu'effacée, à l'instar de celle de Flaubert, son modèle. Evans ira jusqu'à parler de "style documentaire" exprimant un paradoxe qui travaille bien d'autres projets de l'entre-deux-guerres. Selon cette formule, un photographe pourrait s'appliquer à réduire au maximum les marques de son intervention dans l'image, rester en retrait devant l'objet, cela non pas tant pour permettre un accès non entravé à celui-ci que pour mieux guider le regard sur l'image elle-même, d'autant plus présente qu'elle atteint une simplicité presque "classique". En clair, la documentation aurait aussi sa part auto-réflexive, le photographe pouvant prétendre rendre les choses "comme elles sont" et revendiquer pourtant ce prétendu reflet comme création d'auteur. L'impersonnalité deviendrait en quelque sorte une signature, dans la mise en place d'un paradoxal "anonymat d'auteur". […]
En photographie tout comme en peinture, les années 1950 sont marquées par l'exaltation de l'implication subjective, de l'expression libre et individuelle. […] On continue bien sûr à vouloir utiliser le médium pour décrire de façon précise une situation, un milieu. Mais dorénavant, cela ne passe plus par une simulation de neutralité, d'effacement du photographe devant un motif semblant se présenter lui-même au spectateur, bien au contraire. C'est la présence d'un témoin subjectif qui se donne comme garante de l'authenticité de la scène, et son regard singulier qui aurait force de dévoilement, lui seul permettant de percer le mur des apparences et de mettre au jour la réalité existentielle de la situation décrite. Aux États-Unis avant tout, on voit ainsi émerger une sorte de style documentaire personnalisé, marqué par l'utilisation de l'appareil de petit format – il permet de mieux inscrire le photographe *dans* la scène –, des effets de coupes brutales dans le cadrage, une mise au point sélective, la pratique du flou, le fort grain – autant de signes d'improvisation, sinon de travail dans l'urgence –, la prédilection pour des atmosphères et des tirages sombres. Cette esthétique s'incarne dans plusieurs projets de livres dont *Life Is Good & Good For You in New York* de l'américain William Klein en 1956, *Les Américains* du Suisse Robert Frank en 1958 ou encore *Paris mortel* du cinéaste hollandais Johan van der Keuken en 1963, à partir d'images réalisées entre 1956 et 1958 sous l'influence de l'ouvrage de Klein. […]
Cette nouvelle exposition de l'auteur dans le travail documentaire ne s'éclipsera pas avec le retour en force, dans les années 1960, d'une esthétique en apparence plus sèche et plus impersonnelle, renouant avec les canons des années 1930, ceux de Walker Evans en particulier redécouvert durant la décennie. Sur ce modèle, on s'appliquera de nouveau à concilier les principes de réserve expressive et d'économie formelle avec un culte de l'artiste-photographe jamais remis en cause. Cette position est notamment partagée par la plus influente des institutions spécialisées, le département de la photographie du MoMA, et par son directeur depuis 1962, John Szarkowski. Plus que tout autre, celui-ci va réussir à imposer l'esthétique documentaire comme doctrine dominante de l'art photographique, cela à partir d'un formalisme paradoxal. D'un côté, les œuvres qu'il privilégie, celles d'Atget, de Sander ou d'Evans, se distingueraient par leur renoncement à toute afféterie esthétique, l'acceptation des faits simplement et précisément décrits. De l'autre, les images qui résultent de cette minutieuse documentation du monde, loin d'apporter en priorité un savoir sur ce monde, sont au contraire vidées, dans son interprétation, de tout contenu patrimonial, social, politique ou psychologique, pour être exaltées comme de pures recherches d'esthétique photographique. En bref, une célébration strictement

formaliste d'un supposé dépassement du formalisme. Parmi les contemporains, trois photographes en particulier incarnent ces principes aux yeux de Szarkowski, c'est Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand, qu'il réunit en 1967 dans l'influente exposition "New Documents". Si le titre renvoie explicitement à la vague documentaire des années 1930, le commissaire prend soin de distinguer l'approche de ses protégés de leurs prédécesseurs attachés à la réforme sociale. Selon lui, non seulement cette nouvelle génération ne cherche pas à améliorer le monde, mais montre même "une sympathie – presque une affection – pour les imperfections et les défauts de la société". Tous trois entendent en effet tourner vers la société américaine, ses outrances, ses désordres et ses failles, un regard dépourvu de jugement moral et d'affect, mais comme pour en jouer, chacun développant à partir de ce constat une interprétation singulière, dans une revendication paradoxale de distance subjective et d'individualité que l'on retrouve alors chez les artistes pop. »

Olivier Lugon, « Le Réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 394-408.

❙ « Leurs photos, c'est au service d'une cause sociale que la plupart de ceux que l'on appela, il y a une génération, "photographes documentaires", les firent. En montrant ce qui n'allait pas dans le monde, ils voulaient en persuader leurs pareils d'agir et de prendre en main leur destinée. Au cours des dix dernières années, une nouvelle génération de photographes a donné un sens plus personnel à cette approche documentaire. Leur but n'est plus de réformer la vie mais de la connaître. Leur travail trahit une sympathie – presque une empathie – pour les imperfections et les fragilités de la société. Ils apprécient le monde réel, en dépit de ses horreurs, comme la source de tous les émerveillements, de toutes les fascinations et de toutes les valeurs, et ne le trouvent pas moins précieux parce qu'il est irrationnel.
Cette exposition montre un certain nombre d'images de trois photographes appartenant à cette génération. Ce qui les réunit, ce n'est pas un style ou une sensibilité, car chacun a un sens personnel et distinct de la photographie et du monde. Ce qu'ils partagent c'est la croyance que l'ordinaire mérite d'être regardé, et le courage de le regarder avec le minimum d'esprit de théorie.
Les portraits de Diane Arbus montrent que tous, du plus banal au plus étrange d'entre nous, devenons, scrutés, de près, remarquables. L'honnêteté de son regard n'appartient qu'aux esprits réellement généreux. Lee Friedlander jette un regard froid sur ses sujets, il reconstruit notre monde en de précises et élégantes métaphores, montrant ses habitants dans leur environnement familier : foyers, bureaux, lieux de loisirs. Les plaisanteries de Garry Winogrand, comme celles de Rabelais, ne sont pas moins sérieuses parce qu'elles sont plaisantes, et, au meilleur sens du terme, vulgaires. Son goût pour la vie, plus fort que ses égards pour l'art, le rend à même de se confronter avec la comédie de notre temps.
Ces trois photographes préféreraient que leurs images soient considérées non comme de l'art mais comme la vie. Ce n'est guère possible car une image n'est, malgré tout, qu'une image. Mais peut-être que ces images changeront notre sens de la vie. »

John Szarkowski, préface à *New Documents*, New York, Museum of Modern Art, 1967 ; trad. française in Jean-Pierre Lemagny, Alain Sayag (dir.), *L'Invention d'un art, 150e anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Georges-Pompidou / Adam Biro, 1989, p. 219-220.

❙ « Szarkowski a rédigé cette introduction pour l'exposition "New Documents" de 1967, au cœur d'une Amérique en proie, depuis plusieurs années déjà, aux "angoisses" et aux perturbations de la guerre du Vietnam. Il plante un piètre débat en faveur du désengagement des "causes sociales" et pour l'adoption d'une attitude de fin connaisseur devant ce qui relève du sordide. Comment, par exemple, la contemplation des images de ces photographes peut-elle nous aider à définir les limites et l'étendue du monde ? Peut-on dire après cela que nous le "connaissons" ? Ce qu'il revendique pour leur travail nous renseigne sur les limites de son point de vue actuel. Jusqu'où devrions-nous nous hisser pour voir à son instar une société avec des "fragilités" et des "imperfections" ? Assez haut certainement pour la percevoir comme un cirque, un spectacle ou pire, une marchandise qu'on expérimente en la consommant. Une récente publicité pour de la vodka, d'ailleurs ne nous engageait-elle pas à "expérimenter le XIXe siècle" en buvant un simple verre d'alcool ? Si on les compare aux photographies cauchemardesques du Vietnam et de l'aventure dominicaine des États-Unis, les travaux de Friedlander, Winogrand et Arbus, peuvent être pris sans conteste comme faisant preuve d'une "sympathie" pour "le monde réel". […]
Je ne vois pas, comme Szarkowski, de la sympathie et de la quasi-affection dans ces œuvres, mais plutôt une rage impuissante se faisant passer pour une sociologie de fouineur, investie différemment par les uns et les autres : la fascination et l'affection sont loin d'être identiques. Une douzaine d'années plus tard, cette attitude distante a ouvert la voie à un nihilisme plus généralisé.
Dans l'édition du 11 novembre 1979 du *San Fransisco Sunday*, on trouve ces mots de Jerry Nachman, directeur de l'information de cette station radio locale qui diffuse surtout les gros titres et de la publicité :
"Au cours des années 1960 et 1970, les informations radiophoniques avaient leur place dans la vie des gens : Que se passe-t-il au Vietnam ? Le monde a-t-il explosé la nuit dernière ? Qui manifeste où en ce moment ?…
À présent, nous sommes à l'aube des années 1980 et les choses sont différentes. Pour s'adapter au changement, KCBS doit transmettre les événements les plus critiques sur un ton paradoxalement égal… Il y a une certaine folie qui continue dans le monde actuel et nous voulons que les gens comprennent que nous pouvons en faire la chronique pour eux".
Nachman remarque par ailleurs que "les employés de notre radio racontent aux gens ce qu'ils ont vu, aujourd'hui, là-bas, dans la jungle". Cette jungle, c'est notre monde, et il nous inspire, si l'on suit ce point de vue, un mélange d'angoisse et de fascination perverse, deux façons de réagir à un spectacle. »

Martha Rosler, *Sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 191-192.

« Le sens d'une photographie est relativement indéterminé, inutile de le prouver ; la même image peut véhiculer une variété de messages dans des circonstances représentationnelles différentes. […] Quelque chose d'étrange se produit lorsque le documentaire est officiellement reconnu comme art. Soudain la pendule herméneutique oscille entre l'extrémité objectiviste de son arc et son opposée, subjectiviste. Le positivisme cède en faveur de la métaphysique subjective, l'exaltation de la technique débouche sur le culte de l'auteur. L'attention du public est alors dirigée vers le maniérisme, vers la sensibilité, vers les risques physiques et émotionnels pris par l'artiste. Le documentaire est considéré comme de l'art lorsqu'il transcende sa référence au monde, lorsque l'œuvre peut être regardée, d'abord et avant tout, comme un acte d'expression personnelle de la part de l'artiste. Pour utiliser les catégories de Roman Jakobson, la fonction référentielle s'effondre dans la fonction expressive. Le culte du statut d'auteur, un auteurisme, prend possession de l'image. Il la sépare des conditions sociales de sa fabrication et l'élève au dessus de la multitude d'usages modestes et triviaux auxquels la photographie est communément réduite. […] Quelques photographes ont délibérément entrepris de contrer les stratégies d'introduction de la photographie dans l'art, et j'ai esquissé plus haut l'économie générale de leurs intentions. Leur travail part d'un constat : la photographie est opérationnelle à tous les niveaux de notre culture. Ce qui signifie qu'ils insistent pour traiter les photographies non en objets privilégiés mais en artefacts culturels courants. La photographie isolée et sommairement légendée sur les murs des galeries est avant tout le signe d'une aspiration à l'esthétique et au marché de la peinture et de la sculpture modernistes. Dans ce vide immaculé, le sens est supposé émerger entièrement des œuvres. L'importance du discours qui les cadre est masquée, le contexte est occulté. En revanche, les artistes dont je parle encadrent ouvertement leurs photographies du langage, utilisant des textes pour ancrer, contredire, renforcer, subvertir, compléter, particulariser les significations contenues dans les images mêmes, ou les dépasser. »
Allan Sekula, « Défaire le modernisme », in *Écrits sur la photographie*, Paris, Ensba, 2013, p. 148-153.

DYNAMIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE DE RUE

« Garry Winogrand […], issu du photojournalisme, joue essentiellement avec les possibilités de l'instantané de rue, dont il décuple le potentiel de collisions imprévues en usant d'un très grand angle, et dont il intensifie l'effet de jaillissement par des cadrages inclinés. Pour lui aussi, le plaisir de construire un ordre photographique à partir du chaos transcende la valeur documentaire de l'enregistrement, comme l'affirme sa célèbre maxime : "Je photographie pour voir ce à quoi ressemblent les choses une fois photographiées." »
Olivier Lugon, « Le Réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 411.

« Pour Meyerowitz, dont les débuts en photographie datent de cette même époque (début des années 1960), le photographe qui donnait le ton et ouvrait le chemin pour tous les autres était Garry Winogrand. Meyerowitz et Winogrand se rencontraient pratiquement tous les matins dans un café de l'Upper West Side de Manhattan, puis sortaient et parcouraient les rues pour photographier. Ils allaient à Central Park, dans le "Village", sur la Cinquième Avenue (surtout quand il y avait un défilé), partout où il y avait de l'action.
Winogrand était un homme infatigable, énergique et surexcité ; son approche de la rue était une sorte de tendre assaut. Sans doute y a-t-il dans ses photographies – prises à New York, puis lors de ses voyages – un élément d'agressivité comparable à celui de Klein. Son œuvre possède un côté âpre et mordant. Mais on y trouve également une sorte de vulnérabilité peu différente de celle de Frank.
La spontanéité des réactions de Winogrand se relève dans le cadrage incliné de ses photographies, où la ligne d'horizon chavire avec un complet dédain pour la subtilité d'une composition à angles droits. (Ces habitudes gestuelles devinrent en fait sa marque, et, dans ses derniers travaux, elles étaient peut-être un peu trop affectées pour être encore efficaces.) Cependant, si provocantes et corrosives

Los Angeles, 1980-1983
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

qu'elles soient, ses photographies n'ont rien de froid ni de malveillant. Elles ont "le sang chaud" et expriment une capacité d'émerveillement devant la vie, comme si elles répétaient à l'infini cet ébahissement : "Wouah, regarde ça !"».
Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue, l'après-guerre aux États-Unis », in Michel Frizot (dir), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 650-651.

« Ce qu'on a pu appeler rétrospectivement la "Street photography" est une réaction au modernisme triomphant, c'est-à-dire à un formalisme froid, mais aussi à l'enthousiasme pour l'industrie et la métropole-machine. Même s'il ne faut pas opposer les choses de manière trop rigide, ces photographes de la rue concrète sont plus sensibles à la face sombre du monde moderne. Dans les suites de la crise de 1929, deux réactions existent ; l'une, inspirée du réalisme soviétique, valorise le progrès permis par les travailleurs, tandis que l'autre reste au plus près de la vie réelle, de l'épaisseur humaine. Cela étant dit, la représentation de la rue concrète en photographie est une tradition ancienne héritée des arts graphiques, dessin et gravure surtout, depuis au moins le XVIIIe siècle. Elle montrait les gens de la rue, notamment les "petits métiers", dans un environnement urbain populaire. Cette tradition était particulièrement représentée en Angleterre et s'est transmise aux États-Unis au XIXe siècle. Parallèlement, le portrait à la fois comme genre esthétique et fonction sociale a été peu à peu dévolu à la photographie. On pourrait effectivement dire que la "Street Photography" se définit par la rencontre de ces deux mouvements mais en ajoutant que, ce faisant, elle en modifie les contours. Dans les photographies de Lisette Model, par exemple, on n'est pas dans la scène de rue "organisée" ni dans le portrait de figures identifiées à des fonctions mais plutôt dans une vision troublée des cadres sociaux – reflets, personnages, marginaux. Chez d'autres, cela se traduit par une attention aux gens ordinaires, ceux qui passent et ceux qui attendent. Comment se situer, s'orienter dans la grande ville ? Cette interrogation, qu'on trouve dans certains films de Capra ou de Chaplin dans lesquels des personnages simples sont en butte aux pouvoirs établis, est souvent présente dans la "Street Photography". La ville moderne est un théâtre social, souvent tragique. La récurrence des masques, chez les photographes des années 1950 comme chez Helen Lewitt et William Klein ou plus tard Diane Arbus s'explique aussi par là. »
François Brunet, « Street photography », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, *Scènes de la rue*, 2005, p. 44.

LE FLÂNEUR ET LE SPECTACLE DE LA RUE

« L'enregistrement instantané fut et demeure le rêve d'une spontanéité opposée à la routine de la vie quotidienne et aux mécanismes de la discipline productive. Le photographe de rue était le contre-modèle du petit travailleur infatigable dressé pour servir les machines. Sa liberté était celle du flâneur délivré des tâches mécaniques et serviles de l'opérateur : elle prouvait que la machine, en s'allégeant, en se miniaturisant, pouvait devenir un outil d'appropriation esthétique et d'expression créative. Le remplacement de la chimie par le numérique n'a rien changé à ce rêve d'une mobilité démocratique du regard fondé sur la transfiguration de la contrainte technique. Le changement d'imaginaire, dont témoigne la transformation de la photogénie urbaine, est venu surtout de la transformation des normes d'intégration sociale, de l'affaiblissement (relatif) du modèle industriel dans les représentations du corps social, du relâchement des contraintes de la discipline au profit des mécanismes du biopouvoir. »
Jean-François Chevrier, « Photogénie urbaine », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 145.

