



ZOFIA RYDET
RÉPERTOIRE, 1978-1990
19/11/2016 – 28/05/2017

CHÂTEAU DE TOURS
**JEU
DE
PAUME**

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS « IMAGES ET ARTS VISUELS »

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

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants du master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et un enseignant en histoire de l'art de l'université. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir des compétences et une expérience autour des images photographiques et des projets artistiques contemporains, dans le cadre de la rencontre avec les publics, notamment les publics scolaires. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées et les activités autour des expositions.

Dossiers documentaires

Des « dossiers documentaires » sont réalisés pour chacune des expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du centre de création contemporaine olivier debré. Ces dossiers sont disponibles sur demande ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Visites-conférences

Des visites destinées aux visiteurs individuels ont lieu tous les samedis à 15 h au Château de Tours. Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du lundi au samedi. Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes.

Rencontres académiques et professionnelles

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

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

■ mercredi 30 novembre, 14 h et 16 h

rencontres et visites-enseignants (deux groupes)
sur inscription : cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr (premier degré) et Adeline.Robin@ac-orleans-tours.fr (second degré)

■ mardi 13 décembre

matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire (www.culturesducoeur.org)

Parcours croisés avec le CCC OD

■ En mars 2017, le centre de création contemporaine olivier debré ouvre au public au sein du jardin François-1^{er} à Tours, dans un nouveau bâtiment conçu par les architectes Manuel et Francisco Aires Mateus. Le programme inaugural du CCC OD se veut un reflet de ses diverses missions : accueillir et valoriser un fonds historique tout en préservant sa dimension expérimentale, vivante et contemporaine. À partir des grandes œuvres de la donation Debré, un focus est proposé sur un voyage fondateur dans l'œuvre du peintre ligérien : la Norvège. Dans un autre espace, Per Barclay propose une installation monumentale. Puis, fidèle à sa mission prospective, le CCC OD met à l'honneur la jeune création norvégienne. Dans le cadre de cette inauguration, une pièce sonore inédite d'A. K. Dolven, réalisée avec les habitants de la ville de Tours il y a cinq ans, est accessible depuis l'extérieur.

ESPACE ÉDUCATIF

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

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 :

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

II 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.

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

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

SOMMAIRE

SERVICE ÉDUCATIF DU JEU DE PAUME

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

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

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

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

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

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation et parcours de l'exposition	5
Bibliographie sélective	7
Biographie	9
	10

APPROFONDIR L'EXPOSITION

Photographie, enregistrement et document	13
Usages et statuts du document photographique	14
Collections, archives et atlas	18
Conserver et arrêter le temps	22
Intérieurs, images et objets	26
Orientations bibliographiques thématiques	30
	34

PISTES DE TRAVAIL

Rassembler, classer, répertoire	36
Habitations et portraits	41
	43



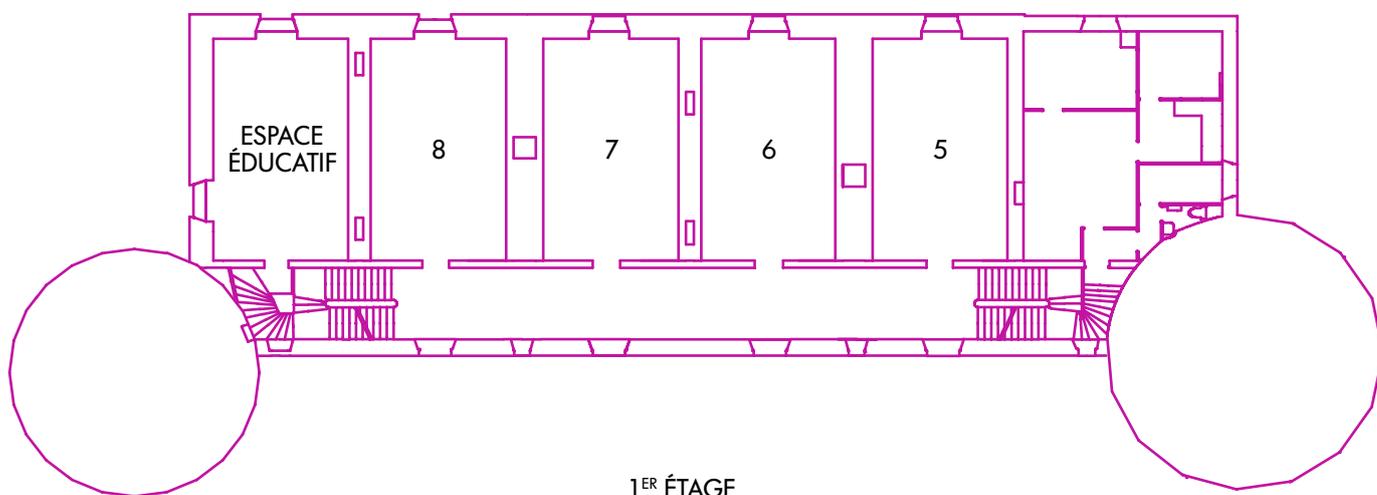
DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« C'est en 1978 que j'ai commencé mon *Répertoire sociologique* [...] [qui] était une façon d'embaumer le temps. Il était censé conserver ce qui est changeant, pour une époque où ce qui subsistera désormais d'une réalité ayant disparu sera probablement très difficile à imaginer. Le but était de dépeindre de façon fidèle les gens dans leur cadre quotidien, au milieu de l'univers qu'ils se créent, univers qui, plus qu'un simple décor de leur environnement immédiat – l'intérieur de leur maison –, dévoile également leur psyché et révèle parfois sur eux-mêmes plus que ce qu'ils ne disent. »

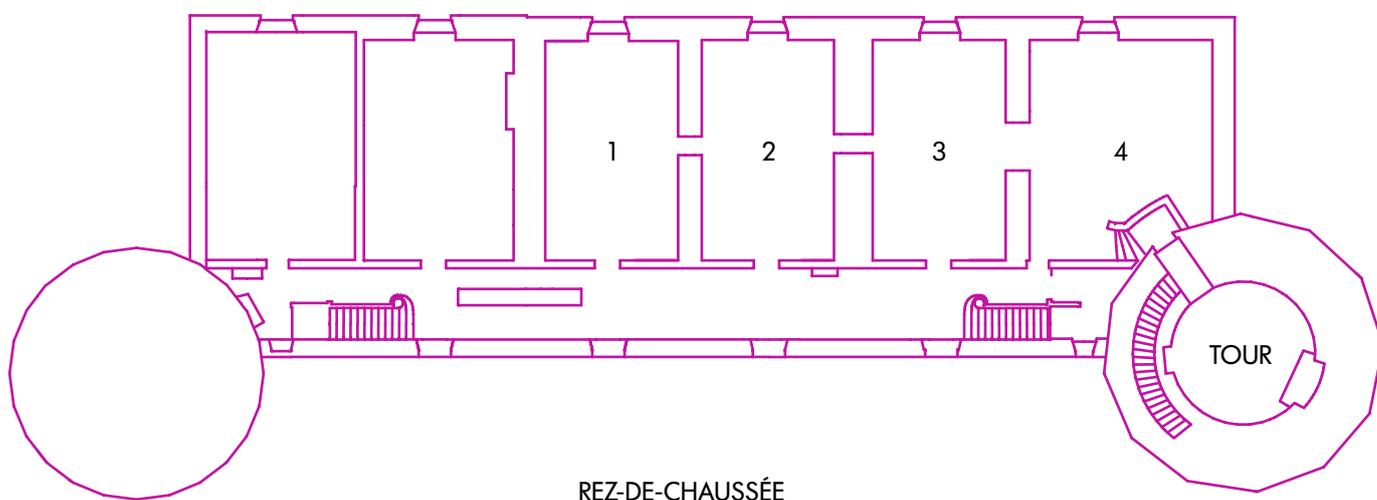
« Mon postulat de base était le suivant : ce qui est le plus important, ce sont les objets et les intérieurs des habitations. Les gens ne sont qu'un aspect de ce qui définit un intérieur : ils doivent être statiques, comme s'ils étaient eux-mêmes des objets, et par conséquent poser face à l'objectif en regardant en direction de l'appareil photo. Les prises de vue doivent être faites systématiquement avec le même boîtier, le même éclairage et grosso-modo le même point de vue. Ce projet, c'était après tout d'enregistrer de manière simple, objective et authentique la réalité existante, avec détachement.

Mais je constatai en même temps, alors même que je réalisais ce travail, qu'il prenait une couleur entièrement différente, que ces photos documentaires, ordinaires, étaient en train de se transformer, sous mes yeux, qu'elles disaient une grande vérité sur la condition humaine, et qu'il ne m'était plus possible de conserver mon détachement ; bien au contraire, cela m'attirait plus que tout ce que j'avais jamais fait auparavant ; ça devenait mon nouvel amour, ma passion, ça m'ouvrait de nouvelles perspectives et me donnait de nouvelles forces. »

Extraits de Zofia Rydet, *On Her Work*, Gliwice, Museum in Gliwicach, 1993.



1^{ER} ÉTAGE



REZ-DE-CHAUSSÉE

- Salles 1, 2, 3, 5, 6, 7:
série *Répertoire sociologique*
- Salle 4:
série *Professions*
- Salle 8:
série *Femmes sur le pas de la porte*

PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

Alors qu'elle est déjà âgée de 67 ans, Zofia Rydet entreprend à partir de 1978 de constituer son *Répertoire sociologique* (*Zapis socjologiczny*), un projet monumental qu'elle poursuit jusqu'à la veille de sa mort en 1997. Si elle se trouve à l'époque au faîte d'une notoriété que lui ont valu maintes expositions de son travail, elle occupe toutefois une place à part dans les milieux de la photographie polonaise, dominés à l'époque par ses confrères masculins et leur inclination artistique conceptuelle.

Son *Répertoire sociologique* regroupe quelque 20 000 photographies réalisées dans plus d'une centaine d'agglomérations polonaises, villes et villages principalement situés dans les régions de Podhale, de Haute-Silésie et de la ville de Suwaki. Les hôtes des maisons qu'elle visite – photographiés au grand-angle et habituellement éclairés par un flash puissant qui met brutalement en relief le détail des intérieurs – sont figurés devant le mur du fond, regardant droit vers l'objectif. Un dispositif de prise de vue que la photographe a réitéré pendant près de trois décennies.

L'idée de cette série de photographies lui a été inspirée par hasard lors d'une visite de l'usine du constructeur de camions polonais Jelcz, découvrant, fascinée, les minuscules espaces de travail identiques occupés par les ouvriers et personnalisés par ces derniers qui les avaient décorés de coupures de presse, de photographies de famille, d'images religieuses, d'affiches érotiques ou de vues de paysage. Convaincue que les objets et les images ainsi rassemblés dans les espaces privés définissent et « révèlent la psychologie » des personnes qui les occupent, Rydet entreprend alors de documenter à grande échelle les intérieurs des maisons polonaises. L'artiste s'intéresse aux liens qui unissent les gens aux objets et à l'architecture, ainsi qu'à la façon dont les préférences esthétiques individuelles, les opinions politiques et les croyances religieuses se manifestent à travers l'agencement de l'espace privé. « La maison [...] est un reflet de la société, de la civilisation et de la culture, dont elle est issue; tout comme il n'y a pas deux personnes identiques, il n'y a pas deux habitations semblables », avait-elle coutume d'expliquer.

Le *Répertoire sociologique* n'est pas sans contradictions. Celles-ci sont même nombreuses : plutôt que cycle de recherche ou inventaire photographique (comme le suggère son titre attribué par l'historienne de la photographie Urszula Czartoryska), c'est un projet global qui s'inscrit dans la tradition des atlas et catalogues intuitivement compilés par des artistes. Ce qui explique le titre de la présente exposition, qui fait abstraction de l'aspect « sociologique » de la série : le terme de « répertoire » doit être en effet entendu ici au sens de méthode échappant aux règles de l'inventaire scientifique. Consciente de l'impossibilité d'achever ce travail qui ambitionnait de documenter la totalité des maisons polonaises (la portée du *Répertoire sociologique* a même été élargie dans les années 1980 pour englober des photographies réalisées en Lituanie, en France, en Allemagne et aux États-Unis, où l'artiste s'est focalisée sur les appartements d'émigrés polonais), Rydet a travaillé dans l'urgence, avec une ardeur et une impatience grandissantes. Revenant rarement sur les négatifs de ses prises de vue précédentes, elle a également entrepris de revisiter certaines maisons plusieurs années, voire plus d'une décennie après son premier passage, ambitionnant de documenter ainsi les transformations intervenues dans les régions rurales de Pologne. Le *Répertoire sociologique* se subdivise toutefois en sous-catégories qui échappent aux principes fondateurs du projet, et qui, pour certaines, ont même évolué en cycles distincts, comme par exemple les séries intitulées *Le Mythe de la photographie* (*Mit fotografii* – photographies de photographies), *Femmes sur le pas de la porte* (*Kobiety na progach*), *Malade* (*Chorzy*), *Présence* (*Obecność* – images du pape Jean-Paul II), *Fenêtres* (*Okna*) et *Professions en voie de disparition* (*Ginące zawody*). Les nombreux trajets que la photographe a effectués pour réaliser son *Répertoire sociologique* lui ont également inspiré de nouvelles perspectives de travail, ainsi les intérieurs d'autocars qu'elle a systématiquement photographiés à partir du deuxième rang de sièges situés immédiatement derrière le conducteur, l'intérieur du véhicule étant vu dans le rétroviseur. De



nombreuses photographies issues de séries analogues au *Répertoire sociologique* ont pour origine l'obsession de Rydet de cataloguer les objets et les événements (téléviseurs, tapisseries de cuisine, cérémonies, charrettes, photographies de mariages traditionnels colorées à la main, pierres tombales, entre autres), ou des prises de vue échappant entièrement à la logique de la série (différentes curiosités, esquisses de séries conceptuelles jamais réalisées, ou « ratages » visuellement intéressants, par exemple à l'occasion d'une série de photographies de miroirs). L'analyse des photographies inédites révèle en outre que Zofia Rydet a le plus souvent mis en scène son travail, réarrangeant les images accrochées aux murs, assemblant en compositions les objets réunis sur les tables, créant par conséquent des installations ou des assemblages spécifiques constitués d'objets trouvés dans les habitations d'inconnus à qui elle rendait visite.

Si le cycle du *Répertoire sociologique* a été présenté à maintes reprises (en Pologne, mais aussi à l'étranger, notamment à l'International Center of Photography de New York), le contenu de ces expositions a été en fait le plus souvent limité à quelques dizaines de tirages gravitant autour d'images « canoniques » de villageois posant à l'intérieur de leurs habitations. La série photographique de Rydet est apparue à un moment très précis de la réflexion théorique engagée par la photographie polonaise – à une époque où était débattue la « possibilité d'une photographie sociologique » (un débat qui culmine en 1980 lors de la première exposition rétrospective de photographie sociologique polonaise organisée à Bielsko-Biala, Pologne). Vers la fin des années 1970, la maison d'édition People's Publishing Cooperative envisage même de publier le *Répertoire sociologique* sous forme de livre, mais l'idée est abandonnée, vraisemblablement en raison de l'image négative de la Pologne qu'en donne la série – celle d'un pays aussi miséreux qu'arriéré. La misère qui transparaît dans les photographies explique également pourquoi l'ouvrage *La Campagne (Wies)* n'a jamais vu le jour, ainsi que les modifications intervenues dans la mise

en page du *Petit Homme (May czowiek)*, publié en 1965. Le *Répertoire sociologique* a été souvent interprété dans ce contexte comme articulant une critique politique, certaines de ces photographies ayant même été présentées par l'Église dans les années 1980 à l'occasion d'expositions organisées contre le régime communiste.

Au cours des dernières années de sa vie, Zofia Rydet, trop faible pour sillonner la Pologne avec son boîtier, entreprend de remanier son matériel photographique à l'aide d'une paire de ciseaux, de morceaux d'étoffes, de fleurs séchées et de boutons. Ses collages marquent à partir des années 1990 un retour aux portraits surréalistes et à l'iconographie psychédélique des débuts de sa carrière, une tendance qui remplace alors le programme obsessionnel et quasi documentaire du *Répertoire sociologique* inachevé. Toujours sur les routes, sans jamais se séparer de son appareil photo (« J'ai constamment de nouvelles idées et j'ai besoin de les prendre en photo immédiatement, c'est comme une addiction, comme la vodka pour un alcoolique », devait-elle confier à l'occasion d'un entretien avec Anna Beata Bohdziewicz), Zofia Rydet s'étant le plus souvent abstenue de tirer les négatifs de ses prises de vue, seule une infime fraction de son *Répertoire sociologique* est connue à l'heure actuelle, à la différence de quelques tirages très souvent reproduits sous différents formats dans le cadre de différentes manifestations.

Présentée au Musée d'Art Moderne de Varsovie en 2015, et sous une version un peu plus réduite par le Jeu de Paume au Château de Tours, l'exposition « Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990 » est née de l'ambition de reconstituer une exposition n'ayant jamais vu le jour : fondée d'une part sur des indications extraites des notes et de la correspondance de Rydet, elle confère d'autre part une dimension contemporaine au travail de la photographe par le recours aux technologies actuelles (notamment dans le cas des tirages inédits). Cette manifestation est l'aboutissement d'un projet de trois ans de recherches effectuées dans le *Répertoire sociologique* de Zofia Rydet sous la houlette de quatre institutions : la Fondation pour les Arts Visuels,

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Cracovie, le Musée d'Art Moderne de Varsovie, la Fondation Zofia Rydet, Cracovie, et le Musée de Gliwice. Les efforts conjugués de ces quatre partenaires ont ouvert la voie à la numérisation du *Répertoire sociologique*, la quasi-totalité du cycle de même que de nombreuses sources ayant été mises à la disposition du public par l'intermédiaire des archives consultables en ligne sur le site www.zofiarydet.com. Une conférence universitaire internationale organisée en 2016 sera prolongée par la publication en 2017 de deux ouvrages se rapportant au *Répertoire sociologique* (Musée d'Art Moderne de Varsovie / Chicago University Press et Musée de Gliwice).

Sebastian Cichocki
Commissaire de l'exposition

■ *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, catalogue de l'exposition, Paris, Jeu de Paume, 2016. Textes de Sebastian Cichocki et de Régis Durand; entretien de Zofia Rydet avec Krystyna Łyczywek.

