dossier enseignants

Lire, écrire, photographier

Émile Zola, photographe
André Kertész. L'intime plaisir de lire

28.11.2010 – 29.05.2011 Château de Tours

Émile Zola, *Émile Zola et le « Box 7 »*, 1900. Tirage moderne effectué par Jean Dieuzaide en 1982 à partir des négatifs originaux ayant appartenu au docteur François Émile-Zola, petit-fils de l'écrivain.
© Émile Zola, Collection du Château d'Eau, Toulouse

/Sommaire

/ découvrir les expositions 2

Présentation des expositions 2

Émile Zola, photographe 4
Chronologie 5
Orientations bibliographiques 5

André Kertész. L'intime plaisir de lire 6
Chronologie 7
Orientations bibliographiques 8

/ approfondir l'exposition 9

Introduction 9
1/ Du signe à l'écriture photographique 9
Orientations bibliographiques 12
Exercices 13
Notions et définitions 14

2/ Discours ou récit visuel 15
Orientations bibliographiques 18
Notions et définitions 19
Exercices 20

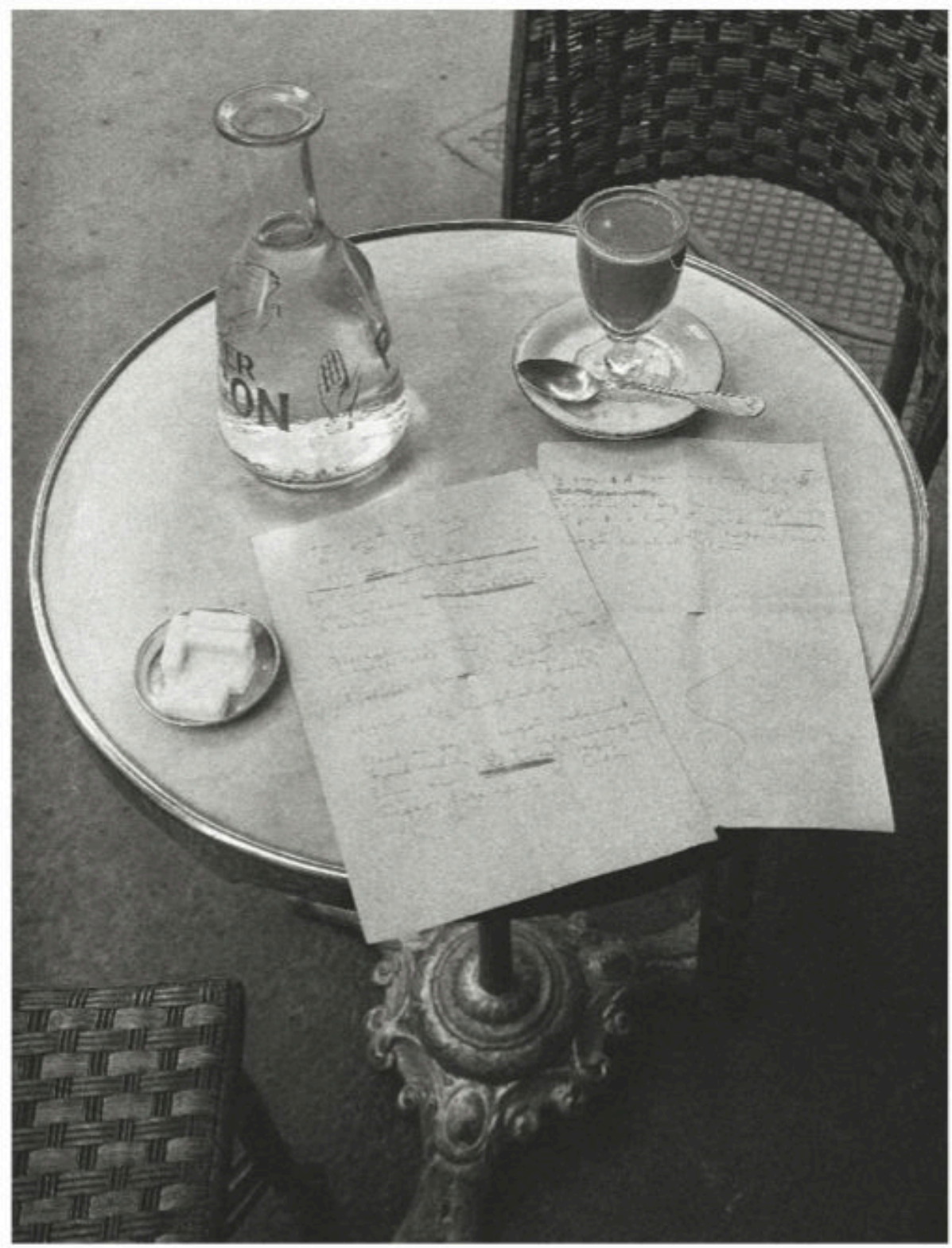
/ Présentation des expositions

Lire, écrire, photographier… Trois activités qui donnent accès à la compréhension, à la représentation et à l'interprétation du monde. Tels sont les sujets de cette rencontre au Château de Tours entre un écrivain, Émile Zola, qui découvre la photographie, et un photographe, André Kertész, qui célèbre l'intime plaisir de lire.
Émile Zola, chantre du naturalisme littéraire, qui soumet sa démarche à l'observation « sur les faits de la nature », trouve dans la photographie un moyen idéal pour saisir et accentuer son regard méticuleux sur la réalité. « Quand j'évoque les objets que j'ai vus, écrit Zola, je les revois tels qu'ils sont réellement avec leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leurs odeurs et leurs sons. C'est une matérialisation à outrance, le soleil qui les éclairait m'éblouit presque. »
André Kertész, maître des photographes du XXe siècle, se distingue quant à lui par un compromis poétique avec la représentation de la réalité. « J'interprète ce que je ressens à un moment donné. Pas ce que je vois, mais ce que je ressens. » C'est son émotion face au lecteur captivé par l'imaginaire de son récit et entièrement acquis au plaisir de la lecture, que Kertész nous livre dans ses images.
Au final pour ces deux artistes si différents, une rencontre avec les mots et les images.

/ Informations et réservations

Pour toute demande de réservation d'une visite en groupe : 02 47 70 88 44 ou de@ville-tours.fr

+ d'informations sur l'exposition : 02 47 70 88 46 ou de@ville-tours.fr



André Kertész, *Un poème de Ady*, vers 1928 © Ministère de la Culture et de la Communication / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist. RMN © Donation André Kertész

/ découvrir les expositions

Émile Zola, photographe

/ Présentation

(texte de Jean Dieuzaide)