« En bref, le nouveau photographe est un promeneur urbain avant tout et se rapproche ainsi, autant que du sportif, du flâneur, dont Benjamin affirme que "la ville est le terrain véritablement sacré". Les deux figures partagent bien des points communs : cette condition urbaine d'abord, l'activité même de la marche ensuite, cet engagement du corps et du

mouvement dans le déchiffrage du monde, enfin – et cela vaut encore pour le sportif – une certaine forme d'oisiveté. Benjamin revient à plusieurs reprises sur ce dernier point dans son livre inachevé sur les passages. Selon lui, le propre du flâneur serait précisément de faire de l'oisiveté une activité productive : "La flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail". Le flâneur serait en cela semblable au chasseur, "la plus ancienne forme de travail, celle qui, entre toutes, pourrait avoir les liens les plus étroits avec l'oisiveté", et se rapprocherait aussi de toutes les nouvelles professions fondées sur la collecte des informations et l'attente, celle du détective, du journaliste ou du reporter photographe, tous métiers exposant publiquement ce temps de loisir comme un temps de production. »
Olivier Lugon, « Le Marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Etudes photographiques*, n°8, novembre 2000 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/226).

❙ « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi, voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive ».
Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » (1863), in *Curiosités esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 463-464 (en ligne : http://baudelaire.litteratura.com/popup.php3?action=t&type=oeu&id=29).

❙ « Nous arpentions la 5e Avenue de long en large, entre les 42e et 47e Rues, traquant l'image au gré des trottoirs, où défilait un flot humain : petits employés de bureau, adeptes du lèche-vitrine, touristes, policiers, prétendus caïds et belles dames sans merci comme une promotion entière d'acteurs débutants, marchant, courant, se bousculant : tout un répertoire de gesticulations, insaisissable, évanescent. Garry et moi avions désormais notre place dans ce chaos, notre raison d'être. Pour moi, le défi consistait à suspendre ce flot de mouvement pour le fixer en une image claire et cohérente. Garry était surtout fasciné par les petits scénarios de la comédie humaine qu'il croisait (et qu'il devinait ou reconstituait) : à le voir éloigner et rapprocher l'appareil si vivement de son œil, on aurait pu croire qu'il se grattait le nez. De haut en bas, d'avant en arrière : nous étions immergés dans le spectacle à tout moment ou presque, Garry, lui, tout en le pénétrant, restait dans son élément. Pour un homme dont l'écrivain favori était Norman Mailer et qui, s'il était impressionné par *Les Américains*, n'en considérait pas moins que Robert Frank était passé à côté de l'Amérique des années 1950, avec sa métastase de banlieues, il était clair comme le jour (comme ce soleil que nous recevions cinq sur cinq dans la 5e Avenue) qu'un photographe digne de ce nom, lâché au cœur de Manhattan, n'avait qu'un seul sujet : le drame électrisant, bourgeois, contemporain, vécu par ces acheteurs et ces consommateurs sans trêve. Que restait-il à photographier d'autre ? »
Tod Papageorge, « Dans la cité », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 404.

❙ « Des gens qui passent – les pauvres vieilles dames seules de Lowell qui sortent d'un Five & Ten avec leurs parapluies ouverts pour la pluie mais qui ont l'air tellement effrayées et en pleine détresse, pas la détresse des bonnes qui sourient en secret sous la pluie et ont de bonnes jambes pour trotter, les vieilles dames ont des jambes comme des cordes à piano et doivent se dandiner vers leur destination… et tout en parlant de leurs filles au beau milieu de leur détresse. Le grand Irlandais à mèche avec son manteau en poil de chameau serré à la taille qui avance péniblement, les lèvres entrouvertes sur quelque morne pensée et comme s'il pleuvait sur son immense âme desséchée – la grosse vieille dame incroyablement surchargée non seulement par son parapluie et sa cape mais dessous rebondie comme une femme enceinte avec ses paquets cachés et protégés qui dépassent tant qu'elle a du mal à ne pas percuter les gens sur le trottoir et quand elle montera dans le bus elle va créer un grave problème avec les pauvres gens qui, à l'instant, dans leur quartier de la ville se dirigent vers le bus sans se douter de ce qui les attend – l'impeccable petite dame juive riche en manteau de fourrure qui soulève un parapluie qui attire l'œil par son magnifique motif (rouge et brun) et son prix probablement élevé, se dandinant rapidement d'un pas assuré sur ces jambes arquées *gazotsy* qui la distinguent des autres dames, la paysanne hautement civilisée dans les appartements luxueux avec mari poilu Aaron qui est dans la finance, gravité et lenteur hirsute d'un singe, elle a pris la direction de la maison avec un paquet et la pluie comme le reste ne la perturbent pas. Le gentleman irlandais engoncé dans un ciré vert sombre, col relevé, serré sur son menton effilé, chapeau, pas de parapluie, légèrement anxieux au moment où il se dirige un peu lentement vers son objectif et perdu dans des pensées sur son travail ou sur sa femme ou nom de Dieu sur toutes sortes de choses y compris des impressions de dégénérescence homosexuelle ou encore sur le fait que les communistes contrôlent secrètement sa vie en ce moment précis grâce à des ondes de pensée projetées par une machine depuis un sous-marin à huit kilomètres au large, peut-être par un télétypiste à la poste, pensant à tout ça pendant qu'il descend la 6e Avenue dont le nom a été changé en *Avenue of the Americas* il y a quelques années à son grand dégoût, avançant entouré par la nuit de pluie sombre à ce moment du temps qu'il occupe avec ce regard blême et effrayé en direction de quelque chose tombé sur

le trottoir (qui n'est pas moi) – le jeune type d'une trentaine d'années aux cheveux sombres, rondouillard et boutonneux, dans une veste bleue, de Brooklyn, qui passe les dimanches après-midi à lire des bandes dessinées (Mutt et Jeff) et écouter des matches de base-ball à la radio, sortant de son boulot d'expéditionnaire dans un bureau près du New Yorker sur la 45e Rue et pensant, tout à coup, qu'il a oublié la nouvelle clé du garage qu'il a fait faire le matin même, oubliée sur le bureau des envois dans cette lumière bleue et vide mais il pleut et donc il rentre à la maison et lui aussi est entouré par la nuit de pluie et l'Hudson et East River mais ne peut être compris qu'en rapport avec ses clés de garage (à ce moment précis) ».
Jack Kerouac, « Esquisses de Manhattan », in *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 230-233.

❙ « Toutes les racines de la vie américaine ne sont pas arrachées, mais presque, et l'esprit du supermarché, cette extension homogène de surfaces immaculées et d'individus psychanalysés, de produits emballés, et de maisons sans étage interchangeables, géographiquement méconnaissables, cette essence de la nouvelle Super-Amérique d'après-guerre ne se trouve nulle part aussi parfaitement que dans l'immensité omniprésente de Los Angeles. On a l'impression que les gens y viennent pour divorcer du passé, pour vivre ou tenter de vivre dans le monde de plaisir déraciné d'un enfant adulte. Quand on voyage à travers les interminables répétitions de cette ville qui est la capitale de la banlieue, avec ses roses laiteux, ses orangés délavés, ses verts jaune pastel souillés par la pollution décorant une jolie petite monstruosité architecturale après l'autre, les couleurs pas assez intenses, les styles jamais purs, jamais suffisamment impurs non plus pour heurter l'œil, on conçoit que les gens qui habitent là sont venus pour s'exprimer. Los Angeles est le lieu de l'expression de soi, mais les artistes sont bourgeois et d'esprit moyen. Aucune passion ne s'y calcifiera des années dans l'obscurité pour se révéler au bout d'une décennie comme la mosaïque d'un travail ardu et fertile, non, tout est ouvert, confus, emprunté, à moitié acheté, une ville sans fer, évitant le bois, un royaume de stuc, terrain de jeu pour la masse populaire – on a le sentiment qu'elle a été construite par des téléviseurs donnant des ordres à des hommes. Dans ce pays du joli-joli, la virilité réside dans les barbarismes, les gigantesques panneaux d'affichage, les énormes manchettes des enseignes au néon, les couleurs criardes d'ustensiles agricoles des stations d'essence et les drugstores colossaux, elle s'inscrit dans le mouvement des voitures de sport, des *hot rods*, des décapotables, Los Angeles est une ville faite pour conduire, les boulevards sont larges, la circulation rapide et nerveuse, les stations de radio passent des airs guillerets, sonores, gazouillants, on adore le pop dans une chanson pop, aucune personne de caractère ne s'en inspirerait pour faire l'amour, mais le son est bon pour s'élancer au volant de son véhicule, guitares électroniques et harpes hawaïennes. »
Norman Mailer, « Superman va au supermarché », in *L'Amérique*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 45-46.

❙ « Tout au long de sa vie, Winogrand aura été attiré par les spectacles de toute espèce. Si, dans les années 1950, ceux-ci reposent, comme il est d'usage, sur des acteurs, un scénario et une scène, une décennie plus tard ce sont les rues de l'Amérique urbaine qui deviennent une sorte de théâtre à l'improviste, où chacun peut être acteur si bon lui semble. Dans sa lettre de candidature à une deuxième bourse Guggenheim, il mentionne cet aspect des choses et relève que les événements politiques sont devenus des "grands spectacles" qui rivalisent pour attirer l'attention de la presse. Aux vernissages, aux matchs de boxe et aux grandes manifestations pour la paix, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, chacun veut être vu, et le dimanche, à Central Park, chacun se promène l'appareil photo à la main. »
Leo Rubinfien, Erin O'Toole, « C'est l'Amérique que j'étudie », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 182.

ESTHÉTIQUE DE L'INSTANTANÉ

❙ « Là où Szarkowski fait véritablement preuve d'audace, c'est en étudiant sérieusement l'instantané. À l'époque, c'est une approche profondément originale, marquée au coin d'un certain idéalisme démocratique. Et pour beaucoup de spectateurs, attentifs à la "façon de faire" des photographes, elle se révèle persuasive, dérangeante et, en fin de compte, libératrice.
Les photographies de Winogrand témoignent d'un enthousiasme, d'un humour, d'un engagement envers le monde tel qu'il est, qui font écho aux instantanés les plus réussis, ceux notamment qui reflètent l'"immense vitalité, où l'existence trouve à s'exprimer" célébrée par Lisette Model. Le plaisir qu'il prend à insérer dans son cadre le plus possible de minuscules données visuelles, quitte, pour ce faire, à incliner l'horizon, l'intensité physique des scènes captées par son appareil, et qui font ses délices, tout cela rapproche son œuvre des caractéristiques fondamentales de l'instantané. De fait, cette œuvre a été parfois dédaignée parce qu'elle rappelait de trop près l'aspect aléatoire des photos d'amateur. Harold Jones, conservateur à la George Eastman House (Rochester, NY), où en 1969 Winogrand est venu donner une conférence devant des étudiants, se rappelle que Beaumont Newhall (ancien conservateur et fondateur du département de Photographie au MoMA, alors directeur de la Eastman House) s'est levé dans le fond de la salle et a hurlé, furieux : "Mais ce sont des instantanés, rien de plus !" avant de sortir ostensiblement. Un homme comme Newhall, qui avait soutenu Alfred Stieglitz, Edward Weston et Ansel Adams (et refusé, malgré les pressions, d'inclure un échantillon des *Americans* de Robert Frank dans son ouvrage pionnier, *L'Histoire de la photographie*), ne pouvait qu'être irrité, voire profondément perturbé par la désinvolture apparente de Winogrand envers le côté artisanal de la profession. Dans les années 1970, quand la nouvelle génération découvre à son tour la vitalité des instantanés (et autres photographies "vernaculaires" ou utilitaires), elle finit par qualifier ce style – car c'est désormais un style autoproclamé – d'"esthétique de l'instantané". Winogrand récuse cette étiquette, comme il rejette la plupart des jugements simplistes qui procèdent par catégorisation abusive : "Le mot 'instantané', comme tant d'autres qui servent à créer des distinctions ou à compartimenter les photographes et leur œuvre, est au fondement de nombreux malentendus sur la photographie… ni l'instantané, ni la photo documentaire,

ni le portrait paysagiste, etc. ne peuvent circonscrire des esthétiques de l'image. Il n'existe que la photographie en soi, avec une esthétique qui lui est propre." »
Sandra S. Phillips, « Winogrand : retour sur image », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 411-412.

« L'autre intérêt de l'exposition ["New Documents"], est de mettre en valeur, chez ces opérateurs, la qualité informelle de leur travail, apparentée à l'esthétique de l'instantané d'amateur. Gage d'une authenticité documentaire bien plus efficace que les langages consciemment picturaux de leurs prédécesseurs, cette esthétique du *snapshot* doit s'accompagner, pour être crédible, d'un point de vue subjectif vigoureux. On sait combien la photo américaine des années 1970 s'inspirera de l'instantané d'amateur, en fera un cas théorique intéressant, souvent prétexte à polémiques : l'automatisation de la technique photographique permet à quiconque de prendre des images où l'intention l'emporte sur le résultat pour affirmer le geste artistique, parfois incertain. En 1978, le critique Andy Grundberg s'interroge: "J'ai dans la main droite une photographie, et une autre photographie dans la main gauche : qui peut me dire laquelle est prise par un photographe, et laquelle est prise par un artiste ?" Et, en 1974, la revue *Aperture*, sous la direction de Jonathan Green, publie un numéro manifeste sur le *snapshot*, l'ambiguïté d'une telle notion et son importance dans l'histoire de la photographie. Critiques, photographes (dont Walker Evans, qui présentera quelques pièces de sa collection de cartes postales) et historiens participeront aux débats soulevés par ce numéro, à propos d'un style désormais adopté par les photographes américains les plus en vue, représentés dans le magazine par des portfolios de Lee Friedlander, Joel Meyerowitz, Tod Papageorge, Emmet Gowin ou Garry Winogrand. Ce dernier est le seul à récuser le terme de *snapshot*, pour lui préférer celui, générique, de "photographie". »
Gilles Mora, *La Photographie américaine de 1958 à 1981*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 39-46.

« 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 XIXe 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 XIXe 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-alcaline, 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 László 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 », in *Études photographiques*, n°9, mai 2001 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/243).

« Il n'y a rien de tel qu'une photo réellement instantanée. Toutes les photographies sont le fruit d'un temps d'exposition plus ou moins long, et chacune décrit un laps de temps distinct. Ce moment reflète toujours le présent. Fait unique dans l'histoire de l'image, une photo ne décrit rien d'autre que le moment précis où elle a été prise. La photographie ne fait allusion au passé ou à l'avenir que dans la mesure où ils existent dans le présent, le passé à travers ses vestiges, l'avenir à travers les prémonitions visibles dans le présent.
Au temps des émulsions lentes et des expositions longues, les photographies décrivaient un segment temporel de plusieurs secondes ou plus. Si le sujet bougeait, on obtenait des images jusque-là inédites : des chiens à deux têtes et aux queues multiples, des visages sans aucun trait, des hommes transparents, étalant leur substance diluée sur la moitié de la plaque. Le fait que ces photos aient été considérées (au mieux) comme des échecs partiels est moins intéressant que le fait qu'elles aient été produites en un nombre tel que tous les photographes et tous les clients qui avaient posé pour des portraits de famille avec des bébés trop remuants en avaient connaissance.
Il est surprenant que la prédominance de ces images radicales n'ait pas suscité l'intérêt des historiens de l'art. La peinture représentant un laps de temps de Duchamp et Balla, réalisée avant la première guerre mondiale, a été comparée aux travaux de photographes comme Edgerton et Mili qui ont exploré avec grand soin des idées similaires un quart de siècle plus tard, mais les représentations photographiques accidentelles d'un laps de temps donné, produites au XIXe siècle, ont été négligées, probablement précisément parce qu'elles étaient accidentelles.
Alors que les pellicules se faisaient plus sensibles, les objectifs et les obturateurs plus rapides, la photographie se tourna vers l'étude de sujets en mouvement. De même que l'œil est incapable de distinguer les photogrammes d'un film cinématographique projeté sur l'écran à la vitesse de vingt-quatre images par seconde, il est incapable de suivre, dans la vraie vie, les positions d'un sujet qui se déplace à grande vitesse. L'exemple classique

est celui du cheval au galop. Bien que représenté des milliers de fois avec amour par les Grecs, les Égyptiens, les Perses et les Chinois, ou comme dans toutes les scènes de bataille et gravures sportives de la chrétienté, les chevaux couraient les quatre pattes tendues, comme échappés d'un manège de chevaux de bois. Ce n'est qu'après que Muybridge fut parvenu à photographier un cheval au galop en 1878 que cette convention fut abandonnée. Il en fut de même pour le vol des oiseaux, le jeu des muscles du dos d'un athlète, le drapé du vêtement d'un passant ou les expressions fugitives du visage humain.
Isoler ces fines tranches de temps a été une source de fascination constante pour le photographe. Et tandis qu'il poursuivait ses expérimentations, il découvrit autre chose : il découvrit que le plaisir et la beauté de cette fragmentation du temps n'avaient pas grand-chose à voir avec ce qu'il s'y passait. Ils résidaient bien plutôt dans la vision d'un équilibre fugace des lignes et des formes, jusque-là rendu invisible par le flux des mouvements. Cartier-Bresson qualifie sa quête de cette beauté nouvelle d'"instant décisif", mais la formule a été mal comprise ; cet instant décisif n'est pas une acmé au sens dramatique, mais une acmé visuelle. Le résultat n'est pas une histoire, mais une image. »
John Szarkowski, « Introduction », in *L'Œil du photographe* [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007, non paginé.