■ « Zofia Rydet on the *Sociological Record* », *Konteksty*, 1997, n° 3-4, p. 192-198; enregistré (1988), révisé et chapitré par Anna Beata Bohdziewicz, trad. française en ligne sur *Le magazine du Jeu de Paume*: lemagazine.jeudepaume.org

■ Site des archives du projet « Zofia Rydet – *Sociological Record* » : www.zofiarydet.com



Zofia Rydet au travail, années 1970

5 mai 1911-1929, Stanisławów

Zofia Wanda Rydet naît à Stanisławów, en Pologne (aujourd'hui en Ukraine), au sein d'une famille aisée. Elle est la fille de Ferdynand Rydet, avocat, et de Józefa Rydet (née Nowotny). Juriste de formation, son frère aîné, Tadeusz (né en 1909), s'adonne à la photographie dans son temps libre.

1930-1933, Snopków

Zofia rêve de faire des études à l'Académie des beaux-arts de Cracovie, mais, selon le souhait de sa famille, elle intègre l'École centrale d'économie rurale pour filles de Snopków, près de Lwów.

1934-1939, Stanisławów

Elle travaille à l'agence de voyage polonaise ORBIS, dirigée par son frère Tadeusz. Celui-ci la pousse à faire ses premières photographies : des portraits d'enfants d'un village houtsoule. Elle achève sa scolarité au lycée économique de Stanisławów.

1939-1945, Stanisławów, Rabka

Rydet travaille toujours au sein de l'agence de voyage de son frère, où elle dirige la filiale d'ORBIS à Jaremcza, jusqu'en 1941. Elle trouve par la suite un emploi dans une agence photographique. La ville de Stanisławów subit les occupations militaires successives des troupes russes et allemandes. En 1944, la famille déménage à Rabka.

1945-1961, Bytom

Après un court séjour à Rabka et Kodzko, Zofia s'installe à Bytom et commence à exercer sa propre activité commerciale. Elle tient une boutique d'articles de papeterie et de jouets.

À l'âge de 40 ans, son intérêt pour la photographie renaît. Elle achète un appareil Exakta, des ouvrages sur la photographie et installe une chambre noire dans son logement. Elle fait des milliers de clichés. Encouragée par ses succès dans des concours photographiques locaux,

elle devient membre de l'antenne de Gliwice de la Société polonaise de photographie, où elle élargit ses compétences et tisse des liens amicaux avec d'autres photographes. En 1959, elle visite à Varsovie l'exposition itinérante « The Family of Man » qui, initiée par Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York en 1955, exercera une grande influence sur sa conception du rôle social de la photographie.

Rydet se met à travailler sur une maquette du livre *La Campagne (Wies)*, qui ne sera jamais publié.

La première exposition individuelle de Zofia Rydet, intitulée « Le Petit Homme » (« May czowiek »), a lieu à Gliwice où plus de cent cinquante photographies d'enfants sont présentées. L'exposition est un succès, et elle sera montrée les années suivantes dans toute la Pologne et à l'étranger. L'artiste devient membre de l'Association des artistes photographes polonais.

1962, Gliwice

Zofia Rydet ferme son magasin à Bytom et décide de se consacrer exclusivement à la photographie. Elle s'installe définitivement à Gliwice, où elle retrouve ses amis de la Société polonaise de photographie et enseigne la discipline à l'École polytechnique de Silésie.

1963-1977, Gliwice

Parution de son album photographique *Le Petit Homme (May czowiek)*, aux éditions Arkady (Varsovie), en 1965.

Création de nouvelles séries photographiques, parmi lesquelles *Le Temps du départ (Czas przemijania)*, consacrée au thème de la vieillesse. Rydet découvre le photocollage et réalise une série de photomontages surréalistes intitulée *Le Monde des sentiments et de l'imagination (Świat uczuć i wyobraźni)*, éditée sous forme d'album en 1979 aux éditions KAW (Varsovie) et également présentée sous forme de diaporama.

L'artiste participe à des dizaines d'expositions en Pologne et à l'étranger, telles que « Photographie subjective » (« Fotografia subiektywna ») à la galerie d'art contemporain



Portrait de Zofia Rydet,
années 1960

BWA de Cracovie (1968) et « Photographes en recherche » (« Fotografowie poszukujący ») à la Galerie contemporaine de Varsovie (1971).

1978-1997, Gliwice

En 1978, au cours des vacances d'été en compagnie de son frère à Rabka, Rydet commence à travailler à *Répertoire sociologique* (*Zapis socjologiczny*). Elle se rend dans des villages de la région de Podhale et photographie les habitants dans leurs maisons. Elle fera des dizaines de voyages semblables durant les années suivantes, étendant son projet à d'autres régions polonaises ainsi qu'à d'autres pays (France, États-Unis, Lituanie, Tchécoslovaquie, Allemagne). De nouvelles séries émergeront de cet ensemble, comme *Femmes sur le pas de la porte* (*Kobiety na progach*), *Le Mythe de la photographie* (*Mit fotografii*), *Présence* (*Obecność*) et *Professions* (*Zawody*).

À la fin des années 1970, Zofia Rydet présente la série conceptuelle *L'Infini des routes lointaines* (*Nieskończoność dalekich dróg*), photographies de routes et de panneaux signalétiques. À la fin de sa vie, Rydet se met aux collages à partir des clichés qu'elle a rassemblés tout au long de sa carrière. Ses collages des années 1990 marquent un retour aux portraits surréalistes et à l'imagerie psychédélique, qui supplantent peu à peu le projet documentaire *Répertoire sociologique*, resté inachevé.

Zofia Rydet meurt le 24 août 1997 à Gliwice.



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du projet et des images de Zofia Rydet, cette partie du dossier aborde cinq thématiques :

- « Photographie, enregistrement et document » ;
- « Usages et statuts du document photographique » ;
- « Collections, archives et atlas » ;
- « Conserver et arrêter le temps » ;
- « Intérieurs, images et objets ».

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

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

■ « Krystyna Łyczywek : [...] Quand l'idée de réaliser le *Répertoire sociologique (Zapis socjologiczny)* vous est-elle venue ? Vous vous êtes toujours intéressée aux gens, toutes vos expositions leur sont consacrées, de *Petit Homme (Mały Człowiek)* à *Le Monde des sentiments et de l'imagination (Świat uczuć i wyobraźni)* en passant par *Le Passage du temps (Czas przemijania)*.

Zofia Rydet : Je me suis un jour rendue à Jelcz avec des amis où j'ai visité un grand hall d'usine transformé en postes de travail modulaires. Ils étaient tous identiques, mais il y avait de grandes différences entre eux, parce que les gens qui y travaillaient les avaient décorés de choses qu'ils aimaient. Vous n'imaginez pas tout ce que j'ai pu voir ! Des pin-up et des icônes saintes. Des stars du jazz et des photos d'enfants. Des trophées de chasse et des rosaires. Chacun marquait son espace de sa personnalité. C'est comme cela que ça a commencé.

KŁ : Expliquez-moi comment vous procédez pour entrer dans une maison. J'ai eu la chance de vous voir travailler en vous accompagnant un jour, mais je souhaiterais que vous nous fassiez part de votre expérience.

ZR : Je toque à la porte, je dis "bonjour" et je serre des mains. Puis j'entre dans la maison, je regarde attentivement autour de moi et découvre immédiatement quelque chose de beau, d'inhabituel. J'en complimente alors mon hôte. Cela lui fait plaisir de voir que j'apprécie cet objet, et c'est alors que je prends la première photo. Chacun possède chez soi un objet qui est pour lui la chose la plus précieuse. Si je parviens à le découvrir, alors ma présence est d'emblée acceptée. Je tire parti de cet instant. Je demande aux gens de s'asseoir (il s'agit très souvent de couples) devant le mur principal de leur maison, celui qui est le plus intéressant, le plus orné d'images et de tapisseries, puis je prends des photos. Dans ces habitations rurales, le centre d'attention, c'est le poste de télévision qui reste allumé toute la journée. En général, il y a très peu de livres. L'objet le plus précieux (le plus souvent un portrait du pape Jean-Paul II) est posé sur la télé. Je possède désormais des milliers de photographies d'images du pape dans différents cadres.

KŁ : Vous découvrez systématiquement quelque chose de beau non seulement dans ces habitations, mais aussi en chacune des personnes que vous photographiez. Vous dites que même le vieillard le plus laid, le plus buriné, est beau.

ZR : Je sais bien que certains pensent que je délire ou que c'est de ma part de la complaisance calculatrice que de dire à ces gens qu'ils sont beaux. Mais je découvre vraiment quelque chose d'intéressant et de beau en chacun d'entre eux, je suis séduite par quelque chose que possède chaque individu en lui et qui mérite d'être sauvé, plus particulièrement ces merveilleuses histoires que me racontent les gens quand ils me parlent de leur vie. Chacun d'entre eux est une histoire différente, certaines sont fascinantes, d'autres instructives, d'autres encore parfois profondément émouvantes.

KŁ : C'est dommage de ne pas les avoir enregistrées. Votre documentation n'en aurait été que plus complète.

ZR : Les gens sont pétrifiés en présence d'un magnétophone.»

Krystyna Łyczywek, « Entretien avec Zofia Rydet » (1990), in *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, Paris, Jeu de Paume, 2016, p. 53-54.

■ « La valeur la plus importante de la photographie, c'est son rôle en tant qu'information, son contenu, et non sa déclaration artistique qui n'est que transitoire. Plus mon *Répertoire* s'étoffe, plus j'ai la conviction qu'il restera intemporel.»

Krystyna Łyczywek, « Entretien avec Zofia Rydet » (1990), in *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, Paris, Jeu de Paume, 2016, p. 57.

■ « Il est difficile d'appréhender la notion de document d'un point de vue général ; alors que sa spécificité réside dans son caractère extensible, indéfini et flou. La meilleure définition a été donnée lors du V^e Congrès international de photographie, à Bruxelles, en 1910, et elle évoque uniquement un éventail d'options étirable à l'infini : "Une image documentaire doit pouvoir être utilisée pour des

études de nature diverse, d'où la nécessité d'englober dans le champ embrassé le maximum de détails possibles. Toute image peut, à un moment donné, servir à des recherches scientifiques. Rien n'est à dédaigner : la beauté de la photographie est ici chose secondaire, il suffit que l'image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps". Si l'on prend ces termes, un document constitue un objet d'étude ; sa beauté ne vient qu'au second rang, derrière son utilité. Cela veut dire que le document n'obéit à aucune contrainte plastique et que, dans l'absolu, c'est une sorte d'espace vierge rempli de détails. Par extension, on peut dire qu'il s'agit d'une image impersonnelle destinée à montrer quelque chose ; le degré zéro de l'image, qui prend forme quand son emploi se précise. Comme l'explique Albert Londe, photographe à l'hôpital de la Salpêtrière, la photographie fournit de bons documents, parce qu'elle est vraie, exacte et rigoureuse, et elle s'applique aussi bien à l'art qu'à la science, ou le "document vu" complète le "document écrit". Elle nous dit la vérité sur une feuille d'arbre, une porte, un animal en mouvement, le lobe d'une oreille ou une attaque d'hystérie. Une photographie d'architecture est donc un document, de même qu'une chronophotographie, un cliché d'identité judiciaire ou une radiographie. Toutes ces images ont en commun de servir à un usage concret. Mais dans cette perspective, il apparaît que le document n'entretient pas avec le savoir un rapport normal ou banal. Ces photographies n'exploitent pas la simple relation matérielle entre le motif et son référent, en reflétant innocemment des données. En fait, le document fait intervenir des relations conventionnelles non seulement entre lui et son motif, mais aussi entre lui et une réalisation ultérieure. La photographie devient ici autre chose qu'un miroir de la nature, elle ressortit à un autre niveau de la communication. Tandis que le document met en place les nouveaux schémas modernes de relations entre l'image et le savoir, on peut dire que la photographie pénètre dans la sphère du langage.

Le document n'est pas une fin mais un début ; les parcelles de savoir qu'il renferme produisent ensuite un savoir plus élaboré, présenté la plupart du temps sous une autre forme. Pour exister, un document a besoin d'un spectateur et d'un emploi, car il se définit sur un mode dialectique : un spectateur déchiffre dans l'image certains indices que l'image doit se révéler capable de fournir. Ces deux conditions sont nécessaires pour faire d'une image un document.»

Molly Nesbit, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 401-403.

■ « Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards, elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe de signes : les signes de connexion physique. [...] Un indice est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité

ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part.»

Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 151 et 158.

■ « Dans la mesure où la photographie fait partie de la classe de signes ayant avec leur référent des rapports qui impliquent une association physique, elle fait partie du même système que les impressions, symptômes, traces, indices. Les conditions sémiologiques propres à la photographie se distinguent d'une manière fondamentale de celle des autres modes de production d'image, celles qui désignent le terme d'"icône" ; et c'est cette spécificité sémiologique qui va permettre de faire de la photographie un objet théorique au moyen duquel les œuvres d'art peuvent être vues en termes de leur fonction comme signes ». Rosalind Krauss, « Introduction », dans *Le Photographique – pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 13.

■ « Alors que Krauss mobilise la notion d'index pour dégager l'idée d'une "relation physique" entre le signe et sa source, ce schéma s'avère plus proche de la conception traditionnelle des simulacres par Lucrèce que du comportement réel du flux lumineux. En faisant comme si le rayon atteignait directement le support, elle oublie le rôle décisif du dispositif optique. Comme l'indique Jean-Marc Levy-Leblond, "la transparence d'un milieu, ou son opacité [...] résultent d'un très complexe mécanisme : les photons lumineux incidents sont absorbés par les charges électriques du milieu [...] et les mettent en branle ; ces charges réémettent alors de nouveaux photons, etc. C'est donc seulement le bilan de ces processus d'absorption et de réémission itérés qui permet d'établir si et comment le corps laisse passer la lumière ou la bloque". En d'autres termes : "Les photons qui entrent dans une plaque de verre ne sont pas ceux qui en sortent. [...] Il y a bien eu un renouvellement complet de ces constituants de la lumière au sein du matériau".

Cette observation suffit à ruiner le fétichisme de la "continuité de matière entre les choses et les images" sur quoi reposerait la photographie argentique. Même dans le cas d'un signal analogique, pas plus le dispositif optique que le support d'enregistrement ne constituent des intermédiaires neutres d'un flux émanant de l'objet. Au contraire, les photographes savent bien qu'en changeant d'objectif ou de film, ils disposent au moment de la prise de vue d'une marge de manœuvre importante, qui leur permet de modifier l'aspect, la géométrie ou les couleurs d'une scène. On ne saurait décrire un appareil photographique comme un médiateur transparent du réel : il doit plutôt être compris comme une machine à sélectionner des interprétations, selon un ensemble de paramètres aux interactions complexes, qui requièrent des choix précis. Un aiguillage plutôt qu'un miroir.

On ne voit pas en vertu de quel argument on pourrait refuser à la photographie digitale le caractère d'empreinte. Ce caractère ne se déduit pas d'une quelconque contiguïté spatiale ou sémiotique. Il est établi par le protocole



d'enregistrement, défini comme un stockage d'informations dans des conditions contrôlables. La fiabilité des produits de ce dispositif est la conséquence du respect des conditions du protocole, qui garantissent son interprétation ultérieure. Cette "vérité" est donc fragile, facile à contrefaire ou à altérer. Mais lorsque les conditions du protocole ont été respectées, elle est aussi très puissante, car indiscutable. Loin d'être propre à la photographie, cette faculté est partagée par toutes les formes d'enregistrement, du fossile au microsillon en passant par la main courante de police.»
André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Giovanni Careri et Bernhard Rüdiger (dirs.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008, p. 85-95 (version préprint en ligne sur <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>).

■ « Il ne me semble pas que ce caractère indiciel de l'image photographique qui, bien entendu, se module différemment selon les différents avatars techniques de l'opération photographique – daguerréotype au numérique – puisse ou doive être remis en cause au motif que l'acte photographique serait d'emblée une intervention, voire une construction : la dimension constructive qui accompagne l'acte photographique ne vient pas effacer le caractère indiciel, puisque le résultat – l'image – demeure dans son être une saisie passive. S'il n'existe sans doute pas d'images photographiques qui seraient absolument littérales, il n'existe pas non plus d'images photographiques d'où toute dimension d'imprégnation serait exclue. En fait, ni la déposition pure et simple aboutissant à une image littérale, ni la composition intégralement construite qui ne payerait aucun tribut au réel n'existent. Ce qu'il y a, c'est une gamme sans fin montée et descendue de possibilités, où l'on peut diminuer ou augmenter la part de l'intervention. Mais de quelque manière qu'on s'y prenne, qu'on la prenne, la photographie attrape du réel, en une saisie qui est toujours déjà une transformation. Transformer le moins possible, ou autrement dit s'efforcer de rester dans l'acte et dans

l'intuition de la saisie, tenter de raccourcir la distance entre le cœur des choses et leur surface, c'est ainsi que l'on pourrait caractériser ce que l'on a appelé, depuis Walker Evans, le "style documentaire", qui est donc celui, au sens où j'ai essayé de le définir, de *l'invention du réel*, ce qui veut dire aussi celui qui donne au réel toute la résonance de fiction dont il est porteur.

À la déposition discontinue, hachée, improvisée, hâtive, de la conscience, la photographie est venue offrir la possibilité d'un redoublement : aux mouvements de conscience et de mémoire immergés dans le fondu enchaîné du temps vécu, la photographie apporte le correctif d'une saisie qui se dégage de cette immersion, et qui est comme une déposition différée. Les indices flottants disséminés à la surface des choses, en devenant des images, ne cessent pas d'être flottants, mais ils restent sous la vue. Ce que la photographie nous montre, ce n'est pas seulement le réseau d'indices qui forme la trame des apparences réelles, c'est aussi la rencontre, à un moment donné, extraordinairement bref, entre ce réseau, cette matière, et un individu – le photographe qui est passé par là, devant ou dans cette matière, ce jour-là. »

Jean-Christophe Bailly, « Document, indice, énigme, mémoire », in *L'image-document, entre réalité et fiction. Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2010, p. 9-10.

■ « Les images photographiques, parce qu'elles nous sont si familières, parce qu'elles sont partie prenante de notre espace visuel, passent pour immédiatement accessibles et intelligibles. Mais chacun aura éprouvé ce bref sursaut d'étonnement qu'elles suscitent : la suspension des mouvements, le rendu des couleurs, les coïncidences inattendues, les expressions brutalement figées, dès lors que nous y portons attention, provoquent le sentiment que nous sommes devant une interrogation tout autant que devant une forme d'évidence. Du reste, lorsque nous pouvons regarder une photographie aussitôt après l'avoir "prise", nous éprouvons d'emblée la distance entre ce que



nous rapporte l'image et ce que nous avons pu observer de visu, dans l'instant qui précédait. Et le constat de cette divergence assumée à chaque instant est propre au phénomène photographique.