« La photographie documentaire, écrit Pierre Mac Orlan, est littéraire à son insu. » On peut inversement avancer que la plupart des littéraires sont photographes à leur insu. L'exemple le plus frappant nous est offert avec Émile Zola (Paris, 1840 – Paris, 1902) écrivain, considéré comme le photographe de la société du Second Empire, tant la précision de ses descriptions égale la pure et simple acuité de l'objectif. Photographe, on ne croyait pas si bien dire.

Tout en lui le prédispose à rencontrer la photographie. Son sens inné de l'observation, son souci de saisir dans la banalité du quotidien tout ce que la cuirasse de nos habitudes cache à notre regard. Sa volonté de trouver dans tous les aspects les plus fugitifs du réel, beauté ou poésie. Émile Zola, écrivain, ne peut pas envisager la photographie exclusivement comme un aimable passe-temps, mais au contraire comprend très vite l'autonomie réelle et scientifique de ce moyen d'expression : « à mon avis, écrit-il, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose si vous n'en avez pas pris une photographie, révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient pas être discernés. » « Quand j'évoque les objets que j'ai vus, je les revois tels qu'ils sont réellement avec leurs lignes, leurs formes, leurs couleurs, leurs odeurs et leurs sons. C'est une matérialisation à outrance, le soleil qui les éclairait m'éblouit presque. » Comme par ses écrits, Zola emprunte ses sujets à l'environnement tout proche de lui, et d'abord à son entourage familial ; peut-être voulait-il en cerner le mystère et retenir le temps…

Les portraits de Jeanne Rozerot, la mère de ses enfants, sont émouvants. Il a su la saisir avec son attachante beauté, tantôt dans le jardin, son regard un peu triste mais plein de rêve, tantôt dans l'intimité, vêtue d'un simple drap blanc, les épaules nues. Au-delà de ce qui peut paraître « rêverie sur le corps féminin », d'autres images montrent Jeanne au milieu de leurs enfants, Denise et Jacques, au moment du goûter ou de la correction des devoirs. L'écrivain aime beaucoup ces moments et s'auto-photographie au sein de sa petite famille, toutes mains enlacées. Le côté intime ne doit pas nous faire oublier l'énergie que déploie Émile Zola en photographie : elle est semblable à celle dépensée pour son remarquable labeur d'écrivain. Il compose des natures mortes, photographie des fleurs, des paysages, des gens, des trains, des automobiles, des scènes de genre à Londres pendant son exil et Paris qu'il aime d'amour.

On ne peut pas ignorer le prodigieux ensemble réalisé pendant l'Exposition Universelle de 1900, sans doute unique en son genre. « Il braque son objectif sous tous les angles, écrit son petit-fils le Docteur François Émile-Zola ; pour opérer, il monte sur les terrasses, escalade les tours du Trocadéro ou les deux étages de la Tour Eiffel toute neuve » afin de montrer la foule, l'immensité et le grandiose qui se pressent sur les portes et les perspectives du XXe siècle : il se comporte en précurseur, il faudra bien le reconnaître.