❙ « Si en 1963 les images de Lartigue parviennent à entrer en résonance avec les sensibilités modernistes, c'est uniquement grâce aux travaux des photographes contemporains qui ont établi la possibilité d'un dialogue par œuvres interposées sur une base exclusivement formelle. Et c'est bien ce terrain commun que Szarkowski cherche à mettre en valeur au détriment d'autres éléments présents dans les photographies de Lartigue. Mais une exposition consacrée à un précurseur permet également d'historiciser le contemporain selon une dynamique qui, à la lumière des théories de Szarkowski sur la photographie comprise comme un champ clos, revêt une signification particulière. Avec l'arrivée de Lartigue sur la scène de l'art en 1963, son statut de précurseur de Winogrand et la fonction légitimatrice qui en découle jouent un rôle crucial dans l'établissement d'une généalogie. En faisant de Lartigue un génie naïf, Szarkowski jette les bases d'un débat sur l'histoire vernaculaire du médium. Empruntant à George Kubler certaines de ses idées au sujet de l'évolution de la forme et de sa manifestation dans tous les domaines de la culture matérielle, il postule que les photographies vernaculaires font la preuve des propriétés innées du médium et qu'il faut rendre hommage aux praticiens amateurs pour les avoir découvertes. […]
Selon Szarkowski, les précurseurs vernaculaires tels que Lartigue et O'Sullivan sont donc essentiels pour construire un sentiment de continuité dans le médium, car ils servent à identifier l'origine des innovations formelles qui émergent dans les années 1960 : avec Lartigue, l'audace de Winogrand devient intelligible. »
Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue, L'Invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012, p. 249-250.

CORPS EN MOUVEMENT

❙ « Après avoir été pendant longtemps l'extraordinaire aura fantomatique dans laquelle plusieurs générations ont surtout reconnu la part à payer pour que la photographie existe et puisse se soumettre ce qui lui préexiste, le flou est devenu, souvent, dans la pratique moderne et contemporaine où on en fait le plus souvent un usage relatif et partiel, un indice de réel et d'immédiat, une sorte de garant moral de l'instantané. Il en prouve le caractère d'événement et d'évidence, il confirme le photographe dans sa position de témoin, attaché à l'instant qui passe, à ses accidents possibles. Mais le flou permet aussi de mieux voir, ou plutôt de voir autrement ce qui est net ; il devient ainsi l'instrument d'une recherche qui peut aller jusqu'à informer l'essentiel de la photo et la signer en la différenciant – comme autrefois les pictorialistes choisissant, face à la montée de l'instantané, le flou généralisé comme signe manifeste d'une affirmation d'art. Si le flou, le bougé témoignent ainsi doublement d'une part de primitivité et de ce qu'il y a peut-être dans la photo de plus artificiel, c'est que l'œil, à l'état normal, ni ne voit vraiment flou ni ne garde surtout inscrit en lui la trace matérialisée d'un mouvement. Alors que l'objectif, ce faux œil, le peut, et ne peut même que cela, selon les conditions dans lesquelles on choisit de l'utiliser. Ce sera donc quelque chose de plus profond que l'œil, dont pourtant tout dépend, que le bougé met en avant et touche, chez le photographe et chez ceux qui y sont sensibles. C'est l'œil en tant que corps, l'œil faisant corps avec son paysage, l'œil-corps, celui dont Merleau-Ponty parle dans ses derniers écrits et qu'invoque Deleuze inspiré par Bergson dans ses livres sur le cinéma. L'œil de l'esprit coulé dans sa matière. […]
Mais toujours quels que soient le prétexte et le rendu final, il s'agit bien d'une irruption de ce que l'instantané cache, de la fixation dans l'image d'un mouvement qui suppose une sorte de grondement interne et, sinon une rencontre, à tout le moins une friction entre le corps-regard et la réalité qui apparaît dans un frémissement. William Klein, grand initiateur du bougé, en donne la formule la plus vive quand il dit que le geste de photographier est pour lui "un moment de transe". Ce qui suppose cette agitation, plus ou moins matérielle et mentale, du corps cherchant à s'appliquer directement, en dépit de tous les détours techniques, à l'image. »
Raymond Bellour, « La redevance du fantôme », in *Le Temps d'un mouvement, Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, CNP, 1986, p. 108-110.

❙ « Lorsque le geste photographique n'est plus seulement celui qui consiste à cadrer ou même à danser le temps précédent la prise de vue (Cartier-Bresson sautillait, Plossu rappelle que la photographie c'est de la danse), mais devient un acte singulier, métaphore de l'intention artistique, il est alors ce qui construit inévitablement l'espace d'une image en proie à une déflagration de notre perception et à la représentation d'une expérience mémorielle et sensorielle. Le corps ici n'est plus le sujet de la photographie mais le sujet, c'est-à-dire le sens de l'espace photographique car c'est lui, tout comme le danseur de Cunningham, qui "engendre l'espace qui l'habite mais aussi qui le produit". Dans le temps même où le photographe se déploie dans l'espace, dans cette temporalité qu'il va photographier, ou qu'il va faire saisir par un autre, il redéfinit son propre corps

jusqu'à devenir un personnage et même parler de "l'autre" qui est "dans" la photographie. Histoire de dédoublement mais surtout de sortie de soi comme pour mieux passer d'un état à un autre, comme pour mieux dire l'extraction, c'est-à-dire l'abstraction originelle qu'est le geste photographique lorsqu'il réalise l'espace photographique. »
Michelle Debat, *L'Impossible Image, photographie, danse, chorégraphie*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009, p. 124-125.

❙ « [Winogrand] va bénéficier des amitiés qu'il noue avec d'autres photographes de Pix, notamment Ed Feingersh et Bob Schwalberg. […] Schwalberg incite Winogrand à réfléchir sur la différence entre une photographie et n'importe quel autre type d'image. "Le caractère vraiment unique de la photographie, écrira-t-il, n'est pas sa complexité optique incroyablement détaillée, ni le magnifique miracle de la photochimie argentique, mais le moment – cette fine tranche de temps figé –, cet instant irréversible de la prise de vue".
Feingersh avait une personnalité totalement différente. Photojournaliste de talent, il était obsédé par la photographie et avait un "magnétisme" particulier, comme l'écrira un de ses amis. Un peu comme Winogrand, il passait "des heures à parler de façon excitée, en faisant des gestes et en gribouillant des notes", et il se laissait "conduire là où le moment l'entraînait". […] Si Schwalberg montre à quel point "la photographie est l'instant", Feingersh prouve pour sa part que sa pratique est extrêmement physique : elle demande une grande acuité visuelle, une maîtrise intuitive de la main et de l'œil, une énergie inépuisable et la volonté d'entrer dans l'action des sujets, en se déplaçant et même en dansant avec eux pour capter leur énergie et leur esprit. À l'époque, Winogrand était affecté aux sports […]; fasciné par les sportifs, il réalisait déjà des photographies pleines d'action et de mouvements. L'approche cinétique et même agressive de Feingersh et sa conception de la photographie comme art de la participation plutôt que de la contemplation trouvent un écho dans le tempérament de Winogrand, qui dira plus tard : "Quand il y a de l'action, ça m'intéresse". »
Sarah Greenough, « Le mystère du visible : Garry Winogrand et la photographie américaine d'après guerre », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 387-388.

❙ « Cette redéfinition du photographe comme homme d'action et de mouvement, qui se met en place à l'époque [les années 1930], va imprégner l'image de la profession durant des décennies et contribuer indéniablement au prestige particulier d'un métier ajoutant à l'aura de la création artistique l'exigence de la vitalité physique.
Ainsi cette définition d'Hugo Sieker publiée en 1932 : "Un cinquième de chasseur + un cinquième de technicien + un cinquième d'artiste + un cinquième d'alchimiste + un cinquième de sportif et d'aventurier = un photographe."
Une telle définition va surtout avoir valeur auprès d'une génération d'artistes qui, à l'instar des membres du Bauhaus ou de Raoul Hausmann par exemple, un ami de Werner Gräff, se passionnent pour les arts de la performance, fondés sur une prestation physique du sujet : la danse, façon originelle de produire des images par l'inscription réglée du corps dans l'espace, le théâtre ou la poésie sonore. Pour eux, la photographie va précisément permettre de faire entrer cet engagement du corps dans le champ des arts plastiques. Ce projet, entamé en photographie dès les années 1920, marquera ensuite bien d'autres domaines des beaux-arts au cours du siècle. Qu'on pense seulement à l'*action painting* américain, dont l'avènement est justement contemporain de celui des grands magazines illustrés et de la figure héroïque du reporter-photographe aux États-Unis. Pour ces peintres, il s'agira pareillement de produire des images dans le mouvement, la vitesse et l'utilisation de l'espace réel, et de rapprocher ainsi l'atelier de peinture de ce que fut le studio photographique dès ses débuts : non seulement un lieu où l'on confectionne des œuvres d'art, mais où se déroule une performance que l'image produite a charge de fixer. »
Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne sur : http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html).

❙ « Le monde de la danse […] subit une profonde réorganisation à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Orienté par les danseurs qui se réunissaient à la Judson Memorial Church de New York, cette nouvelle conception d'une danse basée sur le mouvement ordinaire, ou sur "l'accomplissement d'une tâche", a pour projet de trouver comment faire un geste dépourvu de tout "intérieur". La gestuelle de la danse de ballet, pensait-on, est toujours l'expression d'une signification intérieure : émotions distillées par la musique ou par le corps, domaine virtuel inaccessible, structuré par des conventions préétablies et tenu à l'écart de la réalité de l'espace et du temps. Normalement, le corps du danseur s'efforce d'extérioriser ces significations ; en effet, sans elles, le corps ne serait qu'un corps ordinaire, rien de plus que celui d'un joggeur, ou d'un ouvrier, ou de quelqu'un qui descend des escaliers. En adoptant une danse du "mouvement ordinaire", les danseurs du Judson se déclarent solidaires d'une notion de "langage ordinaire", c'est-à-dire une notion, empruntée à cette philosophie, qui efface la distinction corps / esprit au profit d'une vision béhavioriste du langage. Ils citent Wittgenstein (qu'ils l'aient lu ou non) disant que la signification d'un mot réside dans son usage. Savoir alors ce que veut dire un mot, n'est pas avoir présente à l'esprit une image de sa "signification" à laquelle on pourrait se référer ; mais dépend plutôt de l'évidente capacité de chacun à utiliser le mot, à le mettre en scène. Si l'image mentale supposée est entièrement subjective, privée, si elle est une chose à laquelle je suis seul à avoir accès, alors la matérialisation du mot est publique : j'en fais un usage correct ou non.
C'est dans cet état d'esprit que les danseurs du Judson imaginent que l'acte de marcher dans la rue, ou de se soulever, ou de se pencher, convient tout à fait comme répertoire de mouvements de "danse". Et c'est avec ce même mépris de l'intimité de l'espace "mental" que Yvonne Rainer se range aux côtés de la philosophie du langage ordinaire lorsqu'elle proclame de façon agressive *L'Esprit est un muscle* (titre de sa chorégraphie la plus célèbre). »
Rosalind Krauss, « La problématique corps / esprit : Robert Morris en séries [1994] », in *Robert Morris*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 47-49 et p. 55-56.

CONCEPTIONS ET SIGNIFICATIONS DE LA PHOTOGRAPHIE

« Opérateur de l'émergence et du mouvement qui réagit à ce qu'il voit et s'exprime véritablement dans les instants fugitifs, Winogrand n'a pas pour intention de juger ni de moraliser, mais d'exprimer, de représenter sans interpréter, ce qui le range d'emblée dans la lignée des "antiphotographes" qui rompent avec la tradition classique. […]
Porté entre autres par l'attrait qu'il avait eu pour le ballet dans sa jeunesse (il épousa d'ailleurs en 1952 la danseuse Adrienne Lubeau), d'où son intérêt pour les boxeurs et les gens du spectacle, Winogrand ne tente pas de mater la trépidance logiquement insaisissable de la vie. Axé sur l'accélération, et non sur l'arrêt de la préméditation, l'acte du déclenchement est pratiqué comme un réflexe mental par Winogrand, qui disait que si une photo avait l'air trop normale, il faisait quelque chose pour la changer. Dans les rues de Manhattan ou à Los Angeles, il s'efforce de n'être rien qu'un œil qui voit librement et tente de restituer à travers son Leica l'ordonnance imprécise des choses. Tirant un parti optimal de la confusion du paysage urbain et traitant la réalité comme un puzzle dont il cadre des pans détachés, Winogrand part du principe que la forme et le contenu ne sont pas dissociables et refuse de faire une distinction hiérarchique entre ce qui vaut la peine d'être retenu et ce qui ne le vaut pas. En ce sens, ses constructions chahutées, chaotiques, mal fichues, totalement irrationnelles et pourtant familières, sont l'exact contraire des produits élégants, signifiants et structurés de l'"instant décisif" de Cartier-Bresson qui accréditent l'ordre moral du monde. Pour Winogrand, un photojournaliste devrait être à même de réaliser seulement deux images ; la première, une tête, en gros plan, ou un portrait, pris au téléobjectif, et la seconde : un homme se promenant sur une plage, saisi en plongée et réfléchissant sur lui-même.
Ce point de vue définit parfaitement les deux pôles entre lesquelles oscille son œuvre entièrement consacrée à la transcription de l'expression du mouvement et bien résumée par cette phrase : "Aucun instant n'est plus important qu'un autre. Chaque moment signifie quelque chose". »
Patrick Roegiers, « La Photographie américaine à la croisée des chemins » (1991), *Garry Winogrand / Lee Friedlander*, Paris, Nathan, 1998, p. 165-168.

PRISES DE VUE, ACTE ET REGARDS

« Tout au long des années 1960, une chose demeure constante chez lui, même si sa vie personnelle est ébranlée : le fait de photographier. Non pas présenter son travail, ni même trier ses photos (il prend du retard sur ce plan), mais photographier. Toute la journée il mitraille : en attendant que le bus arrive, que la serveuse apporte son déjeuner, que son avion décolle (il arrive à l'aéroport des heures avant son vol). Pour lui, c'est un mode de vie. Il a souvent dit que cette occupation lui permettait de moins penser ou d'oublier temporairement sa colère, son angoisse et ses contradictions, mais cette explication est purement négative. Ce qui lui importe, ce n'est pas de voir des photos mais d'en faire ; il veut se libérer des sentiments factices et de toutes sortes d'idées stupides, banales ou erronées ; il veut vivre authentiquement en portant sur le monde un regard honnête et en privilégiant la primauté du regard. Dès lors, les autres aspects de son travail de photographe – la recherche, le tirage et l'interprétation des images, la préparation de livres, d'expositions et autres publications – deviennent presque des diversions suspectes par rapport à sa mission essentielle. »
Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 42.

« L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut,* qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. Temporellement, en effet, […] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche,* une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif.* Empreinte empruntée, soustraite à une double continuité. Petit bloc

d'étant-là, petit saisissement d'ici-maintenant, dérobé à un double infini. On peut dire que le photographe, à l'extrême opposé du peintre, travaille toujours *au couteau,* passant, à chaque visée, à chaque prise, à chaque braquage, passant le monde qui l'entoure au fil de son rasoir. […]
Le principe général de *l'image-acte,* […] conduit logiquement à considérer que *toute photographie est un coup,* tout acte (de prise de vue ou de regard sur l'image) est un essai de "faire un coup" – exactement comme dans une partie d'échecs : on a des visées (plus ou moins nettes), on passe à l'acte, et on voit ce que ça donne après coup(e). Voilà *le jeu.* La question de la Vérité ou du Sens ne se pose pas – du moins pas dans l'absolu. La seule question est celle de la pertinence ou de l'efficacité contingente : c'est raté ou c'est réussi en tant que coup. La photographie, en ce sens, c'est une partie toujours en jeu où chacun des partenaires (le photographe, le regardeur, le référent) vient *se risquer* en essayant de faire un bon coup. Toutes les ruses seront bonnes. Toutes les occasions devront être saisies. Et chaque fois qu'on a joué, on recommence un nouveau coup (la *compulsion à la répétition* est quelque chose d'essentiel à l'acte photographique : on ne prend pas *une* photo, sinon par frustration ; on en prend toujours une série – mitraillons d'abord, sélectionnons après – ; il n'y a de satisfaction à photographier qu'à ce prix : répéter non pas tel ou tel sujet, mais *répéter la prise* de ce sujet, répéter l'acte lui-même, recommencer toujours, remettre ça, comme dans la passion du jeu justement, ou comme dans l'acte sexuel : ne pas pouvoir se passer de tirer son coup). Et à chaque coup qu'on fait, toutes les données peuvent être changées, tous les calculs doivent éventuellement être refaits. En photo, tout sera affaire de *coup par coup.* C'est la logique de l'acte : locale, transitoire, singulière. Toujours *refaite,* la photo, dans son principe, est de l'ordre du performatif – dans l'acception linguistique du mot (quand dire, c'est faire) autant que dans sa signification artistique (la "performance"). »
Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 153-154.