Nous reconnaissons à toute photographie une part de vérité, mais nous en soupçonnons l'indétermination, nous en pressentons les contradictions. Nous lui reconnaissons un ancrage temporel univoque, son appartenance à un âge révolu, et nous en éprouvons l'anachronisme et la perte de nos propres repères. La longue observation de photographies de toute époque entraîne cette conviction : la photographie n'est pas d'abord une transparence par laquelle nous accédons à une réalité avérée, elle suscite au contraire l'équivoque et, souvent, la perplexité. L'image photographique est un complexe d'interrogations pour le regard, car elle propose au regardeur des formes et des indices qu'il n'a jamais perçus sous cette apparence-là, et qui sont en désaccord avec son registre de vision naturelle. L'énigme serait donc constitutive du fait photographique en soi. Il ne s'agit ni d'un jeu d'esprit ni du mystère induit qui procéderait d'un effet esthétique, d'un style, d'un talent particulier, d'une incongruité délibérée (toutes choses qui adviennent aussi dans les photographies). L'énigme ontologique inhérente au processus photographique résulte de la distance irréductible entre les sens humains et la captation photosensible d'un appareil, elle naît de la rupture entre la perception visuelle et le processus photographique.»

Michel Frizot, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Hazan / Maison européenne de la photographie / Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce / Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Paris, Hazan, 2014, p. 7.

USAGES ET STATUTS DU DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE

■ « Dans l'entretien vidéo que Józef Robakowski a réalisé avec Zofia Rydet, la photographe reprend la sempiternelle question de l'opposition entre document et art. Et dans ce cas précis, elle oppose le corpus intitulé *Répertoire sociologique* (*Zapis socjologiczny*) à d'autres séries plus créatives, plus "artistiques" telles que *Le Monde des sentiments et de l'imagination* (*Świat uczuć i wyobraźni*) ou *L'Infini des routes lointaines* (*Nieskończoność dalekich dróg*).

Pendant toute cette partie de l'entretien, elle affiche un air sérieux, presque grave. En même temps, elle semble avoir quelques doutes quant à la (ou aux) visée(s) plus explicite(s) de son entreprise photographique.

À certains moments, la contradiction ou les doutes semblent porter sur l'entreprise en général, soulevant des questions de définition et de méthode – comme, par exemple, la question de savoir si une archive sociologique peut être constituée par quelqu'un qui n'est pas sociologue de formation, ou tout simplement si l'intitulé du *Répertoire sociologique* convient. À cela, on pourrait opposer le contre-exemple du travail photographique mené par Pierre Bourdieu en Algérie. Mais ce travail soulève lui-même de nombreuses questions de méthode. D'une part, il est sans doute plus ethnographique que sociologique au sens propre du terme. D'autre part – et c'est le plus important –, ce n'est pas tant l'entreprise intellectuelle qui ressort du travail de Bourdieu que la rencontre avec un réel "pressant, oppressant". La photographie fonctionne ici comme un écran, une protection contre la violence de la situation, tout comme la "bienséance académique" cherche à masquer l'implacable logique de la guerre coloniale – le déplacement massif des individus, la misère des bidonvilles venus remplacer les villages traditionnels, les arrestations et les humiliations, etc. Le travail de Bourdieu, comme toujours, est à la fois une enquête documentée et une réflexion sur le matériau lui-même, mais aussi sur l'opérateur, sa propre position dans le champ en tant que sujet. »

Régis Durand, « Zofia Rydet : enregistrer représenter refléter », in *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, Paris, Jeu de Paume, 2016, p. 9-10.

■ « Le regard d'ethnologue compréhensif que j'ai pris sur l'Algérie, j'ai pu le prendre sur moi-même, sur les gens de mon pays, sur mes parents, sur l'accent de mon père, de ma mère, et récupérer tout ça sans drame, ce qui est un des grands problèmes de tous les intellectuels déracinés, enfermés dans l'alternative du populisme ou au contraire de la honte de soi liée au racisme de classe. J'ai pris sur des gens très semblables aux Kabyles, des gens avec qui j'ai passé mon enfance, le regard de compréhension obligé qui définit la discipline ethnologique.

La pratique de la photographie, d'abord en Algérie, puis en Béarn, a sans doute beaucoup contribué, en l'accompagnant, à cette conversion du regard qui supposait – je crois que le mot n'est pas trop fort –, une véritable conversion. La photographie est en effet une manifestation de la distance de l'observateur qui enregistre et qui n'oublie pas qu'il enregistre [...], mais elle suppose aussi toute la proximité du familier, attentif et sensible aux détails imperceptibles que la familiarité lui permet et lui enjoint d'appréhender et d'interpréter sur-le-champ (ne dit-on pas de quelqu'un qui se conduit bien, amicalement, qu'il est "attentionné" ?), à tout cet infiniment petit de la pratique qui échappe souvent à l'ethnologue le plus attentif. Elle est liée au rapport que je n'ai pas cessé d'entretenir avec mon objet dont je n'ai jamais oublié qu'il s'agissait de personnes, sur lesquelles je portais un regard que je dirais volontiers, si je ne craignais pas le ridicule, affectueux, et souvent attendri. »

Extrait d'un entretien de Pierre Bourdieu avec Franz Schultheis, publié in *Pierre Bourdieu. Images d'Algérie, une affinité élective*, sous la dir. de Franz Schultheis et Christine Frisinghelli, Arles, Actes Sud / Graz, Camera Austria / Paris, Fondation Liber, 2003, p. 42-43 (dossier documentaire de l'exposition du Château de Tours en ligne sur le site du Jeu de Paume).

■ « C'est ainsi que l'on s'accorde communément pour voir dans la photographie le modèle de la véracité et de l'objectivité : "Toute œuvre d'art reflète la personnalité de son auteur, lit-on dans l'encyclopédie française. La plaque



photographique elle, n'interprète pas. Elle enregistre. Son exactitude, sa fidélité ne peuvent être remises en cause." Il est trop facile de montrer que cette représentation sociale a la fausse évidence des prénotions ; en fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription : parmi toutes les qualités de l'objet, seules sont retenues les qualités visuelles qui se donnent dans l'instant et à partir d'un point de vue unique ; celles-ci sont transcrites en noir et blanc, généralement réduites et projetées dans le plan. Autrement dit, la photographie est un système conventionnel qui exprime l'espace selon les lois de la perspective (il faudrait dire, d'une perspective) et les volumes et les couleurs au moyen de dégradés du noir et du blanc. Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus pour "réalistes" et "objectifs".»

Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 108-109.

■ « Faire l'histoire de la photographie comme document, ce serait faire l'histoire de toutes les photographies ou presque, du reportage d'actualité aux vues scientifiques ou médicales, des enregistrements policiers ou administratifs aux chroniques privées – projet insensé, condamnant d'avance toute narration cohérente. Autre chose est l'histoire des images revendiquées comme "documentaires", histoire mieux circonscrite puisqu'elle renvoie moins à une pratique qu'à une appellation, à un discours, une pensée réflexive sur les images – histoire qui, si elle croise la première, ne la recoupe pas entièrement. Là encore cependant, le champ reste immense : la notion de "documentaire" a bénéficié au long du XX^e siècle d'un prestige constamment renouvelé, des milliers de photographes s'en sont emparés pour qualifier leur pratique, l'accolant à des images et des projets extrêmement disparates. Vouloir leur rendre justice serait dresser une liste hétéroclite et inintelligible. Face

à cette profusion, il a été d'usage, dans les publications et les musées depuis les années 1930, d'opérer des sélections aussi drastiques qu'arbitraires, d'isoler quelques figures d'exception qui auraient à elles seules constitué la "tradition documentaire", une chaîne de grands maîtres qui, émergeant seuls de la foule des producteurs de documents anonymes, se seraient répondus de façon autonome à l'instar des peintres ou des sculpteurs avant eux. En gros, pour ne citer que les noms les plus fréquemment retenus par ce récit canonique : Henri Le Secq, Mathew Brady, Jacob Riis, Lewis Hine, Eugène Atget, Paul Strand, August Sander, les membres de la FSA, Dorothea Lange et Walker Evans en tête, Lee Friedlander, Diane Arbus... Cette "histoire en mille images" que fustige l'historienne Abigail Solomon-Godeau est évidemment une pure fiction. Elle s'avère doublement arbitraire. D'un côté, elle est artificiellement mince : toutes les villes du monde ont connu au tournant du XX^e siècle des campagnes de documentation patrimoniale, pourquoi ne retenir que le Paris d'Atget ? Pourquoi, de même, privilégier les seuls Jacob Riis et Lewis Hine parmi les innombrables réformateurs sociaux ayant mis à profit la photographie à la même époque ? De l'autre, ce récit simplifié n'en est pas moins incohérent, fondé sur des définitions incompatibles : qu'est-ce qui au fond relie le projet de conservation d'un Eugène Atget, la volonté de réforme d'un Lewis Hine, les recherches esthétiques d'un Walker Evans ou d'un Lee Friedlander ? On pourrait donc prendre le parti de se débarrasser purement et simplement de ce conte, d'ouvrir le récit à ce qui n'est pas encore entré au musée – mais où s'arrêter ? –, de repêcher les oubliés – lesquels ? – pour mieux refléter ainsi la multiplicité des pratiques et des définitions. [...] D'une certaine façon, ce roman constitue le seul élément sûr d'un corpus insaisissable, le seul point d'accroché pour une notion volatile et une définition introuvable. On pourrait presque dire que l'histoire de la photographie documentaire, c'est l'histoire de ce récit – la façon dont il a été constitué, légitimé, intériorisé par les photographes, puis constamment remis en jeu. En bref, plutôt que de l'évacuer, il s'agira ici d'en tenir compte de



façon critique, c'est-à-dire non seulement de le nuancer et de l'élargir, mais d'en faire lui-même l'objet de l'examen, partie intégrante de l'histoire à raconter. Personne ne sait exactement ce que recouvre le terme "documentaire" en photographie, et l'étendue de sa propagation a été fonction de cette acception diffuse. Le seul élément commun à ses innombrables définitions est la revendication très générale d'un respect de l'objet montré, le désir de donner à voir "les choses comme elles sont", de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel. À partir de là, les positions ont beaucoup divergé, aussi bien quant aux stratégies descriptives permettant de coller ainsi à la réalité qu'aux sujets méritant d'être enregistrés et aux usages des documents récoltés.»

Olivier Lugon, « L'esthétique du document », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358.

■ « Tout d'abord, et c'est le plus évident, la photographie atteste du vécu et remplit ainsi une fonction illustrative et descriptive. Elle aide le chercheur à prouver sa présence sur le terrain et donne à voir ce terrain. Comme l'affirme S. Tornay, "cette idée n'est pas dénuée de bon sens : la photo peut apporter un complément et un moyen de contrôle de l'information verbale notée sur le vif". Elle se rapproche en cela du dessin, du croquis ; mais elle s'en différencie en fixant des instants dans leur complexité. Elle rend ainsi possibles les comparaisons d'observations dans le temps et dans l'espace et à partir de là, les usages statistiques. Cette dimension illustrative, à la base de l'utilisation de la photographie en anthropologie, est aujourd'hui estimée insuffisante par beaucoup d'auteurs, malgré son usage encore majoritaire dans la discipline. Selon eux, il faudrait aller plus loin. Ainsi, pour A. Piette, la photographie permet surtout de mieux objectiver le réel en enregistrant les données sans les sélectionner : elle est "capable de faire jaillir un nouvel objet, de rendre visibles des éléments qui ne le sont pas

nécessairement à l'œil nu". L'image devient donc un outil d'investigation à part entière, en rendant visible les actions ou gestes les plus anodins qui auraient pu sinon échapper à l'attention du chercheur. Mais la fonction démonstrative de la photographie fait toujours débat. Même l'un de ses plus fervents défenseurs, S. Maresca, souligne qu'il "n'est pas dit qu'une observation aussi soutenue réalisée sans le secours de la photographie n'aurait pas été aussi productive". *A contrario*, "l'extrême encombrement" des images photographiques nécessite toujours un travail interprétatif, du "commentaire descriptif" à la méthode grapho-photographique de Piette exigeant de calquer les éléments essentiels de l'image afin d'en dégager la particularité. Selon S. Conord, "l'image ne se suffit pas à elle-même" et doit "impérativement" être accompagnée d'une légende. En même temps, ne faudrait-il pas laisser à la photographie sa formidable capacité à proposer une "multitude de perspectives possibles" ? En effet, l'accompagner systématiquement d'un texte revient à éliminer cette capacité, à imposer le point de vue de l'anthropologue, à refuser la pensée du sensible pour la noyer dans le discursif. [...]

Ce que nous apprend l'image est sans conteste ambivalent. Comme l'ethnographie, elle nous renseigne à la fois sur l'objet photographié, sur le praticien photographe et sur le rapport instauré entre les deux. Depuis les années 1980, "la logique documentaire – qui traitait l'image photographique comme un substitut transparent des objets ou des êtres représentés – a cédé le pas à une logique historique critique – qui resitue les photographies dans le contexte de leur production et de leur devenir ultérieur pour en faire ressortir la contingence historique et (inter)personnelle". La photographie peut alors être étudiée en tant que trace historique, car elle entretient cette "double position conjointe : de réalité et de passé". Parallèlement, les choix techniques et esthétiques du photographe sont davantage pris en compte dans la mesure où ils sont partiellement issus de ses relations avec les enquêtés. En ce sens, la photographie n'est que le produit d'une relation et retrouve

dès lors la spécificité de l'anthropologie : "l'une et l'autre ne sont concernées que par la singularité de rencontres, chaque fois inédites". La photographie comme médium a un intérêt épistémologique indéniable par rapport au texte : elle ne réfléchit pas le collectif". L'image montre des acteurs dans des situations, pas des catégories universelles ou des types abstraits". Elle redonne vie à la diversité et à la complexité des acteurs et des situations, là où l'écriture anthropologique a souvent tendance à les gommer, ne serait-ce que pour donner l'illusion d'une tentante cohérence sociale.»

Charlotte Pezeril, « Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal », in *La Revue ethnographique*, n° 16, juin 2008 (en ligne sur <http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril.html>).

■ « Tout document est document de culture, mais sa singularité n'a pas l'évidence du fait brut. Dans le monde de l'art, on associe souvent la singularité du document à un effet de surprise, à un choc visuel, ou au caractère idiosyncrasique dont il a été revêtu. La singularité d'un document visuel tient surtout à l'environnement discursif dans lequel il est "produit", au réglage minutieux du contexte dans lequel il est reproduit ou exposé. Il faut toutefois ajouter que la précision de ce réglage ne préjuge en rien de l'intérêt du document lui-même, c'est-à-dire de la valeur des interprétations qui pourront en être données ultérieurement. La durée d'un document artistique, comme celle d'un document historique, n'est pas celle de l'information médiatique, même si l'obsolescence accélérée de l'art contemporain tend à masquer cette différence. C'est ici qu'intervient le critère de l'œuvre. Tout document est un document de culture. Mais son importance, qui va généralement de pair avec sa singularité et sa rareté, l'apparente à l'œuvre, dont un des traits distinctifs, dans le vaste domaine des artefacts, est la permanence transculturelle, c'est-à-dire la multiplicité d'interprétations auxquelles elle donne lieu de la part de publics hétérogènes, éloignés dans le temps. Le document artistique se sépare ainsi de l'intention qui a présidé à sa production, autant que de la fonction documentaire qui lui a été assignée par ses usagers. »

Jean-François Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience », in *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 147.

■ « En fait ce sont les mêmes problèmes qui se sont posés ici et là, mais qui ont provoqué en surface des effets inverses. Ces problèmes, on peut les résumer d'un mot : la mise en question du *document*. Pas de malentendu : il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogé sur eux ; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés. Mais chacune de ces questions et toute cette grande inquiétude critique pointaient vers une même fin : reconstituer, à partir de ce que disent ces documents – et parfois à demi-mot – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ; le document était toujours traité comme le langage d'une

voix maintenant réduite au silence, – sa trace fragile, mais par chance déchiffable. Or, par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports. Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique : celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs ; elle est le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de rémanences. Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire* ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. »

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (rééd. 2008), p. 14-15.

■ « À l'extrême fin des années vingt, l'analogie entre photographie et collection commence à être discutée en Allemagne. Si les débats autour de la photographie d'avant-garde restent dominés par les questions de perception ou d'expression, les vertus taxinomiques du médium sont désormais comptées parmi ses spécificités au moment où croît l'intérêt pour des approches plus documentaires. Dans son article "Le lien aux choses", Walther Petry souligne "la capacité de la photographie à *retenir, extraire, collectionner*". Paraissent également dans les revues spécialisées des articles incitant l'amateur à entreprendre des inventaires typologiques sur divers sujets tirés de la nature, de l'histoire ou de l'archéologie. Il pourrait avoir plaisir à se lancer dans une véritable collection, comme on le fait avec des timbres ou des médailles, mais à partir d'objets inamovibles : les derniers moulins à vent, les anciennes installations de chasse en forêt, les croix élevées au bord des routes [...].

Mais c'est Evans qui va le mieux théoriser ce rapport à la collection. La place qu'il attribue, dans *American Photographs*, à sa *Vitrine de photos à un penny*, véritable "found collection", lui confère une valeur emblématique. Elle constitue la deuxième illustration du livre (juste après la vue d'un studio où, à la façon d'un générique, le mot "photos" apparaît plusieurs fois, comme pour annoncer le thème général du recueil). Cette vue d'images accumulées semble désigner la collection comme la condition essentielle de la photographie ici considérée et, partant, comme le régime auquel le livre se soumettra. Dans ses textes et ses entretiens ultérieurs, Evans reviendra à de nombreuses reprises sur la question : "[Le photographe] est un collectionneur insensé", qui "collectionn[e] les choses avec les yeux". "Le photographe, l'artiste (prend) une image : symboliquement, il déplace un objet ou une combinaison d'objets et, par là même, se fait un titre de cet objet ou de cette combinaison, et un titre de l'avoir vu à sa première place". "Je pense que les artistes sont métaphoriquement des collectionneurs". [...] Evans lui-même a relevé l'aspect compulsif d'une telle pratique et ses conséquences psychologiques : bâtir une

collection, par nature infinie, peut vite relever de l'obsession, rendre "vraiment un peu fou", comme il le note à propos de son travail sur le métro new-yorkais – "c'est compulsif et vous pouvez difficilement arrêter".»

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 309-311.