« Le regard photographique – différent en cela d'autres formes de regard médiats – est un arrachement et, comme le regard humain, une mise en contiguïté, une opération relationnelle (voir, c'est choisir et relier), mais stabilisée, ossifiée, alors que le dispositif œil / cerveau recompose en permanence la perception. D'où l'inquiétante étrangeté qui se dégage des images de photographes acceptant pleinement cette logique, au risque de se perdre dans cette subversion esthétique. […]
Garry Winogrand (1928-1984) est un excellent exemple de ce regard expérimental, toujours à la limite du champ, prenant tous les risques, explorant toutes les solutions, allant avec courage jusqu'à l'impasse, et posant ainsi la question de la valeur en photographie. Extrêmement prolifique pendant toute sa carrière (et incapable de sélectionner dans son travail), Winogrand atteint, à la fin de sa vie, des sommets : il laisse à sa mort 2 500 rouleaux non développés et quelque 9 000 rouleaux non triés. C'est un peu comme si l'issue logique de sa position radicale vis-à-vis de la photographie était de laisser le dispositif photographique fonctionner tout seul, l'expérience se continuer sans pilote, en une essence de regard purement photographique libéré du regard du photographe. […]
Aussi Winogrand l'expérimentateur, est-il toujours sur le fil du rasoir, refusant toute image qui pourrait le satisfaire pleinement, c'est-à-dire qui répondrait à des critères d'harmonie et de sens et qui endormirait son œil et l'intellect du spectateur. Il ne prend donc pas les images mais s'en déprend et déclenche, non quand les choses se mettent en place (par la volonté du démiurge – ce serait la position de Cartier-Bresson par exemple), mais lorsqu'elles sont sur le point de se dé-mettre. Mais cela, il ne peut le prévoir (ou le prévisualiser comme disent les photographes).
Sa photographie ne peut être planifiée : elle échappe au photographe.
Définir un style dans ces conditions est donc difficile, d'où la remarque d'un critique, Michael Edelson, qui déclarait avoir vu de meilleures images dans les poubelles de l'agence Associated Press. Car, contrairement au photographe de presse qui cherche l'instant décisif, l'instant qui résume, Winogrand prend le moment où les choses ne sont pas encore abouties ou déjà passées. On peut cependant avancer deux continuités (ou récurrences) : la contiguïté, souvent saugrenue, qui résulte de la coupe spatio-temporelle ; et le regard intradiégétique comme guide et structure de l'image. L'analyse pourtant devra se limiter au niveau formel ("ce à quoi ressemble le monde une fois photographié" pour reprendre un de ses plus célèbres aphorismes). Car, en dépit d'un humour permanent et parfois noir, l'essentiel de son travail échappe à l'interprétation symbolique. Il n'est ni descriptif, ni constatif non plus. Il est simplement un regard photographique qui se met en scène. […]
L'œil photographique, c'est le cadre, mais un cadre compris comme à la fois lieu et moment (étalé sur plusieurs temps successifs : prise, tirage, recadrage, "monstration"). Il est mis en *relation* d'un œil et d'un membre (doigt) par un dispositif. La photographie, depuis son invention, joue pleinement de cette relation fondatrice. Surréaliste avant la lettre, elle est devenue symbole de la révélation des bizarreries du monde, autre manière de louer encore et toujours la création (divine), source infinie d'étonnement. Point de visée théologique pourtant chez Winogrand. Là où d'autres photographes essaient, avec un médium qui donne l'illusion du monde, de prouver qu'ils sont bien créateurs, c'est-à-dire que leur œil est un regard (original), Winogrand, lui, produit des images de transformation (comme on dirait de synthèse) qu'il est impossible de voir dans la réalité (du visuel visible). Son cadre opère une césure d'avec cette réalité, nie la référentialité. Tout naturellement son lieu de travail privilégié est la rue, les attroupements, les réceptions, lieux de flux (car l'appareil peut y trancher à l'infini alors que le cerveau, perçoit toujours la dynamique) et de proximité (le corps du photographe est intégré à la scène : l'œil n'y est pas celui du voyeur mais s'avance, démasqué, à ses risques et périls). […]
L'œil explore les formes du monde sans autre finalité que l'exploration. Il y découvre aussi qu'il n'est pas maître du jeu. Le regard est bien *photographique,* et il se met en scène. […]
L'œil est ainsi matérialisé *dans* la structure même de l'image. Tous les éléments tendent vers ce point qui les tient car il en est la source : le regard présentifié. Les plus célèbres photographies de Winogrand sont construites selon ce principe. Dans *Dallas, Texas,* 1974 (match de football), les lignes et les mouvements des joueurs convergent vers le point de contact entre la ligne blanche et les tribunes ; dans *Los Angeles, California,* 1969 (trois femmes croisent un

handicapé profond en chaise roulante sur Hollywood Boulevard) les points de fuite et les ombres s'étirent en iris autour des trois femmes ; dans *Hard-Hat Rally, New York,* 1969, micros, regards et hampes de drapeau convergent de la même manière vers un ouvrier hurlant, au centre, et plus précisément sa bouche grande ouverte ; dans *Forest Lawn Cemetery, Los Angeles,* 1964, le centre est un trou noir dans le feuillage (alors qu'il est écrit sur le monument "The Mystery of Life") ; et dans *Huntington Gardens, San Marino, California*, c. 1982-1983, c'est au contraire la lumière du soleil perçant la pénombre du feuillage qui articule l'image. Ainsi comprises, les photographies de Winogrand prennent une autre dimension et il est possible d'apporter une réponse *partielle* à la fameuse question de la bascule du cadrage (déjà pratiquée de la même manière par Robert Frank). En donnant (volontairement, on le voit sur ses planches-contact) un tour à l'appareil photographique, en lui faisant opérer une rotation sur son axe (avec un grand angulaire), il déréalise et "médiatise" bien sûr, mais surtout il recherche (et provoque) cette focalisation radiale de l'image, et la manque aussi parfois. En nous livrant ensemble ses échecs et ses brillantes réussites, en refusant de choisir (faisant ainsi preuve d'un vrai esprit scientifique) Winogrand, photographe s'adressant à des spectateurs d'aujourd'hui qui sont tous photographes, leur donne le sentiment de faire l'image. Nous ne sommes pas devant un tableau (tout est en place) mais devant une tentative, un essai, une épreuve. En cela son travail est le partage d'un regard (et non pas d'une vision du monde) et ne contient aucun message. Il ne renvoie qu'à l'acte photographique et à l'œil. »
Jean Kempf, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? Garry Winogrand au fil du rasoir », *Cercles*, n° 2, 1992, p. 169-175 (en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/58/HTML/).

L'IMAGE COMME SURGISSEMENT, LE FRAGMENTAIRE ET L'IRRÉSOLU

« Avec son premier plan et son arrière-plan flous, le téléobjectif désigne clairement l'élément auquel le photographe donne de l'importance, il indique ce que le lecteur doit voir. C'est peut-être l'instrument d'optique qui caractérise le mieux l'humanisme des magazines, et quand Winogrand commence à l'abandonner, vers 1957, il renonce à un système d'émotion et à un mode de compréhension du monde. Parfaitement capable de faire ressortir le caractère d'un personnage avec un grand angle aussi bien qu'avec une longue focale, il réalise des images où l'espace distendu donne à certains faits épars une importance très nette, parfois même étrange. Désormais, les détails s'opposent à l'unité et à la logique de l'histoire ; l'image ne nous entraîne plus intimement vers une paire d'yeux contrits, elle nous dit que le monde est un assemblage désordonné de fragments, que la vérité est plus complexe que n'importe quel récit que l'on peut en faire. Sans doute Winogrand estime-t-il désormais que le téléobjectif crée un faux lien de sympathie entre le photographe et son sujet. Dans sa nouvelle manière de voir, la longue focale exprime un certain sentimentalisme, le grand angle, la neutralité. Le téléobjectif correspond à la sincérité, le grand angle à l'authenticité. […]
De toutes les questions que se pose d'abord un journaliste, l'image ne répond à aucune. Elle refuse de dire ce qui s'est passé, ou de qui il s'agit ; elle ne montre qu'un très léger intérêt pour le quand et le où ; elle ne pose même pas la question du pourquoi. Ce qui est important, nous dit-elle, c'est ce chaos, cette fragmentation incompréhensible, c'est la question et non la réponse. Winogrand est entré dans un théâtre où d'innombrables objets brillants ne cessent de tournoyer, où l'action est généralement si anonyme – un enfant regardant apeuré on ne sait quoi, un nanti qui sourit comme un bienheureux – que ces images ont peu de contenu narratif ; elles ne contiennent au mieux qu'une amorce de récit. "Il n'y a rien d'aussi mystérieux qu'un fait clairement décrit", dira Winogrand. Plus une photographie se dresse devant nous telle une apparition, plus elle a de chance d'être réussie. »
Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 24-26.

« On a souvent établi comme novatrice la *street photography* américaine de cette époque, celle qui, justement, était au cœur des activités documentaires d'Arbus, Friedlander et Winogrand. Elle manifeste, en particulier chez ces deux derniers, ce qu'on pourrait appeler une "esthétique du surgissement", forme tout à fait remarquable d'un rapport particulier du photographe à son sujet. Elle consiste en la capture de ce qui surgit devant l'objectif, dans le champ d'enregistrement, sans préméditation, dans une perspective automatique, aléatoire, souvent préréglée. Cette possibilité d'enregistrement *at random*, et son utilisation photographique, naît vraiment à la fin des années 1940 et au début des années 1950 aux États-Unis, sans doute sous l'influence de la musique (free jazz), de la littérature (Jack Kerouac et la poésie beat d'Allen Ginsberg) ou de la gestuelle propre à l'expressionnisme abstrait pictural (Jackson Pollock ou De Kooning). Walker Evans l'inaugure avec ses passagers pris dans le métro de New York entre 1938 et 1942, mais surtout dans ses portraits de passants dans les rues de Detroit et de Chicago (1946). Harry Callahan reprendra ce projet à Chicago en 1950. La photographie de rue va s'emparer progressivement de ce langage, tout au long des années 1960 et 1970. Cette esthétique-là considère que le cadrage est important (il est souvent validé sur la planche-contact après la prise de vue), mais la composition n'est pas nécessaire, ou plutôt elle déplace ses attributs, devient entièrement dépendante de l'occupation des sujets dans le champ de l'objectif, offrant ainsi un tout nouveau vocabulaire visuel, parfois franchement brutal, mais d'une vraie fraîcheur iconoclaste. Le cadrage peut se prérégler, s'apprivoiser intuitivement sur la base d'une focale précise, et l'objectif grand-angulaire devient l'usage normal pour Winogrand et beaucoup d'autres, permettant l'intégration de nombreux éléments informatifs dans l'image, une grande profondeur de champ, propice aux premiers plans perturbateurs, aux encombrements visuels si chers à Lee Friedlander lorsqu'il choisit de rendre, justement, l'expérience du paysage urbain ou naturel qu'offre désormais l'Amérique contemporaine. »
Gilles Mora, *La Photographie américaine de 1958 à 1981*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 50.

« Croyance et technique pour la prose moderne
Liste des principes :

1. Remplis des carnets secrets et tape à la machine des pages frénétiques, pour ta seule joie
2. Soumis à tout, ouvert, à l'écoute
3. Essaie de ne pas être ivre hors de ta maison
4. Sois amoureux de ta vie
5. Quelque chose que tu sens finira par trouver sa forme propre
6. Sois un foutu simple d'esprit saint de l'esprit
7. Souffle aussi profond que tu veux souffler
8. Écris ce que tu veux depuis le fond sans fond de l'esprit
9. Les visions imprononçables de l'individu
10. Pas de temps pour la poésie mais pour ce qui est exactement
11. Tics visionnaires frissonnant dans la poitrine
12. Dans la fixité de la transe à rêver de l'objet devant toi
13. Débarrasse-toi de toute inhibition littéraire, grammaticale et syntaxique
14. Sois comme Proust un vieux défoncé au temps
15. Raconter l'histoire véritable du monde dans un monologue intérieur
16. Le joyau cœur de l'intérêt est l'œil à l'intérieur de l'œil
17. Ecris en souvenir et stupéfaction de toi-même
18. Pars de la concision du milieu de l'œil en nageant dans la mer du langage
19. Accepte la perte pour toujours
20. Crois au contour sacré de la vie
21. Efforce-toi d'esquisser le flux qui est déjà dans l'esprit, intact
22. Ne pense pas à des mots quand tu t'arrêtes mais à mieux voir l'image
23. Garde la trace de chaque jour armorié dans le matin qui t'appartient
24. Pas de crainte ou de honte quant à la dignité de ton expérience, de ton langage et de ta connaissance
25. Écris pour que le monde lise et voie les images précises que tu en donnes
26. Le livre-film est le film en mots, la forme visuelle américaine
27. Louange du Caractère dans la Sinistre Solitude inhumaine
28. Composition dingue, sans discipline, pure, remontant du dessous, plus c'est fou mieux c'est
29. Tu es un Génie tout le temps
30. Écrivain-Metteur en scène des Films Terrestres Financés et Angélisés au Ciel »

Jack Kerouac, « Croyance et technique pour la prose moderne », in *Vraie blonde, et autres,* Paris, Gallimard, 1998, p. 21-22.

« Lors d'une réunion surréaliste des années 1920, Tristan Tzara, l'homme de nulle part, proposa de composer un poème sur-le-champ en tirant des mots d'un chapeau. Une algarade s'ensuivit et le théâtre fut saccagé. André Breton expulsa Tristan Tzara du mouvement et étendit les *cut-ups* sur le divan freudien.
Pendant l'été 1959, Brion Gysin, peintre et écrivain, découpa des articles de journaux en fragments et les redistribua au hasard. *Minutes to Go* résulta de cette expérience *cut-up*. *Minutes to Go* contient des *cut-ups* spontanés et inaltérés qui se révélèrent être une prose parfaitement cohérente et pleine de sens. La méthode *cut-up* amena les écrivains au collage qui a été utilisé par les peintres depuis cinquante ans. Il a été également utilisé pour la caméra et l'appareil photographique. En effet, toutes les prises de vues effectuées dans la rue soit par des caméras soit par des appareils photographiques sont à la merci de facteurs imprévisibles tels que les passants et les juxtapositions *cut-ups*. Et les photographes vous diront que leurs meilleures prises de vues sont souvent des accidents… les écrivains vous diront la même chose. La meilleure écriture semble être produite presque par accident, mais, jusqu'à temps que la méthode *cut-up* ait été formulée (en réalité, toute écriture est constituée de *cut-ups*. Je reviendrai sur ce point) – les écrivains n'avaient pas la possibilité de reproduire le caractère fortuit de la spontanéité. On ne peut pas *désirer* la spontanéité. Mais on peut introduire le facteur spontané et imprévisible à l'aide d'une paire de ciseaux.
La méthode est simple. Voici une des manières de procéder. Prenez une page. Cette page par exemple. Maintenant coupez-la en long et en large. Vous obtenez quatre fragments : 1 2 3 4 … un deux trois quatre. Maintenant réorganisez les fragments en plaçant le fragment quatre avec le fragment un, et le fragment deux avec le fragment trois. Et vous obtenez, une nouvelle page. Parfois cela veut dire la même chose. Parfois quelque chose de totalement différent (faire un *cut-up* de discours politiques est un exercice des plus intéressants) – et, dans tous les cas vous découvrirez que cela signifie quelque chose, et quelque chose de tout à fait déterminé. Prenez n'importe quel poète ou prosateur que vous aimez. La prose ou les poèmes que vous avez lus maintes et maintes fois. Les mots ont perdu toute signification et toute existence au cours d'années de répétition. Maintenant prenez le poème et recopiez les passages choisis. Remplissez une page d'extraits. Maintenant découpez la page. Vous obtenez un nouveau poème. Autant de poèmes que vous voulez. Autant de poèmes de Shakespeare ou de Rimbaud que vous voulez. Tristan Tzara a dit : "La poésie est pour tous." Et André Breton le traita de flic et l'expulsa du mouvement. Répétez : "La poésie est pour tous." La poésie est un lieu public et vous êtes libres d'entièrement *cut-upiser* Rimbaud, et vous vous trouvez à la place de Rimbaud. »

William S. Burroughs, Brion Gysin, « Œuvres croisées : Cut-Ups, Permutation, Fold-Ins », in *Poésure et peintrie. D'un art, l'autre,* Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 252

« Les textes de William Burroughs ne sont pas, comme on le sait, des œuvres ni même des romans au sens classique du terme. Ils ne peuvent être classés dans un système des genres, dans une hiérarchie traditionnelle de la littérature. Cela est évident. Il s'agit plutôt de moments d'écriture, de cheminements à travers la forêt des signes, dont le carnet de bord serait ce type scriptural nouveau que Burroughs appelle, après Ginsberg, "la routine". Celle-ci (le mot vient de route, ne l'oublions pas) se présente comme une sorte de parcours d'écriture, de parcours insistant, récurrent qui participe de la pulsation et du discours spasmé, fragmenté. Ce sont des textes fondamentalement discontinus qui, grâce entre autres à la technique bien connue de la coupure, intègrent le hasard à la (dé)structuration du récit.