■ « La tentation de se présenter comme collectionneur est persistante chez Atget. Dans une lettre qu'il adresse dix années après l'album des *Intérieurs* à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, le photographe perçoit et expose son œuvre comme une collection qu'il a amassée au fil du temps. Il décrit alors son travail à travers l'image d'un archéologue-flâneur et collectionneur, qui recueille les objets du passé par la représentation photographique : "Monsieur, J'ai recueilli, pendant plus de vingt ans, par mon travail et mon initiative individuelle, dans toutes les vieilles rues du vieux Paris, des clichés photographiques, format 18 x 24, documents artistiques sur la belle architecture civile du XVI^e au XIX^e siècle : les vieux hôtels, maisons historiques ou curieuses, les belles façades, belles portes, belles boiseries, les Heurtoirs, les vieilles fontaines, les escaliers de style (bois et fer forgé); les intérieurs de toutes les églises de Paris (Ensembles et détails artistiques : Notre-Dame, Saint-Gervais et Protais, Saint-Séverin, Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Roch, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc., etc.). Cette énorme collection, artistique et documentaire est aujourd'hui terminée. Je puis dire que je possède tout le vieux Paris. Marchant vers l'âge, c'est-à-dire vers 70 ans, n'ayant après moi, ni héritier, ni successeur, je suis inquiet et tourmenté sur l'avenir de cette belle collection de clichés qui peut tomber dans des mains n'en connaissant pas la valeur et, finalement, disparaître, sans profit pour personne. Je serais très heureux, Monsieur le Directeur, s'il vous était possible de vous intéresser à cette collection. Naturellement, vous ne pouvez prendre en considération ma demande sans avoir, soit une référence, soit des renseignements sur ma collection et sur ma personne. Comme renseignements : j'ai



vendu toute ma collection : épreuves 18 x 24, au Musée de Sculpture comparée, Musée du Trocadéro. J'ai vendu tout le côté pittoresque, vieilles rues, vieux coins, à Mr Courboin, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale, j'ai vendu toute la collection, architecture et pittoresque à la grande Bibliothèque de Londres, Board of Education [En réalité le Victoria & Albert Museum et la British Library] et, des fragments de la collection à la Bibliothèque des beaux-arts, à la Bibliothèque des arts décoratifs et, à Mr André Michel, conservateur au Louvre. Enfin, je tiens à votre disposition, Monsieur le Directeur, sur un simple mot de vous, mes références sur le vieux Paris et, toutes les explications qu'il vous plaira de me demander. Je vous prie, Monsieur le Directeur, de recevoir mes très respectueuses salutations.

E. Atget ».

Guillaume Le Gall, « Un photographe archéologue », in *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007, p. 40-41.

■ « Témoin privilégié de l'invention et de l'expansion du musée moderne, le médium photographique s'était cependant vu, dès ses origines, annexé à des tâches d'inventaires puis à la mise en place de répertoires de formes destinés aux étudiants, lui assurant ainsi un enracinement progressif dans la sphère des Beaux-Arts. Des sculptures du British Museum photographiées par Roger Fenton dans les années 1850 aux fameuses planches botaniques de Karl Blossfeldt divulguées au grand public à la fin des années 1920, nombreux sont les exemples permettant d'attester cette connivence. Considérées aujourd'hui comme des classiques de la photographie "plasticienne", les planches de Blossfeldt, commentées par Walter Benjamin et admirées par Georges Bataille, n'aspiraient pourtant initialement à aucune "autonomie" et témoignent ainsi du statut incertain et fluctuant de certaines "œuvres" historiques qui, au gré des tendances, champs de réceptions et axes interprétatifs ont su évoluer d'un registre à un autre. [...] Quant à August

Sander, auteur d'une entreprise ambitieuse visant, dans une perspective sociologique, à inventorier les différents "types" allemands de la République de Weimar et du III^e Reich, il est considéré depuis les années 1960 comme l'une des figures les plus influentes de la photographie plasticienne, certains travaux de, cités au hasard, Fiona Tan ou Rineke Dijkstra, de Charles Fréger ou Arne Svenson s'inscrivant à une échelle à la fois plus modeste et orientée dans sa continuité. Or la démarche de Sander, contrairement à celle de ses héritiers, ne revendiquait pas de dimension esthétique, le photographe se contentant d'épouser un credo dont l'"objectif" était de se plier en toute neutralité aux "types" photographiés.

Une rupture conséquente s'opère dans les années 1960 avec l'émergence des arts minimal puis conceptuel, ces deux tendances étant plus enclines à s'approprier les prétendues objectivité et neutralité inhérentes aux opérations de classement. Le modèle d'archivage "scientifique", dans sa froideur et distanciation, ses absences d'affect et d'implication personnelle, reflète dès lors un nouvel axiome auquel s'identifie une famille d'artistes réfractaire aux débordements en tous genres de l'expressionnisme abstrait. Sander constitue à ce titre une référence absolue pour le couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher qui reprend à la fin des années 1950, avant de le transmettre tant bien que mal à ses étudiants de l'École de Düsseldorf, le flambeau de la Nouvelle Objectivité. [...]

Les bases posées dans les années 1960 et au début des années 1970 ne cesseront de s'étoffer dans les décennies à venir, la passion du classement et de l'archive se maintenant avec une constance et un souci de renouvellement jamais démentis. Des livres de Sol LeWitt à ceux de Claude Closky, du *Uncanny* de Mike Kelley aux *Collections* de Barbara Bloom, des *Certified Ray Guns* de Claes Oldenburg aux *Couchers de soleil* de Fischli & Weiss, innombrables sont les ramifications taxinomiques qui se sont développées ces trente dernières années. Et quand bien même les différentes propositions semblent épouser un large éventail



Série Femmes sur le pas
de la porte

d'esthétiques, force est de constater que la pulsion classificatoire est l'une des rares caractéristiques à infiltrer les multiples et divergentes tendances de la photographie contemporaine.»

Erik Verhagen, « Penser-classer, l'inventaire photographique », in *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2009, p. 37-38.

■ « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. [...] Il est évident qu'on ne peut décrire exhaustivement l'archive d'une société, d'une culture ou d'une civilisation; pas même sans doute l'archive de toute une époque. D'autre part, il ne nous est pas possible de décrire notre propre archive, puisque c'est à l'intérieur de ses règles que nous parlons, puisque c'est elle qui donne à ce que nous pouvons dire – et à elle-même, objet de notre discours – ses modes d'apparition, ses formes d'existence et de coexistence, son système de cumul, d'historicité et de disparition. En sa totalité, l'archive n'est pas descriptible; et elle est incontournable en son actualité. Elle se donne par fragments, régions et niveaux, d'autant mieux sans doute et avec d'autant plus de netteté que le temps nous en sépare: à la limite, n'était la rareté des documents, le plus grand recul chronologique serait nécessaire pour l'analyser. Et pourtant comment cette description de l'archive pourrait-elle se justifier, élucider ce qui la rend possible, repérer le

lieu d'où elle parle elle-même, contrôler ses devoirs et ses droits, éprouver et élaborer ses concepts – du moins en ce stade de la recherche où elle ne peut définir ses possibilités que dans le moment de leur exercice – si elle s'obstinait à ne décrire jamais que les horizons les plus lointains? Ne lui faut-il pas se rapprocher le plus possible de cette positivité à laquelle elle-même obéit et de ce système d'archivé qui permet de parler aujourd'hui de l'archive en général? Ne lui faut-il pas éclairer, ne serait-ce que de biais, ce champ énonciatif dont elle-même fait partie? L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée: à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite.»

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 (rééd. 2008), p. 177-179.

■ « L'autre forme de réinscription topique de l'image est la forme-archive. Je veux désigner par ce terme cette modalité de l'art qui est apparue dans les années 1960 avec l'art conceptuel. Ed Ruscha puis Dan Graham ont été les premiers à l'élaborer à la suite de Marcel Duchamp, avant d'être suivis par de très nombreux artistes. Elle est devenue, depuis une dizaine d'années, une des modalités majeures de la forme-art. Dans le catalogue de présentation de son exposition "Archive Fever" qui fut montrée au MOMA en 2005, Okwui Enwezor note ainsi: "Les termes de référence pour la *Boîte-en-Valise* de Duchamp, le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Broodthaers, et l'*Atlas* de Richter, correspondent précisément aux différentes conceptualisations de l'archive par Foucault et par Derrida. La *Boîte-en-Valise* dans laquelle Duchamp a installé son œuvre déjà existante sous la forme de reproductions, l'hétérogénéité des dispositifs curatoriaux du *Département des Aigles* ou le commentaire perpétuel de Richter sur la photographie comme objet mnémonique deviennent et forment une logique de domiciliation et de consignation (regroupant les signes qui désignent l'œuvre



Série Femmes sur le pas
de la porte

de l'artiste), aussi bien que la condition matérielle des propositions faites par chacune de ces œuvres, le récit qu'elle doit véhiculer, l'archive *a priori* de la pratique de l'artiste." [...]

Dans ce descriptif de la généalogie et des procédures qui s'inscrivent sous cette dénomination d'archive, Enwezor souligne d'une part la manière dont les procédés d'archivage artistique cherchent à rendre justice à l'opacité du document, et d'autre part *l'a priori* de l'archive, son statut de condition épistémologique, dont il s'agit éventuellement de souligner les limites. La forme-archive qui s'impose aujourd'hui est issue de cette double perspective. Mobile, extensive, composée de reproductions, ou encore mémorielle, chez ceux qui l'instituent dans la tradition de Duchamp, Broodthaers, Richter, cette forme-archive prend, chez leurs successeurs, une tournure plus démonstrative. Elle se dédie soit à la critique du positivisme dominant dans les sciences humaines, comme l'histoire et l'archéologie, soit à la question, non moins théorique, de la trace et de sa réinscription : l'écriture de la mémoire, question psychanalytique, d'un côté, et les technologies d'information et de communication, l'analyse des techniques d'inscription de l'autre. Quelle que soit la teneur des documents qui sont archivés, il apparaît alors évident que l'enjeu de cette forme-archive est de leur donner place, symboliquement, dans la société, à un moment où l'idée de cette place et l'imaginaire qui la figure sont à repenser.»

Catherine Perret, « Politique de l'archive et rhétorique des images », in *Critique*, n° 759-760, Paris, 2010, p. 704-705.

■ « J'imagine qu'ouvrant ce livre, mon lecteur sait pratiquement déjà fort bien en quoi consiste un atlas. Il en possède sans doute un au moins dans sa bibliothèque. Mais l'a-t-il "lu" ? Probablement pas. On ne "lit" pas un atlas comme on lit un roman, un livre d'histoire ou un argument philosophique, de la première à la dernière page. D'ailleurs un atlas commence souvent – nous aurons sous peu à le vérifier – de façon arbitraire ou problématique, bien différemment du début d'une histoire ou de la prémisse

d'un argument ; quant à sa fin, elle est souvent renvoyée à la survenue d'une nouvelle contrée, d'une nouvelle zone du savoir à explorer, en sorte qu'un atlas ne possède presque jamais une forme que l'on pourrait dire définitive. De plus, un atlas est à peine fait de "pages" au sens habituel du terme : plutôt de *tables*, de *planches* où sont disposées des *images*, planches que nous venons consulter dans un but précis ou bien que nous feuilletons à loisir, laissant divaguer notre "volonté de savoir" d'image en image et de planche en planche. L'expérience montre que, le plus souvent, nous faisons de l'atlas un usage qui combine ces deux gestes apparemment si dissemblables : nous l'ouvrons d'abord pour y chercher une information précise mais, l'information une fois obtenue, nous ne quittons pas forcément l'atlas, ne cessant plus d'en arpenter les bifurcations en tous sens ; moyennant quoi nous ne refermerons le recueil de planches qu'après avoir cheminé un certain temps, erratiquement, sans intention précise, à travers sa forêt, son dédale, son trésor. En attendant une prochaine fois tout aussi inutile ou féconde.

On comprend déjà, par l'évocation de cet usage dédoublé, paradoxal, que l'atlas, sous son apparence utilitaire et inoffensive, pourrait bien se révéler, à qui le regarde attentivement, comme un objet duplice, dangereux voire explosif, quoique inépuisablement généreux. Une *mine*, pour tout dire. L'atlas est une *forme visuelle du savoir*, une forme savante du voir. »

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet, L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 11-12.

CONSERVER ET ARRÊTER LE TEMPS

■ « Kł: Si vous vous êtes donnée pour tâche de photographier les maisons de Pologne, ce qui est un travail considérable, vous allez avoir du pain sur la planche pendant ces vingt prochaines années.

ZR: Ma pratique actuelle est le résultat direct de mon expérience. Je sais ce que je veux faire. Il n'y a encore pas si longtemps, je consignais par écrit mes impressions et mes intérêts. Mais maintenant, ce que je m'efforce de faire, c'est de créer des photographies documentaires ordinaires. C'est un travail mené avec une grande régularité, qui m'apporte beaucoup de satisfaction et beaucoup de force, ainsi que la certitude que je laisserai quelque chose derrière moi, en supposant que le monde subsistera. Pour ne prendre aucun risque, j'expédie mes photos dans différents endroits: je ne lésine pas sur ce point. Si la bombe tombe ici, peut-être qu'elle ne tombera pas sur Moscou ou sur Rome. [...]

Kł: On peut supposer que vous ne vous ennuyez jamais.

ZR: En effet, je ne m'ennuie jamais, mais plus ma mort approche, plus j'aimerais la surmonter, ne faire que photographier. J'aimerais être capable de sauver et de conserver tant d'instantanés et de visages intéressants. Une journée pendant laquelle je ne photographie pas, c'est une journée qui me paraît perdue.

Kł: Avez-vous une recommandation à faire pour la vieillesse ?

ZR: Plus je vieillis, plus j'attache de l'importance à ma passion que j'appelle photographie. Je suis incapable d'imaginer une vieillesse qui serait inactive. Je ne comprends pas ces personnes qui ne pensent qu'à se plaindre d'avoir mal partout ou aux dangers auxquels ils font face.

J'ai la chance de pouvoir faire des photographies. La photographie me donne l'occasion d'arrêter le temps et de vaincre le spectre de la mort. L'image documentaire la plus simple, la plus ordinaire, recèle une grande vérité à propos du destin de l'homme, et ça, c'est mon combat constant contre la mort, contre le temps qui passe.»

Krystyna Łyczywek, « Entretien avec Zofia Rydet » (1990), in *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, Paris, Jeu de Paume, 2016, p. 56-57.

■ « Je pouvais le dire autrement: ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. Peu importe la durée physique de cette pose; même le temps d'un millionième de seconde (la goutte de lait de H. D. Edgerton), il y a toujours eu pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'Operator, mais le terme d'une "intention" de lecture: en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. [...]

Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore: si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre*: c'est l'image vivante d'une chose morte. Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts: le Réel et le Vivant: en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé ("ça a été"), elle suggère qu'il est déjà mort. Aussi vaut-il mieux dire que le trait inimitable de la Photographie (son noème), c'est que quelqu'un a vu le référent (même s'il s'agit d'objets) *en chair et en os*, ou encore *en personne*.»

Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, 1980, p. 122-124.

■ « La photographie, qui enregistre l'actualité, ne pourrait pas servir aussi facilement d'auxiliaire à l'imagination si elle n'était d'abord, comme la voulait Baudelaire, un auxiliaire de la mémoire, si elle ne mettait pas le présent à la disposition du futur. "Le plus beau de tous, le plus simple, écrivait Doisneau, est le réflexe spontané avec lequel on tente de retenir un instant de bonheur qui va disparaître." Mais il ajoutait: "Plus calculé est le geste de saisir vivement dans la fuite du temps une image que l'on



va brandir comme une preuve de son propre univers". Je ne donne cette variante de la citation précédente que pour son indication d'un "calcul" et d'un délai. "On va brandir" l'image, elle servira et révélera sa signification plus tard. Si l'enregistrement peut être aveugle, toute photographie, au moment où le cliché se dépose dans l'appareil, est une matière opaque à la signification, qui attend de se livrer, un "cliché, dirait Proust, que l'intelligence n'a pas développé". L'appareil est une mémoire chargée d'impressions latentes, encore protégée, livrée plus tard à l'entreprise destructrice du souvenir (je reprends la distinction de Reik). Comparer la peinture et la photographie conduit invariablement à la même conclusion. Le peintre élabore, à partir de son expérience et des croquis qu'il a pu prendre, une œuvre qui se développe dans une durée propre. L'instantané, au contraire, écrase le temps de la représentation sur celui de l'expérience. Mais cette distinction est trop rapide. L'instant photographique n'est pas l'instant vécu. Le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur, il découvrira plus tard ce qu'il a vu, une fois l'image révélée. Il y découvrira même ce qui lui était invisible. Ce qu'il voit dans le cadre n'est pas ce qu'il verrait en dehors (dans le cadre s'établit une représentation, une image se fait et va se fixer), ce n'est pas même ce qu'il voit ou croit voir, ce sera ce qu'il a vu. Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été.»

Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*.

La Résurrection de Venise, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 50-51.

■ «Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.»

W. G. Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard, 2002, p. 109.

■ «Dans les textes qui accompagnent la naissance de la photographie, écrits par conséquent alors même qu'elle était encore de pratique délicate et en tout cas éloignée de la vitesse d'exécution de l'instantané qui ne viendra que plus tard (avec ce que François Brunet appelle la "révolution Kodak"), il est très frappant de voir qu'est envisagée aussitôt avec enthousiasme la capacité du nouvel art à faire image de tout. Et il n'est pas étonnant que dans ce concert où l'emporte malgré tout le leitmotiv de la finalité pratique (archivage, mémorisation, copie), Talbot entonne un autre air, d'emblée plus méditatif ou méditant. Car ainsi qu'il le fait remarquer, et dès son mémoire de 1839, c'est aussi le plus fragile et le plus éphémère qui peut, via la photographie, être capté et fixé: "La plus transitoire des choses, une ombre, l'emblème proverbial de tout ce qui est évanescence et momentané, peut être enchaînée par les sorts de notre 'magie naturelle', et peut être fixée pour toujours dans la position qu'elle semblait ne devoir occuper qu'un instant". [...]

Le temps s'éprouve par des durées, et c'est à cette aune qu'on mesure en général les arts du temps, dont la musique est la figure évidente et souveraine. Mais de même que la prise en compte de l'espace joue, pour tout ce qui est musical, un rôle de premier plan, la prise en compte de la temporalité, pour l'image en général et pour l'image photographique en particulier, est fondamentale. Si toutes les images sont en tant que telles hors du temps, déposées hors du temps – et cette situation est un point d'essence, pas une simple caractéristique –, en même temps aucune image n'est sortie du temps de la même façon, aucune image ne contient le même souvenir du temps. Et j'y tiens, il n'y a pas ici, avec la notion de "souvenir du temps", l'intrusion d'une donnée sentimentale, c'est seulement, au départ tout au moins, de pures quantités qu'il est question. Ce que l'on devrait se demander devant l'immobilité ou le suspens de l'image, c'est: de combien de temps une photographie se souvient-elle?»

Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, essai, Paris, Seuil, 2008, p. 50-54.