Aéroport international de Los Angeles, 1964
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

[…] Cela donne l'apparence bien connue des œuvres de Burroughs, c'est-à-dire une liste sautillante de notes fugitives, de poèmes, de cantos, de scripts, de tracts, d'enregistrements de bruits ou de conversations, de titres à la une, de coupures de journaux, d'articles, de visions, de bouts d'intertexte, d'interjections de bandes dessinées, d'affiches lacérées, etc. Bref, il s'agit d'une impitoyable charpie de paroles, d'un hachis de langages. Nous sommes donc bien ici dans le registre du mélange. Et cela n'a plus rien à voir avec une narration littéraire. Nous sommes plutôt devant une construction juxtaposante, une mosaïque. Dans *Le festin nu*, le premier Burroughs écrit : "Je ne prétends imposer ni "histoire", ni "intrigue", ni "scénario"…. Pas de diégèse donc. Il précise encore, toujours à propos du *Festin nu*, que son livre "expulse les pages dans toutes les directions". Ce sont donc des textes sauvages en quelque sorte, fondamentalement insoumis, ignorant la progression et l'ordre narratif, et dans lesquels on déstructure le récit traditionnel pour rendre ses éléments libres, en dérive. »
Gaetan Brulotte, « Le Déchet », in *Le Colloque de Tanger*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 30-33.

« Et si chaque image forte se réalise pleinement, leur somme n'est qu'une collection de fragments qui n'ont pas la finalité que l'on attend habituellement d'un essai, d'un roman ou d'un film (et, à l'époque des magazines, de la photographie). Non seulement elles adoptent une position agnostique à l'égard de la politique de leur temps, mais elles trouvent partout de la beauté et de la laideur. Peut-être auraient-elles acquis une meilleure visibilité si elles avaient été additionnées, si Winogrand leur avait attribué des relations fixes ; et il se peut aussi que le sentiment d'incomplétude qu'elles nous laissent ne soit pas un défaut mais une qualité, et que lui-même en ait eu conscience.
Si nous souhaitons voir une œuvre d'art accéder à un état d'équilibre stable, c'est parce que nous voulons qu'elle donne forme et signification à la vie, qu'elle nous aide à nous sentir mieux. Ce désir est profond et légitime, mais les œuvres les plus fortes inventent des modes d'affirmation nouveaux et même étranges. Elles ne parlent pas avec la voix que nous avons l'habitude d'entendre.
Certains artistes de l'intégrité ont prétendu que donner une fin cohérente à une histoire revenait à mentir. Dans les années 1960, peut-être parce qu'on assistait à tant de changements troublants et difficiles à assimiler, c'est l'œuvre en train de se faire qui domine, celle qui flotte dans le présent. Peu d'artistes ont occupé à l'époque une place aussi éminente que Federico Fellini, qui a dit un jour qu'il était "immoral […] de raconter une histoire qui ait une conclusion". Heureuse ou non, une fin est une déformation, et même une offense au public, car la vie n'a pas de fin ; elle est faite de flux. Si l'on voulait être honnête, on chercherait à maîtriser cette matière vaporeuse, et Winogrand n'était pas loin d'y parvenir. Ses photographies nous mettent dans une relation incertaine avec tout ce que nous voyons. Ce que nous pensons savoir, nous disent-elles, se dissout, tout comme les événements que nous observons se dissolvent et se transmutent en d'autres événements avant que nous ayons eu prise sur eux. »
Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 53.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

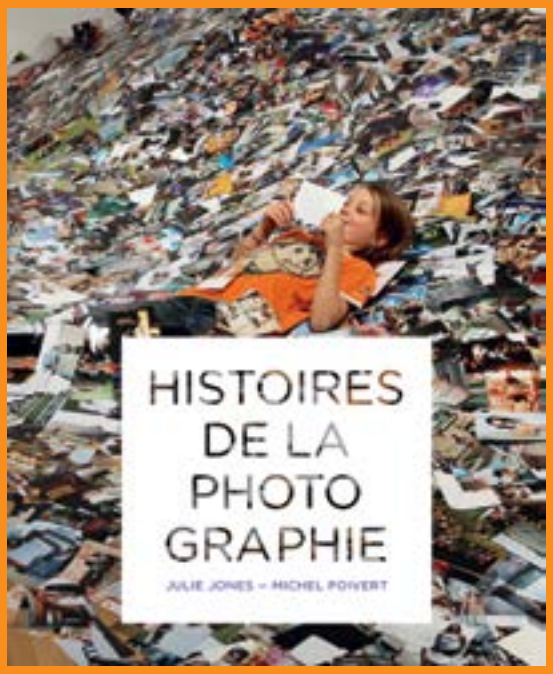
Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des propositions de bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org.

CONTEXTE DE LA PHOTOGRAPHIE AMÉRICAINE

- Benson, Georges, Galassi, Peter, *Friedlander,* New York, Museum of Modern Art, 2009.
- Brunet, François, *L'Amériques des images. Histoire et culture visuelle des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013.
- Frank, Robert, *Les Américains*, Paris, Robert Delpire, 1958 (der. rééd. : 2007).
- Galassi, Peter, Sante, Luc, *Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA, New York*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Klein, William, *New York 1954.55*, Paris, Marval, 1996.
- Mora, Gilles, *La Photographie américaine, de 1958 à 1981*, Paris, Le Seuil, 2007.
- Roegiers, Patrick, « La photographie américaine à la croisée des chemins », in *Garry Winogrand / Lee Friedlander*, Paris, Nathan, 1998.
- *Diane Arbus*, Paris, La Martinière, 2011.
- *Diane Arbus – une chronologie, 1923-1971*, Paris, La Martinière / Jeu de Paume, 2011.
- *La Photographie américaine depuis 1960* (cat. d'exp.), Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1980.

MODERNISME ET DOCUMENT

- Barrère, Lætitia, « John Szarkowski : Le modernisme photographique au Museum of Modern Art de New York (1962-1991) », mémoire de DEA d'histoire de l'art, sous la dir. de Michel Poivert, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2005.
- Greenberg, Clément, « La peinture moderniste » (1961), in Harrison, Charles, Wood, Paul, *Art en théorie 1900-1990, une anthologie,* Paris, Hazan, 2007.
- Lugon, Olivier, « Le réel sous toutes ses formes », in Gunthert, André, Poivert, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Lugon, Olivier, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2004.
- Moore, Kevin, « 1937-2000, Le MoMA : institution de la photographie moderniste », in *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Roussin, Philippe, « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », *Documents*, Jeu de Paume, n°3, octobre 2006.
- Rosler, Martha, *Sur / sous le pavé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Sekula, Allan, « Défaire le modernisme » dans *Écrits sur la photographie*, Paris, Ensba – écrits d'artistes, 2013.
- Sontag, Susan, « Contre l'interprétation », in *L'Œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2010.
- Szarkowski, John, préface à *New Documents*, New York, Museum of Modern Art, 1967 ; trad. française in Jean-Pierre Lemagny, Alain Sayag (dir.), *L'Invention d'un art, 150e anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Georges Pompidou / Adam Biro, 1989, p. 219-220.
- Szarkowski, John, *L'Œil du photographe* [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007.
- Szarkowski, John, dossier de presse de l'exposition « New Documents », 1967 (en ligne : http://www.moma.org/momaorg/shared//pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010).



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 composer des oeuvres. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans) raconte quelques-unes de ces histoires.

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

- Wall, Jeff, « Le presque documentaire, entretien avec Jean-François Chevrier », *Communications*, n° 79, « Des faits et des gestes », Paris, Le Seuil, 2006.

DYNAMIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE DE RUE ET ESTHÉTIQUE DE L'INSTANTANÉ

- Bellour, Raymond, Frizot, Michel, *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, 1986.
- Chevrier, Jean-François, « Photogénie urbaine », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- Dubois, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- Gunthert, André, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/243).
- Hostetler, Lisa, *Street Seen*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum / München, Prestel Verlag, 2009.
- Kempf, Jean, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? Garry Winogrand au fil du rasoir », *Cercles*, n° 2, 1992 (en ligne : http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/38/22/58/PDF/Winogrand._Cercles_2.pdf).
- Kerouac, Jack, « Esquisses de Manhattan » dans *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2006.
- Krauss, Rosalind, « La problématique corps / esprit : Robert Morris en séries [1994] », in *Robert Morris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.
- Lugon, Olivier, « Le Marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n°8, novembre 2000 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html).
- Méaux, Danièle, *La photographie et le temps*, Aix en Provence, Publication de l'Université de Provence, 1997.
- Moore, Kevin, *Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 1989.
- Westerbeck, Colin, Meyerovitz, Joel, *Bystander : a History of street photography*, Boston, Bulfinch Press, 2001.
- Westerbeck, Colin, « Sur la route et dans la rue, l'après-guerre aux États-Unis », dans Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Adam Biro, 2001.
- Zuromskis, Catherine, *Snapshot Photography*, Cambridge MA, the MIT Press, 2013.
- *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, *Scènes de la rue*, 2005.

RÉFÉRENCES LITTÉRAIRES

- Baudelaire, Charles, « Le Peintre de la vie moderne », in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986 (en ligne : http://baudelaire.litteratura.com/popup.php3?action=t&type=oeu&id=29).
- Burroughs, William S., Gysin, Brion, « Œuvres croisées : Cut-Ups, Permutation, Fold-Ins », in *Poésure et peintrie. D'un art, l'autre*, Marseille, Musées de Marseille – Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- Brulotte, Gaetan, « Le Déchet », in *Le Colloque de Tanger*, Paris, Christian Bourgois, 1976.
- Chevrier, Jean, François, Roussin, Philippe, « Quelques manières de penser le cut-up », in *Le Colloque de Tanger*, t. II, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- Kerouac, Jack, « Croyance et technique pour la prose moderne », in *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2006.
- Kerouac, Jack, « Principes de prose spontanée », in *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2006.
- Mailer, Norman, *L'Amérique*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition et dans la perspective d'une articulation avec les contenus des parties précédentes de ce dossier, les présentes pistes sont organisées en quatre thèmes :
– « Regarder, photographier, transformer » ;
– « Temps de pose, rendu du mouvement, improvisation » ;
– « Espaces urbains et scènes de rue » ;
– « Portrait et chronique de la société américaine ».

REGARDER, PHOTOGRAPHIER, TRANSFORMER

« En 1974, Winogrand explique devant un auditoire au Massachusetts Institute of Technology que s'il fait de la photographie, c'est parce qu'il "essaie d'apprendre quelque chose sur la photographie, c'est tout". » (Sarah Greenough, « Le mystère du visible : Garry Winogrand et la photographie américaine d'après guerre », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 395.)

« Le fait de photographier une chose change cette chose. […]
Si je vous prends en photo, je ne vous ai pas, j'ai une photo de vous. […]
C'est de cela qu'il est question en photographie. Pour le dire simplement, je photographie pour découvrir à quoi ressemble une chose quand elle est photographiée. » (Garry Winogrand cité par Sarah Greenough, « Le mystère du visible : Garry Winogrand et la photographie américaine d'après guerre », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 395.)

« L'idée qu'une photographie nous montre "ce que nous aurions vu si nous avions été là nous-mêmes" doit être remise en cause pour son absurdité ; une photographie nous montre "ce que nous aurions vu" à un certain moment du temps d'un certain point de vue, si nous avions regardé la tête immobile et fermé un œil, et si nous voyions avec l'équivalent d'un objectif de 150 ou de 24 mm, et si nous voyions en Agfacolor ou en Tri-X développé avec du D-76 et tiré sur du papier Kodabromide n°3. » (Joel Snyder, Neil Walsh Allen, « Photography, Vision and Representation », *Critical Inquiry*, n° 2, automne 1975, cité in Yves Michaux, *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985.)

Cadre et cadrage
Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible :
« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » (Eugène Delacroix, *Journal*, 1er septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 270.)

« L'acte central de la photographie, l'acte de choisir et d'éliminer, oblige à se concentrer sur les bords de l'image – la frontière qui sépare le dedans du dehors – et sur les formes qu'ils créent » (John Szarkowski, « Introduction », in *L'Œil du photographe* [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007, non paginé.)

« Un jour, je lui demandai pourquoi il tenait de temps en temps son appareil dans un angle, en ne gardant pas la ligne d'horizon. Il répondit que quand il faisait une "pick-cha" (*picture*), il devait toujours résoudre le problème du moment, relever un défi, et c'est pourquoi il se sentait libre de créer un cadre approprié à son regard, pour chacune des opportunités qui se présentait (un concept difficile mais esthétiquement brillant) » (Arnold Crane, *De l'autre côté de l'objectif*, Paris, Gründ, 1995, p. 244.)

Point de vue
Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet et l'angle sous lequel on l'observe. Le point de vue détermine la perspective de l'image.
« Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre est une donnée tangible. L'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution (exacte) pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit. […] Si la perspective a partie liée avec la géométrie,

elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. » (Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82-86.)

Vue frontale, en plongée et en contre-plongée

« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle (normal) de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse…
La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.)

Plan de mise au point et profondeur de champ

La mise au point est l'opération qui consiste, pour un photographe, à régler le plan de netteté (ou plan de mise au point) sur son sujet, en faisant varier la distance entre l'objectif et la surface sensible. On ne peut être « véritablement net » que pour un seul plan du sujet. La profondeur de champ permettra d'augmenter la zone de netteté.
La profondeur de champ peut être définie comme étant la zone de netteté « satisfaisante » qui se situe à l'avant et à l'arrière du plan de mise au point. Garry Winogrand utilise souvent une grande profondeur de champ dans ses images. La profondeur de champ dépend du diaphragme utilisé, de la distance au sujet, de la focale de l'objectif, et des dimensions du film ou du capteur.
Garry Winogrand travaille généralement avec un objectif grand angle (fréquemment un 28 mm) qui permet une grande profondeur de champ. Par ailleurs, il anticipe la mise au point de façon à ce qu'un maximum de sujets dans le cadre soient nets.

Les objectifs et leurs focales

On peut classer les objectifs en trois grandes familles :
– l'objectif de focale normale (le 50 mm pour le format 24 x 36) donne la même sensation de perspective que l'œil (rapport d'éloignement du sujet et des positions relatives des sujets proches et éloignés) ;
– l'objectif de courte focale (objectifs dont la focale est inférieure à 35 mm en 24 x 36) ouvre l'espace photographié (angle de champ important). Plus le photographe se rapproche du sujet, plus la perspective est accentuée et plus les sujets proches seront grossis par rapport aux sujets éloignés ;
– l'objectif de longue focale (objectifs dont la focale est supérieure à 85 mm en 24x36) donne l'impression d'un espace plat et d'une profondeur comprimée.

Hors-champ

« Le hors-champ, c'est tout ce qui est extérieur à l'image mais qui, d'une manière ou d'une autre, dialogue avec elle. La photographie, comme le cinéma, est délimitée par un cadre. On sait qu'au-delà de ces quatre bords, la vie continue, que d'autres choses existent. L'œil est alors comme attiré à l'extérieur de l'image, dans une zone imaginée par le spectateur à partir de ce qu'il voit. Le hors-cadre, c'est aussi ce qui n'est pas sous le feu des caméras, des photographes ; ce qui, volontairement ou non, reste en dehors du flot continue de l'information ou de l'attention. On peut alors, en particulier dans la photographie documentaire et journalistique, distinguer deux hors-champ : celui de l'image, et celui de l'information parcellaire que cette image illustre. Au cinéma, les objets ou les personnes présentes à proximité peuvent être évoqués par des sons, des dialogues. Qu'en est-il en photographie ? » (Dossier pédagogique du concours photo de l'académie de Créteil 2011, en ligne : http://acl.ac-creteil.fr/histoiredesarts/documents/Concours-photo_Hors-champ_pistes_et_iconographie.pdf.)

▮ Étudier les principales options possibles pour un photographe au moment de la prise de vue et/ou au tirage, puis observer, mettre en évidence l'écart entre la perception oculaire et la vision photographique.
Les options possibles à la prise de vue :
– l'appareil (grand, moyen ou petit format en argentique, dimensions et définition du capteur en numérique), le sténopé, ou l'absence d'appareil (« le photogramme ») ;
– le choix de la couleur ou du noir et blanc, la sensibilité de la pellicule ou du capteur et ses incidences sur le grain ou le bruit ;
– la tenue de l'appareil, à la main ou sur un pied ;
– le point de vue, l'angle de la prise de vue, le cadrage ;
– le réglage des paramètres de l'appareil : distance focale de l'objectif, distance de mise au point, vitesse d'obturation, diaphragme et leurs conséquences sur le rendu de mouvement, de netteté, de grandissement.
Les options possibles au tirage :
– le papier (dimension, support, aspect de surface : brillant, perlé, mat…) ;
– le recadrage ;
– la densité, la chromie et le contraste du tirage ;
– le maquillage (expositions différentes selon les zones de l'image) ou les corrections apportées en postproduction.

▮ Expérimenter les opérations de cadrage 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.

– Isoler un fragment et le coller sur une feuille de papier. Les élèves pourront travailler à partir et autour de ce fragment (possibilité d'échanger les feuilles entre élèves).

▮ Garry Winogrand a multiplié les points de vue dans sa pratique photographique : vue frontale, vue en plongée, vue en contreplongée…
– Retrouver avec les élèves ces différents points de vue parmi les images de l'exposition.
– Proposer aux élèves de rechercher des images dans la presse ou sur Internet, en distinguant les différents points de vue. Une séance en classe de mise en commun permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles et des effets produits par les choix des photographes.

▮ Regrouper les élèves en binôme, afin que chacun photographie l'autre avec un point de vue différent. Cet exercice permettra de discuter de la relation entre perception visuelle, vision et composition photographiques. Confronter ensuite les différentes façons dont les élèves ont procédé, en recherchant ce que nous donne à voir l'image et en analysant ce qui n'apparaît pas.

▮ À partir de l'image *Houston*, 1964 (voir ci-dessus), inciter les élèves à argumenter et partager leurs réponses aux questions suivantes :
– Quels éléments ont attiré l'attention du photographe au moment de la prise de vue ? Pourquoi ?
– Repérer l'inclinaison de l'appareil au moment de la prise de vue. Quels point de vue et cadrage Winogrand a-t-il choisis et que permettent-ils ?
– Que rend possible l'utilisation du « grand angle » dans la composition de l'image ?

▮ Proposer aux élèves de rechercher des photographies de Garry Winogrand présentant une grande profondeur de champ (par exemple : *Albuquerque*, 1957 et *Los Angeles International Airport*, 1964 ou une faible profondeur (par exemple : *Metropolitan Opera, New York*, vers 1951, et *Democratic National Convention, Los Angeles*, 1960).
– Expérimenter les variations de la profondeur de champ en réalisant différentes prises de vue au cours desquelles on ne modifiera qu'un seul de ses paramètres (ouverture du diaphragme, point de vue, distance focale, mise au point).
– Comparer les rendus obtenus. On peut montrer aux élèves le travail de John Hilliard, *She Seemed To Stare…*, 1977 (en ligne : http://www.frac-bourgogne.org/collection/fiche/?id=59).

▮ Dans les images photographiques, la direction des visages ou des regards tournés vers quelque chose ou quelqu'un hors-champ ouvrent des possibilités de récits et d'interprétation pour les spectateurs.
– À partir des images suivantes, demander aux élèves d'inventer un récit ou une fiction :
· Henri Cartier-Bresson, *Bruxelles*, 1932 ;
· Robert Frank, *Detroit*, 1955 ;
· Garry Winogrand, *Richard Nixon Campain Rally, New York*, 1960 (voir p. 17).
– Cette proposition peut également être le point de départ d'une incitation à l'écriture d'un récit ou d'un dialogue en langue anglaise.

▮ « Chez Winogrand, l'image est un échange de regards, un *œil à œil* comme l'on dirait un face à face. Premiers concernés hommes et femmes (l'homme étant parfois le photographe) dont les regards se croisent, rebondissent, s'affrontent. L'évolution est ici assez nette. À ses débuts, dans les années 1950, on sent encore chez lui un contenu thématique chargé (le désir, le mépris, l'étonnement) que l'on retrouve brièvement dans sa dernière période. Dans les différentes images faites à l'El Morocco, en 1955, comme dans celles de *Public Relations*, s'installent ces réseaux de regards. […] Dans les années 1960, en revanche, alors que son regard mûrit et s'affirme, cette charge signifiante disparaît et laisse place à une pure *circulation* des regards. […] Le regard du photographe est un protagoniste qui s'immisce dans ces réseaux qui (ne) le regardent (pas). Une jeune fille qu'embrasse un jeune homme dans le recoin d'une porte s'abstrait par le regard de l'étreinte […]. Tout le reste peut être confus, les parasites visuels peuvent se multiplier aux bords de l'image comme souvent chez Winogrand, notre œil s'accroche à ces regards qui l'ancrent comme des pivots et finissent par absorber toute son énergie visuelle » (Jean Kempf, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? Garry Winogrand au fil du rasoir », *Cercles*, n° 2, 1992, p. 173-174, en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/58/HTML/).
– Dans les deux photographies de Garry Winogrand *New York*, vers 1962 (voir couverture) et *Democratic*

Houston, 1964
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

Convention nationale démocrate, Los Angeles, 1960
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

National Convention, Los Angeles, 1960 (voir ci-dessus), analyser les jeux de regards (la façon dont ils circulent dans l'image et établissent des tensions, la manière dont ils conduisent le regard du spectateur…) :
– Étudier ensuite comment l'irruption de l'appareil photographique instaure de nouveaux échanges de regards, notamment avec le photographe. Vous pouvez vous appuyer sur l'image *Fort Worth,* 1974-1977 (voir p. 12) et analyser comment la présence du regard du photographe transforme l'attitude des modèles (réaction, pose, mise en scène…).
– À partir de la photographie *New York*, 1969 (voir p. 19), observer l'interaction des regards entre le photographe et les personnes représentées. Décrire et qualifier les regards des jeunes femmes photographiées (complicité, défi…). Montrer que le regard est le véritable sujet de cette photographie : le regard du photographe et la manière dont il lui est retourné. Vous pouvez vous référer à cette citation de Winogrand : « On se lance et quelque chose se passe sur la base d'une réaction ; et plus on travaille, plus on voit les résultats. […] Cela peut être très intéressant ».
Le photographe s'inclut dans l'image par les regards que lui retournent ces jeunes filles. Peut-on dire que cette image du regardeur regardé est une mise en abyme de la vision photographique elle-même ?
– Vous pouvez poursuivre la discussion à partir des deux photographies suivantes de Garry Winogrand, en ligne sur le site Internet du MoMA :
· *Apollo 11 Moon Launch, Cape Kennedy, Florida,* 1969 (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=55862).
Où se situe l'action (le décollage de la fusée Apollo 11) ? Quel est donc le sujet de l'image ?
· *Dealey Plaza of Texas, Dallas*, 1964 (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=55282).
Au centre de cette photographie, un homme tient une carte postale représentant le bâtiment d'où a tiré l'assassin du président Kennedy Lee Harvey Oswald. Une femme désigne le bâtiment situé dans le contre-champ de la scène. Analyser les regards, les tensions et la place de la photographie elle-même dans l'image.

ressources en ligne autour des procédés et des opérations photographiques
– La photographie d'Abelardo Morell, *Light Bulb* (1991) donne à voir le principe de la *camera obscura* (en ligne : http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/8494).
– Le site du musée suisse de l'Appareil photographique présente plusieurs vidéos en ligne autour de la photographie, et notamment sur le tirage argentique d'une photographie : http://www.cameramuseum.ch/fr/N3094/tirage-d-une-photographie.html
– « Focus numérique » propose un article de Carole Clément sur la distance hyperfocale et la profondeur de champ : http://www.focus-numerique.com/test-1244/glossaire-hyperfocale-profondeur-de-champ-presentation-caracteristiques-1.html
– Dans *63 Ways Of Looking At Jeannie*, 1971, le photographe John Hilliard interroge le médium photographique, en explorant les variations, pour un même sujet, de la vitesse d'obturation et des valeurs de diaphragme, ainsi que leurs conséquences sur l'exposition de l'image.
– Dans *Verifications,* 1969-1972, l'artiste Ugo Mulas expérimente les caractéristiques et les spécificités du médium photographique. Voir son site : http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090232183&lang=eng. Retrouver *Le soleil, le diaphragme, le temps de pose*, 1972, issue de cette série dans le chapitre « Enregistrer », in Julie Jones et Michel Poivert, *Histoires de la photographie,* Paris, Jeu de Paume / Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur, 2014, p. 17).
– Expérimenter les opérations de la photographie sur le site Internet du Musée français de la photographie à Bièvres, dans l'espace « L'Atelier du regardeur » : http://expositions.museedelaphoto.fr/mod_webcms/content.php?CID=LQ_REGARDEUR_C

TEMPS DE POSE, RENDU DU MOUVEMENT, IMPROVISATION

« Le caractère vraiment unique de la photographie […] n'est pas sa complexité optique incroyablement détaillée, ni le magnifique miracle de la photochimie argentique, mais le moment – cette fine tranche de temps figé –, cet instant irréversible de la prise de vue » (Bob Schwalberg, « Happy Birthday, Little Wonder », *Popular Photography*, novembre 1975, p. 85, cité in Sarah Greenough, « Le Mystère du visible : Garry Winogrand et la photographie américaine d'après guerre », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 387.)

« Ce que voit l'œil et ce que retient l'objectif sont deux choses différentes. L'œil voit en trois dimensions, quand l'image est projetée sur une surface bidimensionnelle, ce qui, pour chaque faiseur d'images, représente un vaste problème. L'amateur d'instantanés refuse d'en tenir compte, avec pour résultat que ses photos sont – en apparence – confuses et imparfaites, ce qui fait précisément leur charme et leur style. La photographie n'est pas "bien droite". Elle n'est pas léchée. Ni composée. Ni même pensée. Et de ce déséquilibre, et de cette absence de savoir, et de cette réelle innocence à l'endroit du médium, il émane une immense vitalité, où l'existence trouve à s'exprimer. » (Lisette Model, citée in Sandra S. Phillips, « Winogrand : retour sur image », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 409.)

« Deux facteurs influent sur le temps d'une photographie : la durée d'exposition et le caractère statique de l'image finale. De même que le monde tridimensionnel est transformé par sa projection sur la surface plane de la pellicule, de même un monde fluide est transformé par sa projection sur la surface immobile de la pellicule. » (Stephen Shore, *Leçon de photographie*, Paris, Phaidon, 2007, p. 72.)

L'appareil photo permet d'impressionner une surface sensible (plaque de verre, film ou pellicule, capteur), en laissant passer une certaine quantité de lumière (rôle du diaphragme) pendant un certain temps de pose (rôle de l'obturateur). Le rendu photographique d'un sujet en mouvement est différent selon le temps de pose (appelé aussi vitesse d'obturation) utilisé.

Le tableau ci-dessous permet de distinguer les effets de différents temps de pose (donnés à titre indicatif) sur la représentation du mouvement en photographie. En effet, plusieurs facteurs affectent le taux de bougé produit par un sujet en mouvement : la vitesse et la direction du sujet, la distance du sujet par rapport à l'appareil, l'objectif utilisé…

▮ Rechercher des photographies correspondant à ces rendus de mouvement et ces caractéristiques de l'image, en travaillant à partir des images de Garry Winogrand et en les associant à celles d'autres photographes.
– Vous pouvez rapprocher les mouvements arrêtés dans les deux images suivantes : *New York*, vers 1955, de Garry Winogrand (voir ci-dessus) et *Rouzat. Charly, Rico et Sim*, septembre 1913, de Jacques Henri Lartigue (en ligne sur le site du Jeu de Paume dans les archives de l'exposition « Lartigue, l'émerveillé (1894-1986) »).
– Vous pouvez distinguer le flou de mouvement dans *Los Angeles*, 1964, de Garry Winogrand (voir p. 47) et le flou de filé dans *Vitelloni + Pepsi, Harlem*, 1954-1955, de William Klein.

▮ En histoire des arts, étudier comment la représentation et la perception du mouvement ont été transformées avec l'apparition de l'instantané en photographie. À partir des années 1880 en effet, les progrès des émulsions (au gélatino-bromure d'argent) permettent à la photographie

Rendu du mouvement	Temps de pose (vitesse d'obturation)	Caractéristiques de l'image
Mouvement arrêté (ou mouvement figé)	Temps de pose court (vitesse rapide) : 1/250, 1/500, 1/1000 de seconde…	Le sujet qui bouge est net.
Flou de mouvement (ou flou de bougé du sujet)	Temps de pose long (vitesse lente) : 1/30, 1/15, 1/8, 1/4 de seconde… Utilisation d'un pied photo.	Le sujet qui bouge est flou, le reste de l'image est net.
Flou de filé (bougé de l'appareil)	Temps de pose plutôt lent (1/30, 1/60 de seconde). Le photographe suit le mouvement du sujet avec son appareil.	Le sujet qui bouge est net, le décor est flou.

Page 46 :
New York, vers 1955
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

Page 47 :
Los Angeles, 1964
San Francisco Museum of Modern Art, don de Jeffrey Fraenkel

d'enregistrer des images avec un temps de pose de quelques fractions de seconde. L'instantané permet de produire une image photographique nette d'un sujet quel qu'il soit, même en mouvement. La photographie enregistre et donne alors à voir des détails de mouvements imperceptibles pour la vision humaine à l'œil nu. Si la photographie enregistre « vite », le photographe se met lui aussi en mouvement et, à partir des années 1920, des appareils compacts et plus simples d'utilisation se diffusent.

❙ Analyser et comparer la représentation des figures en mouvement dans les photographies suivantes :
– Louis Jacques Mandé Daguerre, *Vue du boulevard du temple*, Paris, 1839 ;
– Charles Nègre, *Les Ramoneurs*, 1852 ;
– Jacques Henri Lartigue, *Bichonnade, 40, rue Cortambert, Paris*, 1905 ;
– Étienne-Jules Marey, *Étude chronophotographique de la locomotion humaine*, 1886 ;
– Anton Giulio et Arturo Bragaglia, *Le Violoncelliste*, 1913 ;
– Lisette Model, *Runnings Legs*, New York, vers 1940-1941 ;
– Harry Callahan, *Detroit*, 1943 ;
– Ernst Haas, *Traffic Mexico City*, 1963 ;
– Alexey Titarenko, notamment la série *City of Shadows*, 1992-1994 ;
– Paul Graham, *The Present*, 2011 (voir le site Internet du Bal, où cette série a été présentée en 2012).

❙ Expérimenter le rendu du mouvement par la prise de vue, en réalisant avec les élèves des photographies représentant leurs camarades en pleine action (sauts, courses…) par des mouvements figés (travailler avec une vitesse de 1/250 de seconde ou plus rapide), des flous de bougé du sujet (travailler sur pied avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente) et des flous de bougé de l'appareil (travailler sans pied et en faisant bouger l'appareil avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente).
– Travailler avec un appareil photo numérique en mode priorité vitesse et faire plusieurs essais en expérimentant différents temps de pose (les noter pour chaque image réalisée).
– Imprimer certaines images et noter aux dos les vitesses utilisées (voir « métadonnées » dans le menu de l'appareil photo).
– Les classer en fonction du type de représentation du mouvement, puis de la vitesse utilisée.

❙ Winogrand utilise notamment un Leica M4, un appareil photo télémétrique (mise au point manuelle) qui, contrairement aux appareils reflex, ne possède pas de miroir. Ce miroir permet de restituer dans le viseur l'exact cadre de l'image qui va être enregistrée mais a l'inconvénient d'être bruyant lorsqu'il se relève au moment de la prise de vue. En optant pour le Leica M4, Winogrand privilégie la légèreté et la discrétion, au détriment de la précision du cadrage.
Vous pouvez retrouver la documentation technique d'époque du Leica M4 en ligne (http://www.summilux.net/documents/M4pub.pdf).
« Comme tant d'autres photographes de leur génération, Zimbel, Schwalberg et Feingersh sont des adeptes enthousiastes du Leica 35 mm, et ils encouragent Winogrand à l'adopter. Avec sa vitesse, son petit encombrement et son optique exceptionnelle ("Le petit appareil qui fait de grandes photos"), le Leica permet une coordination immédiate entre la main, l'œil et l'esprit. Schwalberg estime que cet appareil "a changé presque tout ce qui pouvait être changé dans la prise de vue et dans l'esthétique de la photographie. Après le Leica, rien n'était tout à fait comme avant". Il reconnaît aussi que sa facilité d'utilisation et sa capacité généreuse en pellicule encouragent les photographes à travailler d'une manière fondamentalement différente. La prévisualisation est inutile, affirme-t-il, et l'appareil devient un "carnet de notes" qui permet d'esquisser des idées et de les examiner ensuite. Il encourage les photographes à prendre beaucoup plus de photos qu'ils ne le feraient avec n'importe quel autre appareil, explique-t-il, en se déplaçant "autour du sujet pour capter le meilleur moment, la meilleure composition ou la meilleure situation", et même "à prendre des risques et à compter sur la chance" » (Sarah Greenough, « Le Mystère

du visible : Garry Winogrand et la photographie américaine d'après guerre », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 388.)