■ « L'argument de la préservation est actif en photographie dès l'invention du médium : contrairement à la peinture, la photographie ne se contente pas de montrer, elle conserve, son histoire va dès lors immédiatement croiser celle de la protection du patrimoine et des sites, et son essor dans la seconde moitié du XIX^e siècle aller de pair avec celui des organismes dévolus à la chose : musées, archives, bibliothèques historiques, sociétés locales et commissions des sites. Ces organismes se mettent à proliférer au tournant du siècle (le nombre de musées double presque en France de 1890 à 1914) et leur champ d'action à s'étendre : là où en 1837, par exemple, la Commission des monuments historiques se donnait pour mission, selon son intitulé, la sauvegarde des "monuments", soit de quelques édifices majeurs, dont l'importance tient à leur statut d'exception, en 1897, la Commission municipale du Vieux Paris tend désormais à considérer *tout* ce qui est ancien comme digne de préservation ou de documentation. Pour les photographes, cela signifie l'ouverture d'un marché florissant, d'autant que si les archives, les bibliothèques ou les musées sont originellement des réceptacles d'objets et d'images préexistants, leur existence même se met à susciter une production de clichés faits exprès pour eux. Les lieux de stockage et de gestion de la mémoire deviennent, directement ou indirectement, des agents actifs de fabrication des souvenirs, instaurant une véritable économie de la préservation – économie très paradoxale puisqu'elle repose tout entière sur l'assurance des destructions auxquelles elle prétend s'opposer, se nourrit de cette perte. La photographie joue dans ce contexte un rôle moteur. D'un côté, à travers les innombrables albums, collections éditoriales et cartes postales consacrés au patrimoine, elle démultiplie le souci de préservation en y sensibilisant des cercles toujours plus grands et en élargissant sans cesse le faisceau d'objets jugés dignes d'être sauvegardés : elle conserve et entretient le désir de la conservation. Mais de l'autre, elle est elle-même, fût-ce involontairement, un adjuvant de la destruction, ou une excuse à celle-ci : en assurant une forme de pérennité à ce qui doit disparaître,

elle remplit un office de compensation face à ce deuil moderne permanent, permettant d'atténuer remords et mauvaise conscience jusque chez les démolisseurs. Les innombrables campagnes de couverture photographique lancées à l'époque ne doivent donc pas être comprises comme de pures incitations à la conservation, bien plus souvent, elles *sont* cette conservation, servant tout à la fois à sauvegarder et à condamner les objets qu'elles décrivent – une sorte de coup de grâce documentaire. »

Olivier Lugon, « L'esthétique du document », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 368.

■ « Le passé lui-même, avec l'accélération continue du changement historique, est devenu le plus surréaliste des objets, ouvrant la possibilité, selon les mots de Benjamin, de voir une beauté nouvelle dans ce qui disparaît. Dès le début, non seulement les photographes s'étaient assigné la tâche de garder les traces d'un monde en train de disparaître, mais ils y étaient employés par ceux-là mêmes qui précipitaient cette disparition. (Déjà, en 1842, Viollet-le-Duc, infatigable reconstruteur du patrimoine architectural français, avait commandé une série de daguerréotypes Notre-Dame avant d'entreprendre la restauration de la cathédrale.) "Redonner vie au vieux monde, écrivait Benjamin, voilà le plus profond désir du collectionneur quand il se sent poussé à acquérir des objets nouveaux." Comme le collectionneur, le photographe est mû par une passion qui, même quand elle donne l'impression d'avoir le présent pour objet, a partie liée avec un sentiment du passé. Mais tandis que les disciplines qui assument traditionnellement la conscience de l'histoire essayent de mettre de l'ordre dans le passé en faisant le départ entre les éléments d'innovation et ceux de régression, entre ce qui est central et ce qui est marginal, ce qui compte et ce qui ne compte pas, ou qui, tout en présentant un intérêt, ne compte pas vraiment, l'approche du photographe – comme celle du collectionneur – est a-systématique, et même anti-systématique. L'enthousiasme d'un photographe



pour un sujet n'a rien à voir essentiellement avec son contenu ou sa valeur, avec ce qui permet de le classer. C'est avant tout une affirmation de l'être-là du sujet; de sa justesse (la justesse d'une expression sur un visage, de la disposition d'un groupe d'objets) qui est l'équivalent du critère d'authenticité du collectionneur; de sa quiddité: les caractères qui les rendent uniques, quels qu'ils soient. Le regard avide, éminemment voulu, du photographe professionnel est un regard qui, non seulement, résiste à la classification et à l'appréciation traditionnelles des sujets, mais cherche consciemment à les défier et à les subvertir.» Susan Sontag, « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie. Œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 112-115.

■ « La figure humaine devient un objet parmi d'autres, un élément du bric-à-brac qui encombre les intérieurs paysans, rendu plus anonyme encore par la reconduction à l'identique de la pose, de la frontalité du cadrage grand-angle, de la légère inclinaison de l'appareil vers le haut en direction de la personne photographiée debout ou assise sur le seuil, ou dans les profondeurs de la maison. La reconduction de cette forme sur des milliers d'images a quelque chose d'étrangement obsédant, comme si la photographie avait cherché à river la figure humaine à un dispositif préétabli, à la capturer telle une mouche dans de l'ambre. Et comme si la seule multiplication d'éléments quasi identiques constituait la garantie d'atteindre une forme de vérité que l'image individuelle – n'importe quelle image – refuserait de livrer. Il y a en effet quelque chose d'une obsession (comme une drogue, disait Rydet) dans ce processus par lequel la forme, dans sa reconduction quasi systématique, s'éprouve comme une sorte de violence exercée à l'encontre du sujet. Il en résulte une tension puissante entre l'élan documentaire, le besoin de saisir et de comparer, et le risque que court cet élan de perdre son ancrage, la réalité se voyant imposer un cadre rigoureux qui annihile le sujet individuel.

Mais précisément, quel est au juste le sujet dans ces conditions ? Le *Répertoire sociologique* présente la caractéristique intéressante d'offrir plusieurs réponses possibles à cette question, dont aucune n'est entièrement satisfaisante. Parmi ces réponses, il y a bien sûr la classique référence au pouvoir qu'aurait la photographie d'arrêter le temps et de saisir quelque chose de la vérité d'un sujet donné. Mais en même temps, nous savons bien, notamment à travers le *Répertoire sociologique*, que si chaque photographie est unique, elle est aussi anonyme et interchangeable. L'arrière-plan social, l'environnement, en dépit de la profusion de détails, ne livrent que peu d'informations. Chaque photographie apparaît comme une incursion dans une masse de détails, dont chacun est susceptible d'engendrer une multiplicité de récits. Les objets qui ornent les murs, les images ou artéfacts religieux, les

photographies de famille ou encore les tableaux donnent l'impression d'être quasiment identiques d'une maison à l'autre, sans doute en raison de la proximité géographique et sociologique. À y regarder de près, cependant, ils racontent tous une histoire différente. Chaque individu devient ainsi le propriétaire, le titulaire, l'auteur, pourrait-on dire, d'une vie qui lui est propre, d'un minuscule vécu qui porte son poids de la misère du monde (pour faire de nouveau allusion à l'œuvre maîtresse de Pierre Bourdieu). » Régis Durand, « Zofia Rydet : enregistrer représenter refléter », in *Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990*, Paris, Jeu de Paume, 2016, p. 11-12.

■ « Il n'est pas interdit de penser que la recherche spontanée de la frontalité est liée aux valeurs culturelles les plus profondément enfouies. Dans cette société qui exalte le sentiment de l'honneur, de la dignité et de la responsabilité, dans ce monde clos où l'on se sent à tous les instants et sans issue sous le regard des autres, il importe de donner à autrui l'image de soi la plus honorable : la pose figée et rigide dont le garde-à-vous constitue la limite, semble être l'expression de cette intention inconsciente. L'image axiale, obéissant au principe de frontalité, offre une impression aussi clairement lisible qu'il se peut, comme par souci d'éviter tout malentendu et toute confusion. À travers la gêne qu'éprouve le sujet photographié, à travers le souci de rectifier l'attitude, de mettre ses plus beaux habits, à travers le refus instinctif de se laisser surprendre dans une tenue ordinaire et une occupation quotidienne, c'est la même intention qui se manifeste. Prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect. Le personnage adresse au spectateur un acte de révérence, de courtoisie, conventionnellement réglé, et lui demande d'obéir aux mêmes conventions et aux mêmes normes. Il fait front et demande à être regardé de front et à distance, cette exigence de la déférence réciproque constituant l'essence de la frontalité. Le portrait photographique accomplit l'objectivation de l'image de soi. Par là, il n'est que la limite du rapport avec autrui. Tout se passe comme si en obéissant



au principe de frontalité et en adoptant la posture la plus conventionnelle, on entendait prendre en mains, autant qu'il se peut, l'objectivation de sa propre image. Regarder sans être vu, sans être vu regardant et sans être regardé, ou, comme on dit, à la dérochée, et mieux, photographe ainsi, c'est dérocher à autrui son image. En regardant celui qui regarde (ou qui photographie), en rectifiant la tenue, je me donne à regarder comme j'entends être regardé, je donne l'image de moi que j'entends donner, et, tout simplement, je donne l'image de moi. Bref, devant un regard qui fixe et immobilise les apparences, adopter l'attitude la plus digne et la plus sobre, la plus cérémonielle, se tenir debout, raide, les pieds joints, les bras le long du corps, dans une sorte de garde-à-vous, c'est réduire le risque de la maladresse et de la gaucherie et donner à autrui une image de soi réglée, préparée, apprêtée : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception.»
Pierre Bourdieu et Marie-Claire Bourdieu, « Le paysan et la photographie », in *Revue française de sociologie*, 1965, n° 2, p. 164-174 (en ligne sur www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_2_1897).

■ « Distinguons ces deux catégories, celle des choses et celle des objets. La pierre, par exemple, appartient à la première – celle de la chose –, tandis que, si elle est sciée, polie ou simplement “marquée” et gravée, elle devient “un presse-papier” éventuellement, mais relève alors du monde des produits ou des objets. Pourquoi ? L'appellation “objet” renvoie, en effet, d'elle-même, au sujet : l'objet est posé, en face du sujet, par et pour lui, comme un adjuvant ou un secours. Il faut donc que le possesseur ou l'utilisateur l'ait façonné de quelque manière, pour qu'on passe du premier au second genre. »
François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989, p. 19-20.

■ « [...] l'album des *Intérieurs parisiens* [réalisé par le photographe Eugène Atget en 1910] regroupe un ensemble de vues présentant la décoration intérieure d'appartements du début du XX^e siècle, “artistiques, pittoresques et bourgeois”.

Au même titre que les *Voitures* ou *L'Art dans le vieux Paris*, la juxtaposition de vues provenant de différents intérieurs permet l'étude comparative des styles. L'appartement richement décoré de l'actrice Cécile Sorel offre, par exemple, une multitude d'objets de types et de styles variés. Mais, à la différence de nombreux traités de style, Atget introduit une rupture : des intérieurs d'ouvriers ou de petits employés viennent souligner des oppositions fortes avec les intérieurs de comédiennes, de financiers ou de collectionneurs. Ainsi, deux planches qui se suivent mettent en rapport *l'Intérieur d'un ouvrier rue Romainville* avec *l'Intérieur de Mr F. Négociant*. Les différences dans le style sont bien évidemment proportionnelles à l'écart des statuts sociaux. Cependant, l'album révèle aussi une homogénéisation du style en exposant des récurrences entre *l'Intérieur d'un employé aux magasins du Louvre rue Saint-Jacques* et *l'Intérieur de Mme C. modiste place Saint-André-des-Arts*. En outre, d'autres vues dépassent la simple étude de style et ressortissent davantage à une documentation sur le mode d'habitation au début du XX^e siècle. Certaines planches – dont quelques-unes de l'intérieur du photographe – se concentrent sur les usages de l'espace. *Intérieur de Mme D., petite rentière, boulevard du Port-Royal*, par exemple, montre le mode d'organisation d'une chambre à coucher plus qu'un meuble en particulier. De même, quand le photographe s'intéresse à des pièces d'habitation où l'usage se manifeste plus que l'apparat, l'information diffère. Ainsi, la planche 46 montrant une table dressée chez *Mr C. décorateur rue du Montparnasse*, se concentre sur l'utilisation d'une pièce (la salle à manger) et d'un meuble (la table). Sur les planches 36 et 37 figurant la cuisine d'un *Intérieur rue Montaigne*, Atget s'attache à représenter les formes d'une organisation et les effets d'un usage de l'espace. En dehors de l'album des *Intérieurs parisiens, artistiques, pittoresques et bourgeois*.
Guillaume Le Gall, « Le théâtre du monde », in Atget, *une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007, p. 69-70.



■ « Des multiples documentations sociales entreprises au tournant du siècle à travers les villes occidentales, la tradition documentaire n'en a guère valorisé qu'une, celle de Jacob Riis à New York, redécouverte à la fin des années 1940 et dont la prétendue valeur d'exception était alors indispensable à son intégration dans une histoire de la photographie calquée sur celle de l'art et sa chaîne de grands maîtres. Si elle ne représente en réalité qu'un exemple parmi d'autres, elle n'en cristallise pas moins de nombreux traits caractéristiques de cette pratique plus générale. Danois émigré aux États-Unis, à la fois diacre et journaliste criminel, et non dépourvu, jusque dans sa croisade caritative, d'un sens certain de l'autopromotion, Riis part en guerre dès les années 1880, dans une optique morale autant que philanthropique, contre les conditions de vie désastreuses du Lower East Side, responsables selon lui de la déchéance et du crime qui caractériseraient sa population misérable. À la fin de la décennie, il adjoint à ses témoignages des photographies, d'abord prises par d'autres – il se les attribue –, puis par lui-même, qu'il diffuse à travers des conférences et des articles, dont une partie forme le livre illustré *How the Other Half Lives (Comment vit l'autre moitié?)* en 1890. Ses images jouent autant sur la crainte que sur l'apitoiement : elles présentent aux classes moyennes auxquelles elles s'adressent un sous-prolétariat certes victime, mais aussi menace (l'intrusion même du photographe venant à l'occasion provoquer cet effet), et dont l'amélioration des conditions de vie serait le meilleur moyen de s'en protéger. Dans leurs procédures de prise de vue comme dans leurs formes de présentation, elles s'avèrent souvent très éloignées des canons de l'esthétique documentaire dont on voudra, *a posteriori*, en faire une référence. Riis ne dédaigne en effet ni la retouche ni la mise en scène, quitte à payer ses modèles pour prendre la pose, et colorise ses diapositives de conférences. Mais l'élément formel qui va le plus frapper les contemporains, et être le plus mis en avant par Riis lui-même dans ses récits, est le recours au flash. [...] Le flash change effectivement du tout au tout la teneur de la photographie

sociale, condamnée jusque-là à la scène de rue, à la description d'un espace public par définition accessible à tous, et incapable de donner à voir l'un des objets même de son accusation : des conditions de vie marquées par le confinement et l'absence de jour. »

Olivier Lugon, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert et Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 380-383.

■ « À la fin des années 1960, un photographe d'actualité de *l'Independent*, quotidien de Livermore près de San Francisco, entreprend ainsi de témoigner de la vie de ses voisins. Le fruit de son travail paraît en 1972 dans un livre diversement apprécié, *Suburbia* ("Banlieue"). Bill Owens (né en 1938) s'y montre bien disposé envers cette communauté occupée à accomplir le rêve américain (piscines, maisons de style ranch, etc.). Mais, aussitôt immergé dans ce projet sympathique, il constate que ce territoire plus que familier recèle aussi des surprises. Et au lieu des conduites naturelles et admises, il découvre des coutumes et des rituels. [...] Owens lui-même est d'origine très modeste. Volontaire du Peace Corps en Jamaïque, il entre en photographie par amour pour le travail de la FSA, et de Dorothea Lange en particulier. C'est peut-être ce passé qui le conduit à mêler quelques familles noires et chinoises à sa galerie de personnages blancs. Ces minorités vivent dans des quartiers comparables, mais constatent que la banlieue ordinaire ne leur apporte pas d'identité culturelle et qu'il leur faut consommer des hot dogs au lieu des produits de leur culture, introuvables dans les supermarchés. Rien pourtant sur ces visages souriants ne trahit le mécontentement. Avec leur décontraction un peu artificielle, ces banlieusards sont à l'aise avec Owens qui, de son côté, les décrit chez eux dans un style à mi-chemin entre l'album de famille et l'illustration commerciale. Leurs vies ne s'assombrissent qu'à l'heure des factures ou des grosses vaisselles – encore ces corvées n'éraflent-elles qu'à peine la routine domestique. Dans une Amérique éperdue de

mégalomane et de souffrance durant ces années de guerre, *Suburbia* apparaît comme un ouvrage d'une si stupéfiante fadeur qu'elle va lui valoir une petite renommée.»

Max Kozloff, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 203-205.

■ «La civilisation urbaine voit se succéder à un rythme accéléré les générations de produits, d'appareils, de gadgets, en regard desquelles l'homme paraît une espèce particulièrement stable. Ce foisonnement, réflexion faite, n'est pas plus bizarre que celui des innombrables espèces naturelles. Or, celles-ci, l'homme les a recensées. Et, à l'époque où il a commencé de le faire systématiquement, il a pu aussi, dans l'Encyclopédie, donner un tableau exhaustif des objets pratiques et techniques dont il était environné. Depuis, l'équilibre est rompu : les objets quotidiens (nous ne parlons pas des machines) prolifèrent, les besoins se multiplient, la production en accélère la naissance et la mort, le vocabulaire manque pour les nommer. Peut-on espérer classer un monde d'objets qui change à vue et parvenir à un système descriptif ? Il y aurait presque autant de critères de classification que d'objets eux-mêmes : selon leur taille, leur degré de fonctionnalité (quel est leur rapport à leur propre fonction objective), le gestuel qui s'y rattache (riche ou pauvre, traditionnel ou non), leur forme, leur durée, le moment du jour où ils émergent (présence plus ou moins intermittente, et la conscience qu'on en a), la matière qu'ils transforment (pour le moulin à café, c'est clair, mais pour le miroir, la radio, l'auto ? Or, tout objet transforme quelque chose), le degré d'exclusivité ou de socialisation dans l'usage (privé, familial, public, indifférent), etc. En fait, tous ces modes de classement peuvent paraître, dans le cas d'un ensemble en continuelle mutation et expansion, comme l'est celui des objets, à peine moins contingents que l'ordre alphabétique. Le catalogue de la Manufacture d'Armes de Saint-Étienne nous livre déjà, à défaut de structures, des subdivisions, mais il ne porte que sur les objets définis selon leur fonction : chacun y répond à une opération, souvent infime et hétéroclite, nulle part n'affleure un système de significations. À un niveau beaucoup plus élevé, l'analyse à la fois fonctionnelle, formelle et structurale des objets dans leur évolution historique que nous trouvons chez Siegfried Giedion (*Mechanization takes command*, 1948), cette sorte d'épopée de l'objet technique, signale les changements de structures sociales liés à cette évolution technique, mais ne répond guère à la question de savoir comment les objets sont vécus, à quels besoins autres que fonctionnels ils répondent, quelles structures mentales s'enchevêtrent avec les structures fonctionnelles et y contredisent, sur quel système culturel, infra- ou transculturel, est fondée leur quotidienneté vécue. Telles sont les questions posées ici. Il ne s'agit donc pas des objets définis selon leur fonction, ou selon les classes dans lesquelles on pourrait les subdiviser pour les commodités de l'analyse, mais des processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et de la systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte.»

Jean Baudrillard, «Introduction», in *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, 2008, p. 7-9.

■ «Lorsque les objets entrent en littérature dans la première moitié du XIX^e siècle, et s'y installent dans le confort bourgeois que le réalisme a pour but de restituer, leur première fonction – la plus visible et la plus durable – sera de construire un univers référentiel. Les personnages gagnent des généalogies, ils sont dotés d'histoires familiales, et ils possèdent, convoitent, acquièrent des choses. Celles-ci, par un phénomène d'échange symbolique, vont les représenter, en signifier le milieu, le niveau socio-culturel et économique, puis, de manière plus intime, certains traits de caractère, le jeu des désirs et des répulsions, les secrets penchants. Non seulement les objets peuplent un monde romanesque qui se déploie à l'image du réel, mais ils servent à fabriquer des microcosmes cohérents dont chaque élément participe au réseau signifiant articulant le tout. Dans cette optique, les objets romanesques remplissent deux fonctions interdépendantes. À un niveau élémentaire, ils participent à l'affiliation du texte romanesque au réel. Une hiérarchie s'établit dans la constitution de ce lien, qui, selon l'ordre d'importance de l'objet, lui donne un simple rôle d'indice du réel (ce que Barthes avait appelé "l'effet de réel") ou, plus largement, une fonction véritablement explicative du monde représenté. À un niveau supérieur, l'objet entre dans la mécanique romanesque de manière à interagir avec les personnages et se dégage alors de sa charge utilitaire pour signifier en dehors de sa détermination fonctionnelle. Ces objets servent de supports signifiants aux personnages et à l'action, ils déploient des interprétations qui servent à tisser la trame romanesque dans ce qu'elle a d'essentiel. Ce sont là les objets dont, en tant que lecteur, on se souvient, les seuls auxquels on accordera spontanément le nom d'objets romanesques. Balzac, en conclusion de sa description de la maison Vauquer et de sa patronne, résume en quelques mots ce mécanisme de superposition sémantique que le roman établit entre les héros et leur environnement : "enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique la personne". D'évidence, la fonction référentielle de l'objet se double d'une fonction narrative.»

Marta Caraion, «Objets en littérature au XIX^e siècle», *Images Re-vues*, n° 4, 2007 (en ligne sur <http://imagesrevues.revues.org/116>).

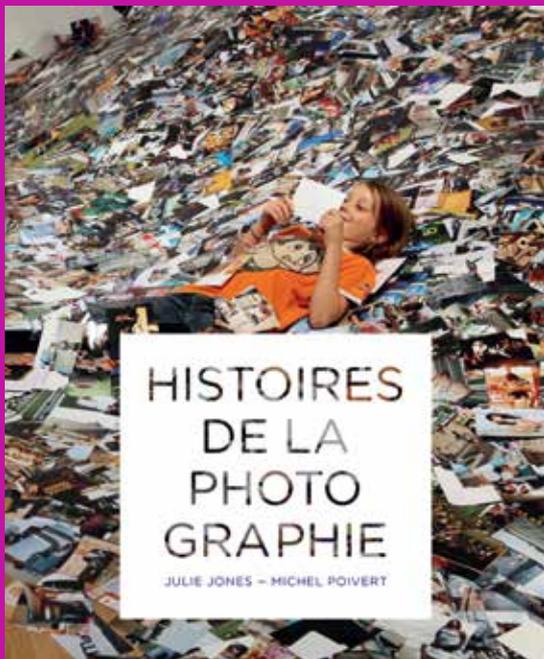
ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

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

Histoires et usages de la photographie

- BAILLY, Jean-Christophe, « Document, indice, énigme, mémoire », in *L'Image-document, entre réalité et fiction. Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres éditions, 2010, p. 6-24.
- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.
- BOURDIEU, Pierre, entretien de avec Franz Schultheis, publié in SCHULTHEIS, Franz, et FRISINGHELLI, Christine (dirs.), *Pierre Bourdieu. Images d'Algérie, une affinité élective*, Arles, Actes Sud / Graz, Camera Austria / Paris, Fondation Liber, 2003, p. 19-44.
- DE CHASSEY, Éric, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006.
- CHEVRIER, Jean-François, « Le tableau et le document d'expérience », in *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 142-153.
- CHEVRIER, Jean-François, et ROUSSIN, Philippe (dirs.), *Le Parti pris du document. Communications*, n° 71, Paris, EHESS / Seuil, 2001.
- FRIZOT, Michel, *Toute photographie fait énigme*, Paris, Hazan / Maison européenne de la photographie, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Winterthour, Fotomuseum Winterthur, 2014.

- GUNTHER, André, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in CARERI, Giovanni, et RÜDIGER, Bernhard (dirs.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2008 p. 85-95 (version préprint en ligne sur <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale>).
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LUGON, Olivier, « L'esthétique du document », in GUNTHER, André, et POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358-421.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- MARESCA, Sylvain, *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- NESBIT, Molly, « Le photographe et l'histoire, Eugène Atget », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 399-409.
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- PEZERIL, Charlotte, « Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal », in *La Revue ethnographique*, n° 16, juin 2008 (en ligne sur <http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril.html>).
- *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, coll. « Document », n° 3, 2006.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

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

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

Collections, archives, atlas

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard / Seuil, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Payot & Rivages, 2000.
- BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIX^e siècle », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-66.
- CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 2008.
- LE GALL, Guillaume, « Un photographe archéologue », in *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007, p. 34-49.
- PERRET, Catherine, « Politique de l'archive et rhétorique des images », in *Critique*, n° 759-760, Paris, 2010, p. 694-706.
- SEBALD, W. G., *Austerlitz*, Paris, Gallimard, 2002.
- VERHAGEN, Erik, « Penser-classer, l'inventaire photographique », in *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2009, p. 36-39.

Intérieurs et objets

- DE BALZAC, Honoré, *Eugénie Grandet* [1834], Paris, Flammarion, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, 2008.
- BON, François, *Autobiographie des objets*, Paris, Seuil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, et BOURDIEU, Marie-Claire, « Le paysan et la photographie », in *Revue française de sociologie*, 1965, n° 2, p. 164-174 (en ligne sur www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1965_num_6_2_1897).
- CARAION, Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues*, n° 4, 2007 (en ligne sur <http://imagesrevues.revues.org/116>).
- DAGOGNET, François, *Éloge de l'objet*, Paris, Vrin, 1989.
- KOZLOFF, Max, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.
- LE GALL, Guillaume, « Le théâtre du monde », in *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 2007, p. 61-83.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi* [1978], in Georges Perec, *Romans et récits*, Paris, Le Livre de poche, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- SONTAG, Susan, « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie. Œuvres complètes I*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 77-120.

PISTES DE TRAVAIL

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

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Zofia Rydet et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en deux thèmes :

- « Rassembler, classer, répertoire » ;
- « Habitations et portraits ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 37-40) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous pourrez réaliser sur place avec les groupes, notamment dans le cadre des visites commentées et des activités pour les scolaires.

La Fondation pour les Arts visuels, Cracovie, le Musée d'Art Moderne de Varsovie, la Fondation Zofia Rydet, Cracovie, et le Musée de Gliwice ont archivé les photographies de Zofia Rydet en procédant à leur numérisation. Le site Internet « Zofia Rydet – Sociological Record » (en polonais et en anglais) donne ainsi accès à plus de la moitié des images réalisées par la photographe dans le cadre de son projet *Répertoire sociologique* (1978-1997).

Organisé en rubriques (« Project », « Sociological Record » et « Photo Archive ») qui explorent le travail de la photographe (plus de 10 000 images ont été numérisées et classées sur les 20 000 recensées), le site présente des documents visuels et sonores, des entretiens et des extraits de la correspondance de Zofia Rydet, ainsi que des sélections de photographies choisies par différents auteurs qui donnent leurs analyses de son œuvre. Il est enfin possible de mener des

recherches avancées sur le corpus des images réunies et les différentes séries. Dans la partie intitulée « Photo Archive », un moteur de recherche en ligne permet de sélectionner quelques images dans l'ensemble des photographies numérisées à partir des items suivants : numéro de référence, type d'image et format, date de prise de vue (souvent imprécise), série, lieu de la prise de vue, nom des personnes photographiées, motif.
<http://www.zofiarydet.com/en>

Séries et variations

« La maison [...] est un reflet de la société, de la civilisation et de la culture, dont elle est issue ; tout comme il n'y a pas deux personnes identiques, il n'y a pas deux habitations semblables. »
Zofia Rydet



■ Les trois images ci-dessus sont issues de la série de photographies réalisée par Zofia Rydet et intitulée *Femmes sur le pas de la porte* :

- Quel point de vue et quel cadrage adopte Zofia Rydet dans ces photographies ?
- Que retrouve-t-on à chaque fois dans les images ? Qu'est-ce qui change d'une image à l'autre ?
- Qu'est-ce que la répétition de la composition et du sujet permet de mettre en évidence ?
- Envisagez plusieurs approches de la notion de « cadre » : cadre de l'appareil photographique, cadre de l'image, cadre de porte ou de fenêtre, cadre de vie... Comment s'articulent-ils ici ?

■ Examinez les différentes maisons photographiées et analysez leurs caractéristiques architecturales (matériaux, formes, agencement) :

- Dans quels environnements géographiques et sociaux peut-on situer ces maisons ?
- Quels éléments photographiés donnent des indications sur la vie de ces femmes ?

■ Décrivez la pose de chacune de ces femmes :

- Quels rapprochements faites-vous entre les types de maison, l'allure et les vêtements ou les accessoires de chacune de ces femmes ?
- Quels autres éléments peuvent aider à imaginer la personnalité des modèles ?

■ Le pas de la porte marque la transition entre l'extérieur, l'espace public et l'intérieur de l'habitation, l'espace privé, le lieu de l'intimité :

- Quels choix photographiques (point de vue, cadrage, lumière) mettent en valeur cette limite ou ce passage entre l'intérieur et l'extérieur ?
- Quel effet produit l'ouverture de la porte dans la composition ?
- La façade est la partie extérieure, donc visible, d'un bâtiment. Quelle analogie peut-on faire avec la notion de face, de visage ?
- Quel sens peut-on donner à la proposition faite à ces femmes de poser dans l'encadrement de la porte de leur maison ?



■ Cette photographie appartient à une autre série de Zofia Rydet intitulée *Professions* :

- Qu'est-ce qui définit cette série ? De quel nouveau « cadre » traite-t-elle ?
- En quoi cette image peut-elle être également rapprochée des *Femmes sur le pas de la porte* ?
- Que peut-on dire des possibilités de classement des images réalisées par Zofia Rydet au cours de son projet *Répertoire sociologique* ?

Dispositifs de prise de vue

- Observez la photographie ci-dessous à gauche, montrant Zofia Rydet au travail :
 - Décrivez le lieu. Est-elle dans un environnement urbain ou rural ? Traditionnel ou moderne ? Intérieur ou extérieur ?
 - Quelles indications avons-nous sur les conditions d'enregistrement de ses images ?



- Étudiez les deux images suivantes. Celle du centre montre Zofia Rydet lors d'une séance de prise de vue à l'intérieur d'une maison en Pologne, celle de droite une image qu'elle a produite :
 - Zofia Rydet a-t-elle réalisé la photographie de droite exactement depuis l'emplacement où elle se trouve dans la photographie au centre ? Comment peut-on voir qu'elle s'est déplacée ?
 - Dans l'image du centre, à quelle distance Zofia Rydet se situe-t-elle de l'homme assis ? Est-elle loin ou proche de lui ? Dans la photographie de droite, ce dernier occupe-t-il beaucoup de place ?
- Comparez la position de l'homme assis, de la bassine à ses pieds et de la chaise de dos dans les deux photographies ci-dessus à droite :
 - L'espace entre l'homme et ces objets ne semble-t-il pas plus important dans la deuxième image ?
 - Comment la photographe parvient-elle à inclure un espace aussi vaste dans l'image finale ? C'est l'objectif de son appareil photo, un objectif grand angle, qui lui permet de réaliser un cadrage large avec un point de vue rapproché. L'effet de perspective du point de vue proche tend à donner l'impression que les différents plans de l'image sont plus éloignés les uns des autres qu'en réalité.



- Zofia Rydet utilise généralement un flash monté sur son appareil pour photographier en intérieur :
 - À quoi voit-on dans les deux photographies ci-dessus qu'elle a utilisé un flash ?
 - Quels indices nous permettent de conclure que ces deux photographies ont été prises dans la même pièce ? Comment appelle-t-on cette technique de prise de vue au cinéma ?
 - Quelles différences (positions, postures, vêtements, expressions...) pouvez-vous relever ?
 - Dans l'image de droite, quel lien pouvez-vous faire entre la position du couple et les images au-dessus de la porte ?
- Au vu de son dispositif d'enregistrement photographique, qu'est-ce qui, à votre avis, intéresse Zofia Rydet ? Réaliser le portrait des habitants ? Représenter l'aménagement intérieur de leur maison ? Les deux ? Construire et développer un projet d'ensemble ?

Corps et décors

À partir de cet ensemble d'images, que peut-on comprendre du rapport de Zofia Rydet à ses modèles ? Qu'est-ce qui permet de deviner que la photographe dirige précisément la prise de vue ainsi que le placement, voire la posture de ses sujets ?



De même que la décoration de ces intérieurs est très étudiée, Zofia Rydet élabore ses images en jouant des possibilités d'agencement qu'offrent ces personnes dans leurs habitations.

- Repérez la manière dont la photographe a travaillé la composition de chacune de ces images.
- Évaluez l'espace respectif occupé par les personnages et les objets.
- Observez la manière dont les personnes sont « entourées » par les objets.
- Relevez des rapprochements formels, des analogies entre les différents éléments de l'image. Vous pouvez notamment identifier les photographies dans lesquelles :
 - des motifs décoratifs se font écho ;
 - la disposition des figures renvoie à la forme de certains éléments du mobilier ;
 - des formes géométriques ou des cadres (fenêtre, télévision) se répondent ;
 - les personnes et des objets anthropomorphiques se correspondent ;
 - une symétrie dans l'image prédomine...

Étudiez la relation des corps aux décors dans ces images :

- Relevez les simulacres de figures (poupée, statuette...) dans les intérieurs. En quoi les corps des modèles peuvent-ils apparaître comme des objets supplémentaires dans ces décors ?
- Comment la netteté des photographies, l'agencement des personnes et des objets, la position statique des personnes participent-ils à cet effet ?
- Qualifiez le rapport de ces individus aux décors qui les environnent : semblent-ils y être à l'aise, s'y fondre, s'en détacher ?

Peut-on rapprocher le travail de Zofia Rydet de celui d'un metteur en scène de théâtre ? Dans quelle mesure cela peut être considéré comme contradictoire par rapport à la dimension documentaire de son projet ? Pour vous, quel est le sujet principal de l'ensemble des images réalisées par Zofia Rydet dans *Répertoire sociologique* ?



Dans l'image de droite ci-dessus, on peut remarquer la base carrelée d'un poêle, élément de mobilier indispensable des maisons rurales traditionnelles que Zofia Rydet a souvent photographié. Ici, il n'est plus en fonction et il est recouvert d'un napperon sur lequel est posé une télévision. En quel sens Zofia Rydet a-t-elle pu dire que ses images étaient un combat « contre le temps qui passe » ?

Des images dans les images

« Le sujet principal, ce sont les photos des intérieurs des habitations avec leurs propriétaires. Comme il y en a beaucoup [...], pour éviter l'ennui, il sera nécessaire de les montrer de préférence sous différents formats tout en variant les accrochages [...], en regroupant par exemple les couples, les femmes, les enfants, les malades, ou selon les similitudes de décoration, par exemple les intérieurs anciens avec les poêles ou des images typiques et les tapisseries de cuisine.»

Zofia Rydet



■ Observez les trois images ci-dessus :

- Quelles ressemblances relevez-vous dans la manière de photographier (cadrage, point de vue, lumière...)?
- Comment qualifieriez-vous ces compositions : équilibrées, symétriques, frontales, centrées, sévères, décentrées, horizontales, verticales, statiques, dynamiques... ?
- Quelles consignes Zofia Rydet donne-t-elle à ses modèles qui accentuent l'effet de similitude ?
- En quoi ces choix photographiques quasi identiques incitent-ils à la comparaison des sujets représentés ?

■ Identifiez les différents types d'images accrochées aux murs (sujets, supports, provenances...) :

- Ces environnements iconographiques dialoguent-ils avec les personnes photographiées ou semblent-ils s'y opposer ? Peut-on les considérer comme des reflets des personnes photographiées ?
- À partir des éléments en présence dans ces vues d'intérieurs, que peut-on imaginer de la vie et de la personnalité des habitants ?
- À l'intérieur d'une maison, quels « rôles » peut-on donner aux images que l'on accroche aux murs ?
- Les images ont-elles des fonctions différentes selon les pièces ?



■ Quels points communs et quelles différences repérez-vous dans les deux images ci-dessus :

- Quels éléments nous permettent de déterminer la profession (passée ou actuelle) des personnes photographiées ?
- Qu'évoquent pour vous leurs attitudes, leurs poses et leurs postures ?
- Comment décririez-vous l'aménagement et la décoration de chacune de ces pièces (chargée, sobre, minimale, étouffante, baroque, classique, etc.) ?

■ Activités :

- En vous appuyant sur l'une de ces photographies, écrire un court texte qui relate la vie quotidienne de la personne représentée, ses habitudes, ses goûts, ses liens familiaux, sa profession... Appuyez-vous sur leurs postures, leurs habits, leurs âges et les détails de la décoration pour justifier votre fiction et lui donner plus de singularité.
- Composer plusieurs groupes. Chacun réalisera un dessin en associant des images et des objets, de manière à faire deviner aux autres l'identité de la personne de son choix.

RASSEMBLER, CLASSER, RÉPERTORIER

■ Observer la manière dont les photographies de Zofia Rydet sont présentées dans l'exposition du Jeu de Paume – Château de Tours.

– Comment les images sont-elles disposées sur les murs des salles et comment sont-elles regroupées ? Qu'impliquent ces modalités d'accrochage et quels effets produisent-elles ?
– Dans l'exposition, des cartels individuels ne sont pas associés à chaque photographie, ce sont les titres d'ensemble des séries qui sont indiqués, chacune d'entre elles étant composée d'un grand nombre d'images différentes. Sur le site « Zofia Rydet – Sociological Record », un certain nombre d'informations peuvent être associées aux images numérisées (techniques, dates, lieux, noms des personnes photographiées). En quoi ces différentes présentations et informations peuvent-elles changer la manière de regarder ces photographies et leurs sujets ?