▮ Proposer une réflexion autour de la notion d'improvisation dans la création artistique, en vous appuyant sur un corpus d'œuvres de la scène artistique des années 1950-1960 :
· La peinture intitulée *Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)* de Jackson Pollock, 1948 (http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU00BII44)
· Un extrait du film *Shadows* de John Cassavetes, 1959 (https://www.youtube.com/watch?v=rhZ9s30elno)
· Un extrait de l'album *A Love Supreme* de John Coltrane, 1964 (https://www.youtube.com/watch?v=TmD16eSy-Mg)
· Un extrait de la chorégraphie d'Yvonne Rainer, *Trio A*, 1966 (https://www.youtube.com/watch?v=qZwj1NMEE-8)
· Les photographies réalisées par Garry Winogrand à New York dans les années 1950-1960
· Cet extrait du texte de Jack Kerouac intitulé « Principe de prose spontanée », 1957 :
« Commence non pas à partir d'une idée préconçue de ce qu'il y a à dire sur l'image mais du joyau cœur de l'intérêt pour le sujet de l'image au moment d'écrire, et écris dehors en nageant dans la mer du langage en direction du relâchement périphérique et de l'épuisement – Pas d'après-coup si ce n'est pour des raisons poétiques ou post scriptum. Jamais d'après-coup pour "améliorer" ou faire droit à des impressions du genre la meilleure prose est toujours celle qu'il a fallu le plus douloureusement et personnellement arracher au doux berceau protecteur de l'esprit – soutire le chant de toi-même, souffle ! – maintenant ! – ta voie est ta seule voie – "bonne" – ou "mauvaise" – toujours honnête ("grotesque") spontanée, d'intérêt "confessionnel", parce que sans "métier". »
(Jack Kerouac, « Principes de prose spontanée », in *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 25.)

– Pour mieux faire comprendre la démarche de ces artistes, et la part d'improvisation inhérente à leur pratique, s'appuyer sur cette citation de Harold Rosenberg qui écrivait au début des années 1950 :
« À un certain moment, les peintres américains, les uns après les autres, commencèrent à voir dans la toile une arène ouverte à leur action […]. Ce qui devait occuper la toile n'était pas une représentation mais un événement. Le peintre ne s'approchait plus de son chevalet avec une image à l'esprit ; il l'abordait son matériel en main, en vue de faire quelque chose à cet autre élément matériel placé devant lui. L'image serait le résultat de cet affrontement » (cité in Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, t. I, Paris, Carré, 1990, p. 244.)
– Après avoir présenté aux élèves certaines des œuvres précédemment évoquées, envisager avec eux d'adapter ce texte en remplaçant les mots « peintre », « toile », « chevalet » « image » par les termes appropriés au médium, au support et au matériel que ces différents artistes utilisent : partition, appareil photographique, instrument de musique, caméra…
– Engager une réflexion autour de la conception d'une œuvre d'art. Quelles sont les conséquences de l'intégration de cette part d'improvisation dans la création de l'œuvre ? Quelle est la place de l'imprévu, de l'aléatoire, de l'accident, de l'élan spontané, du non-prémédité…

▮ Prolonger cette séance sur l'improvisation, en s'intéressant plus largement au travail chorégraphique d'Yvonne Rainer, auquel l'exposition « Lives of Performers » rend hommage à l'Abbaye de Maubuisson, Centre d'art dans le Val d'Oise, du 25 octobre 2014 au 8 février 2015. Une rétrospective de ses films est programmée au Jeu de Paume du 4 au 30 novembre 2014 et une séance spécialement conçue à l'attention des lycéens est prévue le 21 novembre à 11 h 30 (sur réservation).
« Dans mes premières danses (1960-1962), j'avais recours à des procédés aléatoires ou à l'improvisation pour déterminer les différences de mouvements chorégraphiés. À ce stade, pour certains d'entre nous qui donnaient des représentations à la *Judson Church* de New York, les effets de répétitions, la structure séquentielle indéterminée, les séquences obtenues par des méthodes aléatoires et le mouvement ordinaire / non-transformé, étaient autant de claques à l'ordre ancien » (Yvonne Rainer « Regarder au fond de ma bouche (1981) », in *Yvonne Rainer, une femme qui… Écrits, entretiens, essais critiques*, Dijon, Les Presses du réel / Zurich, JRP|Ringier, 2008, p. 73.)

ressources en ligne et pistes de travail en arts plastiques sur le mouvement
– Dossier proposé par Marie-Anne Rabouille et Christine Van Belleghem, conseillères pédagogiques, en ligne sur : http://netia59a.ac-lille.fr/avfourmies/SOUFOU/ressour/arts/Dossiers_pedago_comp/Mouvement.pdf
– Dossiers enseignants des expositions présentées au Jeu de Paume « Lartigue, l'émerveillé (1894-1986) », « Vivian Maier. Une photographe révélée », « Lisette Model », en ligne dans la rubrique « Éducatif / ressources ».

ESPACES URBAINS ET SCÈNES DE RUE

« La ville et la photographie conviennent l'une à l'autre. Peut-être pourrait-on aller jusqu'à dire qu'elles se contiennent l'une l'autre : la ville est toujours dans la photo comme la photo, tout d'abord, devait naître dans la ville. […] Elle [la ville] se livre donc en éclats, en fragments que ne rassemble jamais autre chose qu'une unité flottante, nominale et symbolique, toujours mal identifiable dans le réel de ses tracés, de ses trafics et de ses remuements. 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 déclic 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.)

De nombreux éléments de documentation, textes, références et pistes de travail, ont été développés sur le thème de la ville et ses représentations lors de précédentes expositions du Jeu de Paume.
Vous pouvez consulter notamment les « dossiers enseignants » des expositions « Lisette Model », « Berenice Abbott (1898-1991), photographies » et « Ai Weiwei. Entrelacs », « Muntadas : Entre / Between », « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » et « Mathieu Pernot. La Traversée », ainsi que « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », « Bruno Réquillart. Poétique des formes », « Vivian Maier (1926-2009), une photographe révélée », téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume dans la rubrique « Éducatif / Ressources ».
À consulter également dans la rubrique « Archives / Expositions » les documents et les images des expositions « Robert Frank, un regard étranger » et « Friedlander ».

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

▮ Observer avec les élèves les différentes composantes d'une rue ou d'un boulevard afin d'aborder les notions :
– de lieu, d'espace (englobant et englobé), de volume, de surface ;
– d'échelle, d'axe, de lumière, de matériau ;
– de construction et d'aménagement ;
– de circulation et de cheminement ;
– d'organisation, de répartition, de distribution ;
– de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur ;
– de façade, de structure, d'ouverture ;
– de public et de privé ;
– d'individu et de collectif ;
– de badaud, de chaland, de passant…

▮ Proposer aux élèves de choisir, individuellement ou en petit groupe, une rue de leur ville, de la décrire et de la caractériser : de quoi elle est constituée, ce qui s'y passe, ce que l'on peut y faire, ce que l'on peut y voir…
– Réaliser une photographie pour en rendre compte.
– Rassembler les travaux des différents groupes et envisager différents regroupements possibles et la constitution de typologies d'espaces, d'activités.

▮ Vous pouvez vous appuyer sur les livres de Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et *Espèces d'espaces*, dont sont issus les « travaux pratiques » :
« Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique. S'appliquer. Prendre son temps. Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain, l'heure : sept heures du soir, la date : 15 mai 1973, le temps : beau fixe. Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.
Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne. La rue : essayer de décrire la rue, de quoi c'est fait, à quoi ça sert. Les gens dans les rues. Les voitures. Quel genre de voitures ? Les immeubles : noter qu'ils sont plutôt confortables, plutôt cossus ; distinguer les immeubles d'habitation et les bâtiments officiels. […] Lire ce qui est écrit dans la rue : colonnes Morris, kiosques à journaux, affiches, panneaux de circulation, graffiti, prospectus jetés à terre, enseignes des magasins. » (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 70-71.)

▮ Observer, décrire et associer les photographies de Winogrand, présentes dans ce dossier ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume, en vous aidant des couples de mots suivants :
· vide / plein ;
· dynamique / statique ;

· homogène / hétéroclite ;
· permanent / temporaire ;
· mobile / immobile ;
· équilibre / déséquilibre ;
· aligné / chaotique ;
· uni / éclaté ;
· solide / fragile ;
compressé / aéré ;
· lent / rapide.
– Proposer aux élèves d'explorer leur quartier et de réaliser une prise de vue urbaine où sera visible l'un des contraires ou contrastes proposés ci-dessus.

❙ Mettre en parallèle les scènes de rue que représente Garry Winogrand avec des photographies prises en France à la même époque. Vous pouvez consulter notamment le catalogue de l'exposition *1945-1968. La Photographie humaniste. Autour Cartier-Bresson, d'Izis, Boubat, Brassaï, Robert Doisneau, Willy Ronis,* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, ainsi que le site http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm
– Comparer la vision qui est donnée, à une même époque, des États-Unis par Garry Winogrand et de la France par les photographes humanistes. Observer la manière dont ces images témoignent de l'aménagement des espaces urbains : de la place des voitures, des piétons, des espaces de convivialité, de circulation ou de consommation.
– Analyser la manière qu'ont les habitants de vivre dans la ville, en France et aux États-Unis. Vous pouvez, dans ce but, associer les passants à des actions spécifiques : traverser, discuter, se promener, errer, jouer, rêver, consommer, circuler, se montrer, manifester, observer…
– Quel sentiment a le spectateur lorsqu'il observe l'un et l'autre de ces modes de vie ? De quelles réalités sociales, politiques et historiques témoignent-ils ?

❙ *Downtown,* Petula Clark, 1964
Interprétée par Petula Clark en 1964, cette chanson composée par Tony Hatch évoque le plaisir que les classes populaires ont à se rendre en ville (*Downtown*), à s'y promener et à profiter de l'animation des centres urbains américains de l'époque.
– Traduire et étudier la première strophe de cette chanson.
« When you're alone, and life is making you lonely
You can always go downtown
When you've got worries, all the noise and the hurry
Seems to help, I know – downtown
Just listen to the music of the traffic in the city
Linger on the sidewalk where the neon signs are pretty
How can you lose? »
– Qu'est-ce qui pousse les classes populaires à quitter leur quartier ? Qu'est-ce qui les attire vers le centre de la ville américaine des années 1960 ? Que vont-ils y chercher ? Quels éléments semblent y être attractifs ?
– Dans quelle mesure peut-on penser que Garry Winogrand est séduit par les mêmes éléments ?
– Peut-on trouver, dans les images de Garry Winogrand, des éléments qui évoquent ce qui est décrit dans cette strophe ?

❙ « Le New York de Winogrand donne l'impression de se déployer inlassablement, telle une histoire dont le conteur multiplie à loisir les digressions ou une longue parade, variée et rutilante. Jolies femmes aux toques délicates, couples se faisant un petit câlin, chiens, clowns, bonnes sœurs, bandages répugnants, catastrophes de trottoir, manifestants, casques de sécurité, fans hystériques des Beatles, chauffeurs de taxi, marins, hippies, boxers, babouchkas et starlettes… New York est pour lui une immense scène populaire, où les drames, petits et grands, scénographiés et spontanés, comiques et tragiques, se jouent sans fin, et où le plus infime des faits divers se charge d'une signification incertaine mais pressante. S'il a souvent photographié les bourgeois qui envahissent Midtown à l'heure du déjeuner ou sortent en masse de ses tours en fin d'après-midi, il ne néglige pas pour autant les êtres difformes ou marginaux, les infirmes à béquille ou en chaise roulante, ni ceux qui gisent sur le béton, prostrés et traumatisés. Les rues qu'il aime sont celles où l'abondance brille de feux réels, mais où l'obscurité s'entasse sur les bords » (Leo Rubinfien, Erin O'Toole, « Descendu du Bronx », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 63.)
– À partir des images, *New York,* vers 1962 (voir p. 51), *Central Park Zoo, New York*, 1967 (voir ci-dessus) amorcer une discussion sur la notion de spectacle social : quelles sont les caractéristiques visibles des passants (vêtements, accessoires, attitudes) ? Peut-on deviner les origines sociales de ces personnes au travers de ces caractéristiques ? Si les attributs de ces passants permettent d'en déterminer les appartenances sociales, peut-on

Page 50 :
Zoo de Central Park, New York, 1967
Collection Randi et Bob Fisher

Page 51 :
New York, vers 1962
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

alors envisager qu'en ville chacun porte un costume et joue un rôle social ?
Si chacun joue un rôle lorsqu'il sort en ville, alors la rue peut être envisagée comme une scène de spectacle dont le photographe est le spectateur.
– Observer les images *Dallas,* 1964 (voir p. 52) et *New York World's Fair*, 1964 (voir p. 53). Que peut-on dire sur l'attitude des sujets photographiés ? Ne vous évoquent-t-ils pas certaines formes artistiques scéniques (danse, théâtre, musique…) ? Déterminer les éléments qui participent de leur mise en scène : décors, accessoires, costumes, éclairages, espace scénique ?

▮ Mettre en perspective le regard que Garry Winogrand pose sur la ville américaine des années 1960-1970, en vous intéressant aux approches des villes contemporaines par certains artistes d'aujourd'hui. Vous pouvez pour cela visionner les trois films suivants qui sont diffusés dans le cadre du projet « Inventer le possible, une vidéothèque éphémère » au Jeu de Paume du 14 octobre 2014 au 8 février 2015 :
– Els Opsomer, *Building Stories #001 [That Distant Piece of Mine]*, 2013 ;
– Artur Żmijewski, *Habana Libre*, 2010 ;
– Allan Sekula, *Gala*, 2005.

▮ « […] lorsqu'il photographiait dans les rues, il lui était très souvent arrivé de se précipiter tout d'un coup en face de son sujet, qu'il prenait en un instant. […] Comme les personnages étaient souvent pris au moment où ils se rendaient compte de sa présence, l'événement en lui-même déclenchait une nouvelle dynamique, une interaction du sujet avec le photographe. » (Arnold Crane, *De l'autre côté de l'objectif*, Paris, Gründ, 1995, p. 244.)
– Visionner les deux vidéos suivantes, qui montrent respectivement Garry Winogrand et Mark Cohen en train de photographier :
· Garry Winogrand : http://www.americansuburbx.com/2013/03/asx-tv-garry-winogrand-photographer-1982.html ;
· Mark Cohen : https://www.youtube.com/watch?v=6qcgEnC3bLY.
Mark Cohen est un photographe américain, né en 1943, qui a arpenté les rues de Wilkes-Barre et ses alentours en Pennsylvanie, pendant quarante ans. Son travail a été présenté dans une exposition au Bal en 2013 (http://www.le-bal.fr/fr/non-classe/mark-cohen-dark-knees-1969-2012/).
– Comparer les approches des photographes.
– Analyser leurs rapports aux personnes photographiées.
– Discuter de la place et du rôle du photographe en général (informer, documenter, représenter, créer), puis du photographe de rue en particulier.
– Débattre de la relation au modèle et de la question du droit à l'image dans la photographie de rue.
Pour cela, vous pouvez vous appuyer sur la fiche rédigée par la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF) sur le droit à l'image des personnes (en ligne : http://www.saif.fr/IMG/pdf/Droit_a_l_image_des_personnes.pdf) et précisément sur ce paragraphe concernant le cas de « 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 » (TGI Paris, 17e ch., 9 mai 2007. Affaire FM. Banier).
– S'informer et s'interroger sur l'évolution du droit à l'image depuis les années 1960-1970, notamment avec le développement d'Internet, et ses conséquences dans la pratique de la photographie de rue. Pour cette séquence vous pouvez vous appuyer sur le documentaire de Gilbert Duclos *La Rue (zone) interdite*, 2005, vidéo de 45 minutes avec des interventions de Guy Le Querrec, Janine Niépce, Marc Riboud, Willy Ronis, Robert Ménard (en ligne : http://www.youtube.com/watch?v=lhr1SLn2gUo&noredirect=1).