■ Travailler à partir du site Internet consacré aux archives du projet *Répertoire sociologique* de Zofia Rydet (en ligne sur <http://www.zofia-rydet.com/en>).

– Dans la rubrique « Photo Archive », repérer les différentes manières d'inventorier et de classer les photographies (par séries thématiques, par régions, par motifs...)
– Explorer le corpus d'images réalisées par Zofia Rydet, en faisant usage du moteur de recherche et en recoupant plusieurs critères.
– Repérer les caractéristiques communes entre les images sélectionnées, tant du point de vue des sujets représentés que des choix photographiques, ainsi que les variations qui apparaissent.
– Imaginer d'autres motifs ou thématiques et constituer votre propre « répertoire » avec les images de Zofia Rydet.

■ Étudier les projets photographiques ci-dessous. Effectuer des recherches sur les objectifs et les méthodes de leurs auteurs :

· Albert Kahn, *Les Archives de la planète*, 1909-1931 (<http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>);

· Eugène Atget, *Album Ornaments*, 1901-1910 (à partir d'une sélection d'images sur le site de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/atget/feuille/01.htm>);

· Karl Blossfeldt, photographies du livre *Urformen der Kunst* [Les Formes premières de l'art], 1928 (http://cwfp.biz/cgi-bin/se/blossfeldt_urformen/tm.pl?idx&14_BlossfeldtUrformen&1);

· Bernd et Hilla Becher, photographies du livre *Anonyme Skulpturen, Eine Typologie technischer Bauten*, 1970 (portail Arago : <http://www.photo-arago.fr/>);

· Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots in Los Angeles*, 1967 (<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/430.2008.a-ii/>);

· Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space, "Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structures*, 1972-1977 (<http://davidcompany.com/marianne-wex-lets-take-back-our-space/>);

· Alex MacLean, *Dwelling*, 2004-2013 (<http://www.alexmaclean.com/portfolio/dwelling/>);

· Hans Eijkelboom, *Les Hommes du XXI^e siècle*, 1992-2013 (<http://www.vice.com/fr/read/clones-hans-eijkelboom-fashion-909>);

· Charles Fréger, séries *Fantasias*, 2008 et *Wilder Mann*, 2010-2011 (www.charlesfreger.com).

– Identifier les sujets ainsi que les procédures photographiques pour chacun de ces ensembles (dispositif et protocole de prise de vue : cadrage, point de vue, lumière ; régularité, place du texte...).

– En quoi les manières de montrer et de diffuser ces ensembles d'images initialement ou aujourd'hui (mise en ligne de l'archive, travail éditorial dans le cas des publications, modalités d'accrochage dans le cas des expositions) participent du projet ou en prolongent les intentions ?

■ Choisir une thématique ou un motif et rechercher dans des magazines des images qui pourraient nourrir une collection autour de ce sujet.

– Quelles différences peut-on observer entre cette collecte d'images et celle du projet *Répertoire sociologique* ?

– En quoi est-il important, lorsque l'on s'engage dans un travail de collecte photographique, de définir au préalable des choix de prises de vue (cadrage, point de vue, composition) ?
– Expérimenter le moteur de recherche en ligne « Google Images », en indiquant le thème ou motif. Que peut-on dire de la sélection obtenue ? Faire des recherches sur les systèmes de sélection des images mis en place. Qu'est-ce qui régit l'organisation et l'ordre d'apparition des images ?

■ Explorer le projet www.imageatlas.org : « Créé par Taryn Simon et le programmeur Aaron Swartz, *Image Atlas* [Atlas d'images] indexe les premiers résultats trouvés sur des moteurs de recherche locaux à travers le monde pour les mêmes termes. Le projet prend ainsi la forme d'une enquête sur les similitudes et les différences culturelles. Les visiteurs ont la possibilité d'affiner ou d'étendre leurs comparaisons à partir des 57 pays actuellement disponibles, pour ensuite les trier selon le Produit intérieur brut ou par ordre alphabétique. *Image Atlas* interroge la possibilité d'un langage visuel universel et remet en question l'innocence et la neutralité présumées des algorithmes dont dépendent ces moteurs de recherche. » [« *Image Atlas (2012)* », in *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure. Œuvres de Taryn Simon*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour Éditeur / Londres, Tate, 2015, p. 257.]
– Pour quelles raisons, d'un pays à l'autre, des images identiques ou bien complètement différentes apparaissent-elles ?

– À partir des connaissances politiques, historiques, religieuses, sociales et économiques, que l'on peut avoir sur ces pays, essayer de deviner ce qui fait que certaines images relatives à certains sujets apparaissent (ou pas).
– Approfondir les recherches sur les démarches d'inventaire, de classement et d'indexation, en s'appuyant sur le dossier documentaire de l'exposition « Taryn Simon. Vues arrière,

nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure» (en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume : <http://www.jeudepaume.org/pdf/>). DossierDocumentaire_TarynSimon.pdf – Les liens entre photographie et collection sont également abordés dans le dossier documentaire de l'exposition «Lartigue, l'émerveillé (1894-1986)» (en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume : http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Lartigue.pdf).

■ «Exercices de vocabulaire. Comment pourrait-on classer les verbes qui suivent : cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir ? Ils sont ici rangés dans l'ordre alphabétique. Ces verbes ne peuvent pas tous être synonymes ; pourquoi aurait-on besoin de quatorze mots pour décrire une même action ? Donc, ils sont différents. Mais comment les différencier tous ? Certains s'opposent d'eux-mêmes, tout en faisant référence à une préoccupation identique, par exemple, découper, qui évoque l'idée d'un ensemble à répartir en éléments distincts, et regrouper, qui évoque l'idée d'éléments distincts à rassembler dans un ensemble. D'autres en suggèrent de nouveaux (par exemple : subdiviser, distribuer, discriminer, caractériser, marquer, définir, distinguer, opposer, etc.), nous renvoyant à ce balbutiement initial où s'énonce péniblement ce que nous pouvons nommer le lisible (ce que notre activité mentale peut lire, appréhender, comprendre).» [Georges Perec, *Penser / Classer*, Paris, Seuil, 2003, p. 152.] – Regrouper les verbes cités ci-dessus en sous-ensembles sémantiques, en explicitant leurs traits communs. Leur donner une définition et tenter de les distinguer en repérant au mieux la particularité de leur action. – Établir une liste d'objets ou d'espaces permettant de décrire l'établissement scolaire, puis classer les termes pour rendre ce lieu « lisible » – au sens où l'entend Perec. Rédiger une légende qui explique le principe d'organisation de chaque rubrique.

– Dans le cadre d'un rendez-vous avec l'enseignante documentaliste de l'établissement scolaire, un échange peut avoir lieu sur les modalités d'organisation et de classement du centre de documentation. À qui s'adressent les livres ou les documents ? Comment et par qui sont-ils classés ? L'organisation spatiale dépend-elle de leur utilisation ? Proposer ensuite aux élèves de concevoir de nouveaux systèmes de classements (par thèmes, par affinités, par zones géographiques...). Ainsi des romans pourraient se retrouver à côté de ressources documentaires.

■ S'informer sur la 14^e édition du concours photo de l'académie de Créteil, dont la thématique est «Collecter, classer, archiver». Le concours est ouvert aux écoles, collèges et lycées de toutes les académies et du réseau des lycées français à l'étranger. Les informations sont en ligne sur le site de l'académie à l'adresse suivante : <http://daac.ac-creteil.fr/Lancement-de-la-14e-edition-du-concours-photo-de-l-academie-de-Creteil>. Vous y trouverez un texte de présentation récapitulant les échéances du calendrier et la fiche d'inscription, ainsi qu'un dossier pédagogique sur la thématique choisie.

■ Faire des recherches sur le projet photographique d'August Sander, intitulé *Les Hommes du XX^e siècle* (<http://www.moma.org/artists/5145>) : – Identifier les protocoles de prises de vue d'August Sander (sujets et poses, points de vue et cadrages...). Que voit-on du cadre de vie des personnes photographiées ? – Repérer certains métiers et les éléments qui permettent de les identifier (vêtements, accessoires, lieu de travail...). – Que permet l'association d'un grand nombre de photographies dans ce projet ? – Réaliser le même travail en vous référant à la série *Professions* de Zofia Rydet. Quelles différences peut-on relever ? – Quelles sont les motivations respectives et les objectifs de ces

deux photographes ? Témoigner de mauvaises conditions de travail ? Comprendre les gestes liés à certains métiers ? Conserver la mémoire de métiers amenés à disparaître ? Rendre compte de l'organisation sociale de leur époque ? Donner à voir l'appartenance à un groupe ou représenter l'individualité de chacun ? – Vous pouvez commenter les citations de Zofia Rydet dans les parties précédentes de ce dossier, ainsi que l'extrait suivant d'August Sander : «Une œuvre culturelle photographique divisée en 7 groupes, classée en fonction des catégories sociales et comprenant environ 45 cartons. On me demande souvent comment m'est venue l'idée de créer cette œuvre : *Voir, observer et penser*. On a déjà la réponse. Il m'a semblé qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de donner par la photographie un instantané de notre époque qui soit absolument fidèle à la nature. Nous trouvons dans des écrits et des livres de tout temps des illustrations, mais la photographie nous a apporté de nouvelles possibilités et imposé d'autres devoirs que la peinture. Elle peut rendre les choses dans leur grandiose beauté, mais aussi dans leur cruelle vérité, comme elle peut aussi énormément tromper. Il nous faut pouvoir supporter de voir la vérité, mais surtout il faut que nous la transmettions à nos prochains et à notre descendance, qu'elle nous soit favorable ou non. [...] Je ne déteste rien plus que la photographie au sucre avec minauderies, poses et affectation. Cela étant, laissez-moi dire sincèrement la vérité sur notre époque et ses *hommes*.» [August Sander, «Ma profession de foi envers la photographie. Les Hommes du XX^e siècle», texte d'exposition, Kunstverein, Cologne, novembre 1927, n. p., repris in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 187-188.]

■ Demander aux élèves quelle est leur activité personnelle préférée (sportive,

artistique, culturelle). Former des binômes et préparer des séances de prise de vue photographique, soit dans l'établissement, soit dans un lieu de leur choix. Définir un protocole de prise de vue précis (cadrage, valeur de plan, distance entre le photographe et le sujet, lumière). Apporter la tenue et/ou l'objet qui permet de reconnaître l'activité de l'élève et mettre en place le décor. Après les prises de vue, réaliser un photomontage qui permettra d'agencer les images et de présenter les images produites.

■ Choisir un sujet (ensemble de personnes, d'objets, de rues, de bâtiments...) dont l'exploration nécessitera de réaliser et de réunir de multiples images. Établir un certain nombre de critères dans la perspective d'obtenir une unité dans les photographies.

– Qu'apportent ces contraintes à la représentation du sujet ? Qu'enlèvent-elles ?

– Quels autres choix photographiques pourrait-on faire afin de rendre compte de ce sujet ?

■ Dans le cadre des parcours croisés entre le Jeu de Paume – Château de Tours et le centre de création contemporaine olivier debré, le travail sur les notions de protocole de prise de vue et de dispositif d'enregistrement photographique peut se prolonger au travers de la découverte des « chambres d'huile » de Per Barclay et de l'expérience de son installation dans la nef du nouveau bâtiment du CCC OD à partir de mars 2017.

■ « Répertoire : Inventaire méthodique (liste, table, recueil) où les matières sont classées dans un ordre qui permet de les retrouver facilement. » [*Le Petit Robert*]. Ce mot possède d'autres significations que celle proposée par le dictionnaire. Par analogie, il peut désigner l'ensemble des gestes, mots, valeurs ou éléments communs à un groupe.

– Parmi les photographies de Zofia Rydet qui représentent des « jeunes » (reproduites p. 20 et 32), repérer les objets ou les images qui peuvent traduire leurs idées et leurs aspirations.

Quels éléments sont mis en valeur ? Dans quelle mesure peut-on parler d'un répertoire de la jeunesse polonaise ?

– Étudier l'histoire de la Pologne dans la seconde moitié du XX^e siècle. Quelle place occupe le pays dans la politique étrangère de l'URSS entre 1949 et 1989 ? Quelles conséquences la crise de 1956 a-t-elle eu sur la Pologne ? Dans les années 1970, comment évolue la société polonaise ? Quelle est l'importance des campagnes et de la population rurale dans la démographie ? En quoi l'élection du pape Jean-Paul II a-t-elle été importante ? Quel rôle le syndicat Solidarność a-t-il joué dans les années 1980 ? Dans quelle mesure les photographies de Zofia Rydet rendent-elles compte de la société polonaise à cette époque ?

– Vous pouvez consulter le dossier réalisé par des élèves du lycée français de Varsovie (2004) : <http://polonia.histegeog.org/dossiers%20pedagogiques/dossier%20Pologne%20democratie%20populaire.pdf>

HABITATIONS ET PORTRAITS

■ Rapprocher les photographies de Zofia Rydet reproduites p. 4, 12, 23 et 31 du tableau d'Henri Matisse, *La Desserte rouge*, datant de 1908 et conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Quels liens peut-on établir ? Analyser particulièrement le point de vue adopté dans chacun des cas (est-il frontal, de biais, etc. ?). Quel effet ce point de vue produit-il en termes de composition formelle ? En quoi l'image paraît-elle saturée ou surchargée d'éléments décoratifs ? En quel sens peut-on considérer que les corps des personnes se fondent dans leur décor et dans l'image ? A-t-on plutôt une impression de profondeur ou d'aplatissement de l'espace ? Quel lien peut-on établir entre cet aplatissement de l'espace et le médium utilisé dans chacun des cas (peinture et photographie) ?

■ Analyser ces peintures qui représentent des personnes dans des

espaces intérieurs et qui appartiennent aux collections du musée des Beaux-Arts de Tours :

· Anonyme, d'après Abraham Bosse, *Les Cinq Sens : Le Goût, La Vue, L'Ouïe*, après 1635 ;

· Roslin Alexander, *Portrait de Monsieur Flandre de Brunville*, 1761 ;

· Édouard Debat-Ponsan, *Avant le bal*, XIX^e siècle.

– La « peinture de genre » figure des scènes à caractère familial. Dans les œuvres citées ci-dessus, laquelle pourrait-on identifier comme telle ?

– Dans le cas des tableaux consacrés aux cinq sens, qu'est-ce que le peintre a tenté de représenter, au-delà de la scène quotidienne (voir les titres des œuvres) ? Comment appelle-t-on une image qui représente une personne ou une action pour exprimer une idée abstraite ?

– Quels liens ont les personnes représentées avec l'habitation dans laquelle elles se trouvent ? Que font-elles ?

– Observer les objets, meubles et accessoires. Que nous montrent-ils sur les conditions de vie de ces personnes ? Comment pourrait-on définir ces intérieurs (riche, sobre, orné, sombre...) ?

– Examiner la manière dont chaque peintre a traité la relation entre le fond (l'intérieur, l'environnement) et les personnes. Que peut-on en dire ?

■ Observer la manière dont les photographes ont, depuis le XIX^e siècle, représenté les espaces domestiques, avec ou sans leurs habitants.

– Comparer les photographies d'intérieurs suivantes :

· Eugène Atget, *Intérieurs parisiens*, 1910 (<http://expositions.bnf.fr/atget/feuille/03.htm>) ;

· François Hers et Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, 1979 (<http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2012/08/belgique-interieurs.html>) ;

· Thomas Ruff, *Interiors*, 1979-1983 (<http://www.mai36.com/thomas-ruff-selected-works/18-artists/thomas-ruff/418-thomas-ruff-interieurs>) ;

· Hortense Soichet, *Habiter la Goutte d'Or-Paris*, 2009-2010, *Espaces*

partagés, 2011-2013 et *Paysages domestiques*, 2014-2015 (<http://www.hortenseoichet.com>).

Quels sont les points de vue adoptés ? Les photographes suivent-ils des protocoles de prise de vue stricts ? Pourquoi photographier des intérieurs sans leurs occupants ? L'agencement, la décoration et les objets nous donnent-ils des informations sur les habitants des lieux ? Quels indices de leur présence, de leurs intérêts, de leur catégorie sociale ou de leur métier peut-on relever dans ces images ?

– Étudier les images suivantes montrant des espaces privés avec leurs habitants :

· Jacob Riis, *How the Other Half Lives*, 1890 (<http://www.authentichistory.com/1898-1913/2-progressivism/2-riis/index.html>);

· Walker Evans, photographies extraites du livre *Let Us Now Praise Famous Men*, publié en 1941 avec James Agee (<https://www.loc.gov/search/?fa=segmentof%3Appmsca.19407%02f&st=gallery&sb=shelf-id>);

· Henri Salesse, *Enquêtes sur l'habitat*, 1951-1953 (<https://terra.developpement-durable.gouv.fr/LaMediatheque-Photo/filteradv.do>)

· Sabine Weiss, *Étude photographique sur les habitants du Val-de-Marne*, 1986 (<http://navigart.fr/macval/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:WEISS+Sabine%E2%86%B9WEISS+Sabine>).

Qu'apporte la présence des habitants aux intérieurs ? Quelles informations supplémentaires sur leur vie peut-on déceler ? À votre avis, pourquoi ces photographies ont-elles été réalisées ? Se renseigner sur chaque série (auteur, commanditaire, destination, etc.). La diffusion de certaines de ces photographies a-t-elle eu des conséquences dans la réalité ? Faire des recherches sur la notion de « photographie sociale ».

– Vous pouvez consulter les dossiers documentaires des expositions « Photographies à l'œuvre » et « Sabine Weiss », en ligne sur le site du Jeu de Paume.

■ Poursuivre la séquence autour du portrait photographique en intérieur,

à partir des images suivantes :

· Bill Owens, *Suburbia*, 1973 (<http://138.23.124.165/exhibitions/suburbia/#>);

· Martin Parr et Daniel Meadows, *GB. England. Salford. June Street*, 1973 (<https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Martin-Parr/1972/GB-ENGLAND-June-Street-1972-NN162445.html>);

· Hans Eijkelboom, *With My Family*, 1973 (https://www.rencontres-arles.com/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=ARLAR1_52_VForm&FRM=Frame%3AARLAR1_108&LANGSWI=1&LANG=English);

· Patrick Faigenbaum, séries « Rome » et « Florence », 1984-1986 (<http://collection.fracloiraine.org/collection/list?lang=fr&letter=f>);

· Stéphanie Lacombe, *La Table de l'ordinaire*, 2006-2008 (www.stephanielacombe.com);

· Arno Gisinger, *12 Interiors in New York*, 2002 (www.arnogisinger.com).

– Étudier dans chaque série la relation des personnes photographiées avec leur logement. L'accent est-il toujours essentiellement mis sur les conditions matérielles de vie ? Ou est-il plutôt porté sur les personnes (physionomie, posture, réflexion...) et leur rapport à leur environnement proche ?
– En quoi peut-on parler de portrait ? Le cas échéant, qu'apporte l'ajout de texte ou la mise en page des images à la compréhension de celles-ci ?

■ À l'aide du moteur de recherche sur le site zofiarydet.com, retrouver des photographies représentant la même personne à différents endroits de l'habitation. Interroger la base de données, lire les légendes et entrer dans le moteur de recherche le nom d'un personnage figurant sur une photographie (attention aux homonymes). Sélectionner une photographie et chercher d'autres photographies qui ont les mêmes sujets (ou les mêmes lieux).

Vous pouvez prendre comme sujet Karol Skorusa ou la famille Rostworowska.

– Observer et comparer pour chaque personne les différentes poses et expressions adoptées, les tenues vestimentaires ainsi que les décors dans

lesquels elle se trouve. Imaginer pour quelles raisons la photographe ou le modèle ont fait ces différents choix.

– Questionner les élèves sur la manière dont la photographe réalise ses portraits, sur le déroulement de la séance de prise de vue et la direction des modèles. On peut confronter les réponses des élèves aux premières images du documentaire (doublé en anglais) d'Andrzej Rozycki, *The Infinity of Distant Roads: Zofia Rydet*, 1989 (en ligne sur <https://vimeo.com/24091206>), le début du film montrant la photographe en pleine séance de prise de vue.

– Pourquoi l'utilisation du plan large dans les cadrages est-elle importante dans ses images ? En quoi l'utilisation du flash contribue-t-elle à donner une grande unité aux photographies de Zofia Rydet ?

– Que peut-on observer de l'aménagement des maisons et des pièces dans lesquelles les personnes sont photographiées ? En quoi les images de Zofia Rydet peuvent-elles constituer, ou inviter à constituer, des récits sur leurs vies ?

■ Zofia Rydet a photographié certaines personnes à différentes périodes. Vous pouvez par exemple confronter le portrait de Romek Sowiński réalisé en 1978 (reproduit p. 32) présenté dans l'exposition (également en ligne sur http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&preselect=off&depicted_people=Romek+&photo=zr_04_007_02) et l'image le montrant quelques années plus tard en 1986 (http://www.zofiarydet.com/en/photo?page=1&preselect=off&depicted_people=Romek+&photo=zr_09_011_20).

– Rédiger deux brèves descriptions de chaque pièce dans laquelle pose ce jeune homme. À partir du décor, imaginer son activité, ses goûts personnels. Les deux textes seront rédigés à la première personne ou à la troisième personne, le narrateur expliquera en quoi le personnage a changé en huit ans.

– Sur le site www.zofiarydet.com, rechercher d'autres exemples de photographies représentant la même personne dans son lieu d'habitation à plusieurs années d'écart.

– Poursuivre la réflexion en visionnant la série, *Wypoczynek* (2009) du photographe polonais Łukasz Skąpski, pour laquelle il dit s'être inspiré du travail de Zofia Rydet (<http://skapski.art.pl/projekty/wypoczynek/galeria/>). Relever les différences et similitudes dans l'aménagement et la décoration des lieux représentés dans ses images et celles de Zofia Rydet.

■ Questionner les élèves sur les objets qui les entourent et plus précisément ceux présents dans leurs chambres. D'où viennent-ils ? Où et comment sont-ils disposés dans la pièce ? Que racontent-ils d'eux-mêmes ? Quels liens les élèves entretiennent-ils avec eux ? Ont-ils un objet préféré ? Lequel choisiraient-ils pour les représenter ? – Réaliser un autoportrait en utilisant des objets personnels pour se présenter. Par exemple, produire un diptyque de deux photographies : une vue en plan serré de son objet préféré et une vue d'une accumulation d'effets et d'objets personnels. Vous pouvez vous référer à l'œuvre d'Arman, *Autoportrait Robot* (1992).

■ Préparer une enquête sur les objets personnels : construire un questionnaire pour interroger des voisins ou des proches sur le rapport qu'ils ont avec un objet important à leurs yeux, sur l'histoire et la signification de cet objet. – Rédiger à partir des entretiens un court texte qui raconte l'objet du point de vue de son propriétaire et un autoportrait de l'objet par lui-même. Les textes obtenus peuvent être accompagnés de photographies ou de dessins. – Vous pouvez prendre exemple sur le projet littéraire de François Bon, *Autobiographie des objets* (Paris, Seuil, 2012 ; présenté en ligne sur <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3028>).

■ Travailler à partir des photographies suivantes présentant des téléviseurs dans des intérieurs domestiques : · Lee Friedlander, *Galax, Virginia*, 1962 (<http://www.moma.org/collection/works/45121?locale=en>) ; *Nashville,*

Tennessee, 1963 (<http://www.moma.org/collection/works/56127?locale=en>) et *Washington, D.C.*, 1962 (<http://www.moma.org/collection/works/89908?locale=en>) · Diane Arbus, *Xmas Tree in a Living Room in Levittown*, 1963 (http://www.huffingtonpost.com/evelyne-politanoff/diane-arbus-photography_b_996233.html) ; · Stephen Shore, *Room 125, Westbank Motel, Idaho Falls, Idaho, July 18*, 1973, photographie extraite de la série *Uncommon Places* (<http://www.stephenshore.net/photographs/six/index.php?page=1&menu=photographs>) ; · Bernard Plossu, *Télévision fermée*, vers 1976 (<http://www.photo-arago.fr/Archive/T%C3%A9l%C3%A9vision-ferm%C3%A9e-2C6NUoOV1YX6.html>) ; · Sylvana Reggiardo, série *Objet télévision*, Paris, 1997 (<http://silvana.reggiardo.free.fr/index.php?album=album1>) · Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004–2005 (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>). – Observer particulièrement la place qu'occupe la télévision à l'intérieur des pièces, ainsi que son rapport avec le mobilier et la décoration. Quelle forme introduit-elle dans l'espace ? Quelle relation entretient-elle avec la figure humaine, située à l'intérieur ou à l'extérieur de son cadre ? – Rapprocher ces photographies avec celles de Zofia Rydet dans lesquelles la télévision apparaît (<http://www.zofiarydet.com/en/library?page=1&keywords=145>). Analyser les variations d'emplacement d'une image à l'autre (la télévision est-elle posée sur un meuble, une table, une étagère, un ancien poêle, contre un mur, dans un angle, etc. ?), ainsi que la décoration qui l'accompagne (surmonte-t-elle un napperon, une nappe, constitue-t-elle un support de bibelots, etc. ?). Repérer la façon dont la télévision se fond ou non dans le décor (est-elle isolée ou fait-elle écho aux cadres et images placées autour ?) Que peut-on en conclure ? – Proposer aux élèves de réaliser une série de photographies autour

de la thématique de la télévision ou de l'écran d'ordinateur, afin de questionner la place de ceux-ci dans l'espace familial et la relation que chacun entretient avec eux. Chaque élève devra dégager autour de ce thème un axe afin de constituer une série homogène. – En contrepoint, on peut aussi consulter la série *Watching TV* d'Olivier Culmann pour laquelle le photographe s'est rendu dans plusieurs pays et a réalisé des photographies montrant des personnes, chez elles, en train de regarder la télévision, le téléviseur se situant le plus souvent hors champ (en ligne sur <http://tendancefloue.net/exposition/watching-tv-olivier-culmann>).

■ Développer une séquence en littérature autour de la description des espaces d'habitation, des intérieurs et des objets. Vous pouvez vous référer notamment aux extraits en annexe d'*Eugénie Grandet* d'Honoré de Balzac, de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec et de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (voir DOC # 1, 2 et 3, p. 46-47). – Dans quelle mesure les chambres, salons ou autres espaces privés peuvent-ils fonctionner comme des portraits des personnes qui les habitent ? – Quelle impression d'ensemble se dégage de la description de la « salle » dans le texte du premier chapitre d'*Eugénie Grandet* ? Relever les termes qui renvoient à l'ameublement et les adjectifs qui les caractérisent. – Dans *La Vie mode d'emploi*, publié en 1978, l'écrivain Georges Perec détaille l'intérieur de tous les appartements d'un immeuble parisien. Par quels moyens les objets décrits dans la chambre de Madame Moreau (chapitre 1) révèlent-ils la personnalité des différents personnages présents ? Quels sont les types d'images également évoqués dans cette description ? – Le Nouveau Roman a choisi de décrire les objets et les lieux avec le plus d'objectivité possible. Dans l'extrait du texte d'Alain Robbe-Grillet, quels mots expriment cette recherche d'objectivité ? En quoi le point de vue adopté par le narrateur est-il essentiel dans cette description ?

DOC # 1

« Au rez-de-chaussée de la maison, la pièce la plus considérable était une salle dont l'entrée se trouvait sous la voûte de la porte cochère. Peu de personnes connaissent l'importance d'une salle dans les petites villes de l'Anjou, de la Touraine et du Berry. La salle est à la fois l'antichambre, le salon, le cabinet, le boudoir, la salle à manger; elle est le théâtre de la vie domestique, le foyer commun; là, le coiffeur du quartier venait couper deux fois l'an les cheveux de monsieur Grandet; là entraient les fermiers, le curé, le sous-préfet, le garçon meunier. Cette pièce, dont les deux croisées donnaient sur la rue, était planchéiée, des panneaux gris, à moulures antiques, la boisaient de haut en bas; son plafond se composait de poutres apparentes également peintes en gris, dont les entre-deux étaient remplis de blanc en bourre qui avait jauni. Un vieux cartel de cuivre incrusté d'arabesques en écaille ornait le manteau de la cheminée en pierre blanche, mal sculpté, sur lequel était une glace verdâtre dont les côtés, coupés en biseau pour en montrer l'épaisseur, reflétaient un filet de lumière le long d'un trumeau gothique en acier damasquiné. Les deux girandoles de cuivre doré qui décoraient chacun des coins de la cheminée étaient à deux fins; en enlevant les roses qui leur servaient de bobèches, et dont la maîtresse-branchette s'adaptait au piédestal de marbre bleuâtre agencé de vieux cuivre, ce piédestal formait un chandelier pour les petits jours.

Les sièges de forme antique étaient garnis en tapisseries représentant les fables de La Fontaine; mais il fallait le savoir pour en reconnaître les sujets, tant les couleurs passées et les figures criblées de reprises se voyaient difficilement. Aux quatre angles de cette salle se trouvaient des encoignures, espèces de buffets terminés par de crasseuses étagères, une vieille table à jouer en marqueterie, dont le dessus faisait échiquier, était placée dans le tableau qui séparait les deux fenêtres. Au-dessus de cette table, il y avait un baromètre ovale, à bordure noire, enjolivé par des rubans de bois doré, où les mouches avaient si licencieusement folâtré que la dorure en était un problème. Sur la paroi opposée à la cheminée, deux portraits au pastel étaient censés représenter l'aïeul de madame Grandet, le vieux monsieur de La Bertellière, en lieutenant des gardes françaises, et défunt madame Gentillet en bergère. Aux deux fenêtres étaient drapés des rideaux en gros de Tours rouge, relevés par des cordons de soie à glands d'église. Cette luxueuse décoration, si peu en harmonie avec les habitudes de Grandet, avait été comprise dans l'achat de la maison, ainsi que le trumeau, le cartel, le meuble en tapisserie et les encoignures en bois de rose. Dans la croisée la plus rapprochée de la porte, se trouvait une chaise de paille dont les pieds étaient montés sur des patins, afin d'élever madame Grandet à une hauteur qui lui permit de voir les passants. Une travailleuse en bois de merisier déteint remplissait l'embrasure, et le petit fauteuil d'Eugénie Grandet était placé tout auprès. Depuis quinze ans, toutes les journées de la mère et de la fille s'étaient paisiblement écoulées à cette place, dans un travail constant, à compter du mois d'avril jusqu'au mois de novembre. »

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet* [1834], chapitre 1, Paris, Flammarion, 2008, p. 72-73.

DOC # 2

« Une chambre du grand appartement du premier étage. Le sol est couvert d'une moquette couleur tabac; les murs sont tendus de panneaux de jute gris clair.

Il y a trois personnes dans la pièce. L'une est une vieille femme, Madame Moreau, la propriétaire de l'appartement. Elle est couchée dans un grand lit-bateau, sous une courte pointe blanche semée de fleurs bleues.

Debout devant le lit, l'amie d'enfance de Madame Moreau, Madame Trévins, vêtue d'un imperméable et d'un foulard de cachemire, sort de son sac à main, pour la lui montrer, une carte postale qu'elle vient de recevoir: elle représente un singe, coiffé d'une casquette, au volant d'une camionnette. Un phylactère rose se déploie au-dessus, avec l'inscription: *Souvenir de Saint-Mouëzy-sur-Éon*.

À la droite du lit, sur la table de nuit, il y a une lampe de chevet avec un abat-jour de soie jaune, une tasse de café, une boîte de petits sablés bretons sur le couvercle de laquelle on voit un paysan labourant son champ, un flacon de parfum dont le corps parfaitement hémisphérique rappelle la forme de certains encriers de jadis, une soucoupe contenant quelques figues sèches et un morceau d'Édam étuvé, et un losange de métal, serti à ses quatre coins de cabochons en pierre de lune, encadrant la photographie d'un homme d'une quarantaine d'années, portant un blouson à col de fourrure, assis en plein air à une table campagnarde surchargée de victuailles: un aloyau, des tripes, du boudin, une fricassée de poulet, du cidre mousseux, une tarte aux compotes et des prunes à l'eau-de-vie.

Sur la tablette inférieure de la table de nuit sont empilés quelques livres. Celui du dessus s'intitule *La Vie amoureuse des Stuart* et sa couverture pelliculée représente un homme en costume Louis XIII, perruque, chapeau à plume, large rabat de dentelles, tenant sur ses genoux une soubrette largement dépoitraillée et portant à ses lèvres une colossale chope sculptée: c'est une compilation suspecte, relatant avec complaisance les débauches et turpitudes attribuées à Charles I^{er}, un de ces livres sans nom d'auteur, vendus scellés avec la mention "strictement réservé aux adultes" chez les bouquinistes des quais et dans les bibliothèques de gare.

Le troisième personnage est assis, légèrement en retrait, sur la gauche. C'est une infirmière. Elle feuillette avec indifférence un magazine illustré sur la couverture duquel on voit un chanteur de charme, en smoking fantaisie bleu pétrole pailleté d'argent, le visage inondé de sueur, agenouillé, jambes écartées, les bras en croix, face à des spectateurs déchaînés. »

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* [1978], « Chapitre XX. Moreau, 1 », in Georges Perec, *Romans et récits*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 744-745.



DOC # 3

« C'est de l'autre côté, également, que passe la route, à peine un peu plus bas que le bord du plateau. Cette route, la seule qui donne accès à la concession, marque la limite nord de celle-ci. Depuis la route un chemin carrossable mène aux hangars et, plus bas encore, à la maison, devant laquelle un vaste espace dégagé, de très faible pente, permet la manœuvre des voitures.

La maison est construite de plain-pied avec cette esplanade, dont elle n'est séparée par aucune véranda ou galerie. Sur ses trois autres côtés, au contraire, l'encadre la terrasse.

La pente du terrain, plus accentuée à partir de l'esplanade, fait que la portion médiane de la terrasse (qui borde la façade au midi) domine d'au moins deux mètres le jardin.

Tout autour du jardin, jusqu'aux limites de la plantation, s'étend la masse verte des bananiers.

À droite comme à gauche leur proximité trop grande, jointe au manque d'élévation relatif de l'observateur posté sur la terrasse, empêche d'en bien distinguer l'ordonnance; tandis que, vers le fond de la vallée, la disposition en quinconce s'impose au premier regard. Dans certaines parcelles de replantation très récente – celles où la terre rougeâtre commence tout juste à céder la place au feuillage – il est même aisé de suivre la fuite régulière des quatre directions entrecroisées, suivant lesquelles s'alignent les jeunes troncs.

Cet exercice n'est pas beaucoup plus difficile, malgré la pousse plus avancée, pour les parcelles qui occupent le versant d'en face: c'est en effet l'endroit qui s'offre le plus commodément à l'œil, celui dont la surveillance pose le moins de problèmes (bien que le chemin soit déjà long pour y parvenir), celui que l'on regarde naturellement, sans y penser, par l'une ou l'autre des deux fenêtres, ouvertes, de la chambre.»

Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 9-10.

RENDEZ-VOUS

En continu, dans la tour du Château projection d'un extrait d'une interview réalisée avec Zofia Rydet lors de son exposition à la FF Galerie, Łódź, Pologne (film de Józef Robakowski, 1990, 5 min)

l samedi, 15 h

visite commentée destinée aux visiteurs individuels, couplée à 16 h 30 (à partir du 18 mars 2017) avec les expositions du CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré, jardin François-1^{er} · 37000 Tours

l sur réservation

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

l jeudi 4 mai, 18 h 30

rencontre autour de Zofia Rydet dans l'auditorium du CCC OD

PUBLICATION

l Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990

Textes de Sebastian Cichocki et de Régis Durand, entretien de Zofia Rydet avec Krystyna Łczywek

Jeu de Paume, français-anglais, 21 x 15 cm, 64 pages, 16 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

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

lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Jeu de Paume – Château de Tours

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

expositions

l plein tarif : 3 € ; tarif réduit : 1,50 €
rendez-vous

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

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

l les visites sont assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire (mediateurs.chateautours@gmail.com)

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8^e
18 octobre 2016 – 15 janvier 2017
+ 33 1 47 03 12 50

18 octobre – 15 janvier 2017

l Soulèvements

l Basim Magdy. Il n'y aura pas d'étoiles filantes (programmation Satellite 9)

14 février – 28 mai 2017

l Peter Campus. Video ergo sum

l Éli Lotar

l Ali Cherri (programmation Satellite 10)

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#ZofiaRydet

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 **Neufize OBC**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.



Commissaires de l'exposition : Sebastian Cichocki, Musée d'Art Moderne, Varsovie Karol Hordziej, Fondation pour les Arts Visuels, Cracovie

Exposition produite par le Musée d'Art Moderne, Varsovie, en partenariat avec la Fondation Zofia Rydet, Cracovie, la Fondation pour les Arts Visuels, Cracovie, le Musée de Gliwice, et en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris, et la Ville de Tours.



En partenariat avec :



En couverture : série *Femmes sur le pas de la porte*

Toutes les photos : Courtesy Fondation Zofia Rydet

Traduction : Christian Martin-Diebold, Agnès Wisniewski
Mise en page : Benoît Caninaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2016