Ressources en ligne
sur le droit à l'image
– Article d'Aurélie Coudière : http://www.focus-numerique.com/test-1790/prise-de-vue-droite-image-photo-de-rue-partie-1-1.html
– Fiche pratique de la SAIF sur le droit à l'image des personnes : http://www.saif.fr/IMG/pdf/Droit_a_l_image_des_personnes.pdf
– Cours interactif « Le droit d'auteur et le droit à l'image », développé par Évelyne Moreau et Sophie Lorenzo pour l'École des Mines de Nantes : http://www.pairform.fr/PFRes/Droits/web/co/droit_web.html

PORTRAIT ET CHRONIQUE DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

« Auteur d'une œuvre prolifique, déclenchant avec voracité, sept jours sur sept, Winogrand répond à une exacte définition de la photographie des années soixante lorsqu'il s'agissait de réfléchir et de sonder la réalité en surface pour voir à quoi elle ressemblait. Dévoilant ce qui reste normalement invisible, ces documents réalistes n'ambitionnent plus de montrer ce qu'il y a de mauvais dans le monde et de tenter d'y remédier. Immergés dans une société d'abondance, ils se satisfont d'en pointer les défauts. "Mes photographies ne dissimulent aucun message" disait-il. Reste qu'à travers les rites du comportement (cocktails, conférences de presse, commémorations, cérémonies en tous genres ou simple anniversaire) qu'il a copieusement décrits, Winogrand dresse une typologie de l'Amérique de Kennedy (saisi de dos lors de la convention nationale du parti démocrate) et célèbre le dynamisme d'une nation symbolisée par le départ d'Apollo 11, en 1969, et par la figure emblématique de ses sportifs, artistes ou écrivains les plus connus (Muhammad Ali, Frank Stella, Norman Mailer). John Szarkowski, conservateur de la photographie au MoMA, l'a bien compris puisqu'il écrit de ses vues pertinentes et complexes : "Elles donnent de cette période, une image de l'Amérique – la saveur et la trame de notre vie depuis Truman – qui semble si vraie, si claire et si tangible qu'il en arrive presque à me persuader que je me tenais là où il se tenait" » (Patrick Roegiers, « La photographie américaine à la croisée des chemins », in *Garry Winogrand / Lee Friedlander* (1991), Paris, Nathan, 1998, p. 165-168.)

À l'instar de Walker Evans et de son livre de photographies *American Photographs* (1938), plusieurs photographes ont souhaité représenter l'Amérique dans les années 1950-1960. C'est le cas de Robert Frank, de Diane Arbus et de Garry Winogrand. Tous trois ont obtenu des bourses de la Fondation Guggenheim pour mener leurs projets (Robert Frank en 1955, Diane Arbus en 1963 et Garry Winogrand en 1964, puis 1969 et 1978).
– Rapprocher l'argument de Garry Winogrand, cité dans l'extrait ci-dessous, et la lettre de candidature de Diane Arbus qui suit :
· « Onze mois après la crise de Cuba, Winogrand sollicite une fois de plus une bourse Guggenheim. "J'ai mené une exploration photographique [des États-Unis] pour apprendre qui nous sommes et comment nous nous sentons, écrit-il, insistant sur l'abondance des années d'après guerre et, en même temps, sur la menace perpétuelle qui pèse sur le pays." Je regarde les photographies que j'ai réalisées jusqu'à maintenant, ajoute-t-il, et elles me laissent penser que ce que nous sommes, ce que nous ressentons et ce que nous allons devenir n'est pas important. Nos aspirations et nos succès ont été petits et mesquins. J'ai lu les journaux, les éditorialistes, certains livres, je regarde les magazines (notre presse). Ils ne parlent que d'illusions et de fantasmes. Je ne peux qu'en conclure que nous nous sommes perdus et que la bombe pourrait mettre définitivement fin aux choses, mais ce n'est pas important ; nous n'avons pas aimé la vie". C'est la déclaration la plus forte qu'il ait jamais faite sur ses motivations » (Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien

(dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 30.)
· « Je veux photographier les cérémonies considérables de notre présent parce que nous avons tendance, en vivant ici et maintenant, à ne percevoir que ce qu'il y a d'aléatoire et d'aride et d'informe. Pendant que nous regrettons que le présent ne soit pas comme le passé et que nous désespérons qu'il ne devienne jamais le futur, ses innombrables habitudes attendant toujours de découvrir leur signification. Comme une grand-mère qui fait des confitures, je veux les rassembler et les préserver, parce qu'elles auront été si belles.
Il y a les cérémonies qui correspondent à des célébrations (les défilés, les festivals, les fêtes, les conventions) et celles qui correspondent à des concours (compétitions, matchs, épreuves sportives), les cérémonies d'achat et de vente, de jeux de hasard, de la loi et du spectacle, les cérémonies de la célébrité où les gagnants gagnent et ou les chanceux sont sélectionnés, les cérémonies familiales ou les rencontres (des écoles, des clubs, des meetings). Puis, il y a les lieux de cérémonie (le salon de beauté, le salon funéraire ou, tout simplement, le salon) et les costumes de cérémonie (ceux que portent les serveuses ou les catcheurs), les cérémonies des riches, comme l'exposition canine, et celles de classes moyennes, comme les parties de bridge. Ou, par exemple,

Page 52 :
Dallas, 1964
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

Page 53 :
Exposition universelle de New York, 1964
San Francisco Museum of Modern Art, don de Dr. L. F. Peede, Jr.

la leçon de danse, les cérémonies de fin d'année à l'Université, le dîner en l'honneur d'une personnalité de marque, la séance de spiritisme, le gymnase et le pique-nique, et peut-être la salle d'attente, l'usine, le carnaval, la répétition, l'initiation, le hall de l'hôtel et la fête d'anniversaire. Le "et cetera".
J'écrirai tout ce qu'il est nécessaire d'écrire pour compléter ces descriptions et élucider ces rites, et j'irai partout où il faut pour les trouver. Ce sont nos symptômes et nos monuments. Je veux simplement les sauvegarder, car ce qui est cérémoniel et curieux et banal deviendra légendaire. » (Diane Arbus, « Plan pour un projet photographique : "Rites, manières et coutumes en Amérique" », proposition pour une bourse Guggenheim, 1962.)
– En quoi ces deux projets diffèrent-ils ?
– Rechercher des images qui pourraient représenter l'Amérique. Les confronter aux images de ces deux photographes.
– Considèrent-ils tous les deux que les images ont la capacité de représenter des éléments tangibles, des preuves d'une histoire spécifiquement américaine ?
– Imaginer répondre à la proposition de photographier l'Amérique aujourd'hui. Quelles seraient les images qui représenteraient le mieux l'Amérique ? De quoi témoigneraient ces images ?
– Demander aux élèves de définir un projet photographique concernant la France d'aujourd'hui. Que choisiraient-ils de photographier ? Pour quelles raisons ? Dans quelle mesure ces images pourront témoigner de certaines réalités (sociales, politiques, économiques) de leur époque pour les générations futures ?

I Contemporain de Garry Winogrand, William Klein publie en 1956 son premier livre intitulé *Life is Good and Good For You in New York : Trance Witness Revels* qui rassemble des images prises à la volée dans les rues de New York. Comparer la manière dont Garry Winogrand et William Klein commentent respectivement leurs photographies, en utilisant les liens proposés ci-dessous et les citations associés aux images.
– Garry Winogrand, *Los Angeles*, 1969 (en ligne : http://fraenkelgallery.com/portfolios/in-the-street)
« Quand une photographie a une valeur artistique, ce qu'elle dit ne peut se traduire en mots, et Winogrand, de toute façon, n'aimait pas parler du sens de ses photographies. À propos de l'image du mendiant et des jeunes filles, il demandait parfois à ses auditeurs : "Savez-vous quelle est l'idée forte de cette photo ?" Et quand on ne lui donnait pas la réponse qu'il attendait, il disait : "C'est la lumière ! Regardez la lumière!" » (Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien [dir.], *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 35.)
– William Klein, *Four Heads*, New York, 1954
« Spectateurs du défilé Macy's de Thanksgiving. Affiche bidon du rêve américain : flic italien, Latino intégré, Yiddische mama, Afro-américaine à béret… le Melting Pot ! » (William Klein, *New York 1954-1955*, Paris, Marval, 1996, p. 6.)
De quelle manière les propos des photographes enrichissent-ils l'interprétation que nous pouvons faire de ces images ? Quel type d'informations nous apportent-ils ? Que peut-on déduire du rapport que ces photographes entretiennent aux images qu'ils produisent ? Qu'est-ce que chacun d'entre eux met en avant ? Que souhaitent-ils que leurs images transmettent au spectateur ?

I En anglais, travailler sur le regard que porte Winogrand sur la société et la culture américaine, en vous appuyant sur ses images et sur l'extrait suivant du livre qui accompagne l'exposition : « Winogrand later called himself "a student of America," meaning not that he was researching America's landmarks, topography, or customs but that he was reading its people and the sites through which he passed to find out what made them most essentially themselves. In his 1963 application for his first Guggenheim

fellowship, he wrote that he had "been photographing the United States, trying … to learn who we are and how we feel, by seeing what we look like as history has been and is happening to us in this world." He went on to speak of his dismay at finding the dreams of Americans "cheap and petty" and built on "illusions and fantasies"– yet unlike Robert Frank, whose work had affected him profoundly, he never went over to gloom or condemnation. Winogrand's America was suffused with sunlight and humor as much as it was strewn with the foolish and the trashy; in his way of seeing, the chaotic was inseparable from the beautiful, the ridiculous from the gravely serious. This was an America where you might actually realize your dreams and also lose yourself in the process.
During the upheavals of the later sixties, Winogrand often photographed at political meetings and protests, and his work came to express a sense of national disintegration. It was not through historic events that he most strongly evoked the gathering chaos, however, but by weaving that chaos into the fabric of his pictures, whose form now seemed ever more centrifugal and open to accident. At the same time, he began to show an ironic reserve, eschewing the grand moral statement and conspicuously rejecting the conventional sentiments of photojournalism. This was highly contrary in a time that demanded passionate sidetaking, and Winogrand was sometimes accused of caring only for the form of his photographs and not their subjects. Yet, in fact, no photographer of his period engaged more deeply with the story of life in those inflamed and shocking years. What distinguished Winogrand was his awareness that a photograph was not only unable to change the world but unable even to explain it. » (Leo Rubinfien, Erin O'Toole, « Student of America », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, San Francisco Museum of Modern Art / Yale University Press, 2013, p. 183.)

❙ « Vers la fin des années 1960, période turbulente s'il en fut, Winogrand a souvent pris ses photos lors de rassemblements politiques ou de manifestations, et son œuvre a fini par traduire une certaine désagrégation nationale. Ce n'est pas en montrant des événements historiques qu'il évoque le plus puissamment le chaos en train de se tramer, mais en intégrant ce chaos à la texture même de ses images, dont la forme paraît à présent plus centrifuge que jamais, ouverte à l'accidentel. Simultanément, il commence à manifester une réserve ironique, se gardant de tout jugement sentencieux et rejetant ostensiblement le côté bien-pensant du photojournalisme. C'est là prendre le contre-pied d'une époque qui exige ferveur et professions de foi, et on l'a parfois accusé de ne s'intéresser qu'à la forme de ses photos au détriment du sujet. En réalité, aucun photographe de l'époque ne s'est autant colleté à l'histoire du vivant pendant ces années embrasées et bouleversantes. » (Leo Rubinfien, Erin O'Toole, « C'est l'Amérique que j'étudie », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 183.)
– Retrouver les images des différentes campagnes politiques faites par Garry Winogrand (voir p. 17).
– Les associer à celles des principales manifestations politiques et pacifistes des années 1960 et 1970 (voir p. 55).
– Peut-on élaborer des rapprochements entre ces réunions ? Vers qui les personnes de ces photographies sont-elles tournées ? Peut-on parler de spectacle ?
– Vous pouvez pour cela vous aider de cette citation :
« Toutes les tensions politiques qui ont marqué la décade, le bouillonnement de l'activisme pacifiste ou féministe sont réduits aux manifestations d'une comédie sociale en rien différente des vernissages et autres rendez-vous mondains – et les reporters qui en rendent compte identifiés à leur tour à de vains acteurs de ce grand spectacle. » (Olivier Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 411.)

❙ Étudier les images suivantes de Garry Winogrand : *Albuquerque*, 1957 (voir ci-dessus) et *New Haven, Connecticut*, 1970 (voir p. 55).
– Comment ces deux images sont-elles construites ? Comment l'espace est-il occupé ? Y a-t-il un élément central dans les deux images ? Pouvez-vous déterminer le sujet de ces images ?
– Leo Rubinfien note que Winogrand a cherché à représenter « l'espace – brut et béant –, les vides entre les éléments d'une ville, entre les gens dans une foule » (Leo Rubinfien, « La République de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 19.)
– Vous pouvez aussi vous appuyer sur cette citation de Garry Winogrand :

Albuquerque, 1957
The Museum of Modern Art, New York, acquisition

New Haven, Connecticut, 1970
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

« Le monde n'est pas bien rangé, c'est un cafouillis. Je ne cherche pas à le rendre lisse et propret » (cité in Erin O'Toole, « "L'insupportable liberté", Garry Winogrand et le problème de l'*editing* rétrospectif », in Leo Rubinfien (dir.), *Garry Winogrand*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 417.)
– Peut-on dire que le vide et le chaos sont les réels sujets de ces photographies ? En quoi la structure même de ces images (chaotique, décentrée ou béante) peut-elle refléter le climat de l'époque ?

▮ Mettre en relation *Dallas*, 1964 (voir p. 52) de Garry Winogrand et la photographie du cow-boy de Robert Frank, *Rodeo, New York*, 1955 (en ligne : http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5162.3).
– Quel est le lien entre les deux images ? À quel mythe américain l'image du cow-boy est-elle associée ?
– Analyser l'espace représenté dans ces deux photographies. Renvoie t-il à la tradition du western ?
Quelle relation ces deux hommes entretiennent-ils avec l'espace urbain ?
– Observer et étudier la persistance du mythe de la conquête de l'Ouest dans les années 1950-1960 et notamment la façon dont les deux photographes l'explorent et le réactivent au travers de leurs œuvres. Vous pouvez aussi vous référer à la série de photographies de Robert Adams, *The New West* (1968-1971), récemment présentée au Jeu de Paume.
– Un travail peut enfin être mené autour de la construction et la valeur des stéréotypes dans la société américaine.
– En quoi, selon vous, Garry Winogrand donne-t-il à voir ou détourne-t-il dans ses images les stéréotypes diffusés dans les années 1950-1960 autour de l'*American Way of Life* ?
– Vous pouvez également renvoyer les élèves de lycée à la série télévisée *Mad Men*. Créée en 2007, cette série, qui se déroule dans le New York des années 1960, revient sur le contexte et les codes sociaux de l'époque.

▮ Travailler à partir de la comédie musicale *Hair* de Milos Forman (1979). Rechercher dans ce film des thèmes communs avec les photographies de Garry Winogrand. Comment tous deux témoignent-ils de l'époque charnière de la fin des années 1960, du contexte de la guerre du Vietnam et des rassemblements dans Central Park, de la mixité comme des confrontations sociales entre les jeunes issus de milieu rural, les jeunes anticonformistes urbains et les classes bourgeoises ?
Vous pouvez plus particulièrement visionner la séquence d'ouverture du film : https://www.youtube.com/watch?v=Cb8luHdpR84

RENDEZ-VOUS

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

▮ samedi, 15 h 30 (sauf dernier du mois)
les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

▮ mardi 21 et mercredi 22 octobre 2014, 14 h 30-17 h 30
12-15ans.jdp : « Du mouvement dans les images aux images en mouvement », stage d'expérimentation et de pratique autour de la production et l'édition d'images pour les 12-15 ans

▮ samedi 25 octobre, 29 novembre, 27 décembre 2014 et 31 janvier 2015, 15 h 30
les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans, autour du thème « Mouvements dans la ville », avec création d'un portfolio

▮ samedi 15 novembre, 14 h 30
table ronde « Garry Winogrand », sous la direction de Leo Rubinfien, commissaire de l'exposition

▮ samedi 18 novembre, 18 h
visite de l'exposition « Garry Winogrand », par Leo Rubinfien, commissaire de l'exposition

▮ mardi 25 novembre, 30 décembre 2014 et 27 janvier 2015, 18 h
mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours

PUBLICATIONS

▮ catalogue : *Garry Winogrand,* sous la direction de Leo Rubinfien, Jeu de Paume / Flammarion, 464 pages, 460 ill., 45 €
(version anglaise : SFMOMA / Yale University Press, 60 €)

▮ application pour smartphones et tablettes : *Garry Winogrand,* téléchargeable gratuitement sur App Store et Googleplay

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 :
http://lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde
Paris 8e · Mo Concorde
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi, le 25 décembre et le 1er janvier

expositions

▮ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable à la journée)
▮ programmation Satellite : accès libre
▮ mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h
▮ adhérents au laissez-passer : accès libre et illimité

rendez-vous

▮ dans la limite des places disponibles
▮ accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer
▮ sur réservation :
· les enfants d'abord ! :
lesenfantsdabord@jeudepaume.org
· 12-15ans.jdp :
12-15ans.jdp@jeudepaume.org
· les rendez-vous en famille :
rendezvousenfamille@jeudepaume.org
▮ tables rondes seules : 3 €

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

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

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.

Couverture :
New York, vers 1962
Garry Winogrand Archive, Center for Creative Photography, Université d'Arizona

Toutes les photos : © The Estate of Garry Winogrand, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco

Graphisme : Sandy Hattab et Thierry Renard
© Jeu de Paume, Paris, 2014