Il faut reconnaître aussi et conclure ; les deux démarches sont parallèles, celle de l'écrivain et celle du photographe. Mêmes pensées, mêmes réflexions, mêmes observations, et ce désir d'en parler, de les montrer, et peut-être avec plus de force, étant donné ce côté « révélateur » de l'image. Zola les découvre tous les jours davantage au grand jour de la lumière. « … Celles qui dessine autant qu'elle colore, écrit-il, c'est la vie même. »

/ Chronologie

1840
Naissance d'Émile Zola à Paris. Il est le fils unique d'une mère originaire de Seine-et-Oise et d'un père vénitien, ingénieur hydraulicien à Aix-en-Provence.
1847
Décès de son père, qui place sa famille dans une situation financière difficile.
1852
Études secondaires à Aix. Il se lie d'amitié avec Paul Cézanne. Lamartine, Hugo et Musset sont ses auteurs préférés.
1858
Zola s'établit à Paris.
1862
Après un emploi de commis en douane, Il entre chez Hachette où il devient chef de publicité. Ses nouvelles fonctions le mettent en rapport avec les écrivains les plus célèbres du moment : Lamartine, Michelet, Littré, Sainte-Beuve, etc.
1864
Il publie son premier livre, *Contes à Ninon* et, l'année suivante, *La Confession de Claude*.
1867
Publication de son important ouvrage sur Édouard Manet. Critique d'art, il bataille en faveur des impressionnistes, ce qui lui fera rencontrer Nadar, dont il sera l'ami. Il fréquente aussi les portraitistes Carjat et Pierre Petit.
1870
Il se marie avec Alexandrine Meley – l'amie de cœur de Cézanne, dit-on –, qui, on s'en apercevra plus tard, ne peut avoir d'enfant.
1871-1893
Accordant une importance capitale aux déterminations matérielles des passions humaines, il entreprend une grande œuvre cyclique en vingt volumes reposant sur son expérience vécue et sur une minutieuse enquête faite au préalable : « L'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », les Rougon-Macquart.
1877
Fonde l'École naturaliste avec Flaubert et Edmond de Goncourt et, l'année suivante, le Groupe de Médan.
1888
En cure à Royan, il découvre à la fois la bicyclette, la photographie en amateur et sa compagne, Jeanne Rozerot (20 ans), qui lui donnera deux enfants, Denise (1889) et Jacques (1891).
1895
Après avoir presque achevé son grand projet littéraire, il pratique la photographie passionnément, en véritable professionnel. S'outille avec huit appareils de formats différents, du 6,5 x 9 au 30 x 40, et installe deux laboratoires. Il applique pour la photographie la devise inscrite sur les murs de son cabinet de travail : « Pas de journée sans une ligne » ; elle devient : « Pas de journée sans une image » ; résultat : 7 000 plaques en sept ans.
1898
Prend violemment parti dans les luttes politiques avec l'affaire Dreyfus ; un titre de huit colonnes dans *L'Aurore* du 13 janvier : « J'accuse ». Condamné en diffamation, il s'exile en Angleterre le 18 juillet.
1899
Retourne à Paris le 3 juin, la cour ayant annulé le jugement de Dreyfus. Attiré par les théories socialistes, il évolue vers une vision messianique de l'avenir humain (les quatre évangiles : fécondité, travail, vérité, justice).
1899-1900
Photographie en détail l'Exposition universelle comme aucun professionnel ne l'a fait.
1902
Le 29 septembre, meurt asphyxié dans sa chambre dans des circonstances qui restent énigmatiques. Une foule innombrable assiste à ses obsèques.

/ Orientations bibliographiques

Charles Grivel, « Zola photogenèse de l'œuvre », *Études photographiques*, 15, novembre 2004.
Alain Buisine, "Les Chambres noires du roman", *in Zola en images, op. cit.*, p. 243-267
Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p. 223-224.
« Les métamorphoses du « cadre ». Le principe du cadrage dans l'avant-texte des *Rougon-Macquart* », *in* Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), Zola. *Genèse de l'œuvre*, CNRS Éditions, 2002, p.103-122.
Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions. Illustrations. Informations. Visions. Théories*, Corti, 2002.
« Zola en images », *Les Cahiers du naturalisme*, n° 66, p. 237-241.
« Le Roman mis à nu par la photographie, même », in *Romantisme*, n°105 (1999), p.145-162.
« La photographie zolienne: "Histoire vraie" », *in Ariane. Revue d'études littéraires françaises : Le Cercle des Muses (II)*, n°17 (2000-2001), p. 69-86.
Bernd Stiegler, « Emile Zola : photographie et physiologie », dans *La Photographie au pied de la lettre*, textes réunis par Jean Arrouye, Publications de l'Université de Provence, Collection « Hors champ », 2005.

André Kertész. L'intime plaisir de lire

/ Présentation

Qu'il soit dans un jardin, un autobus, un café, une bibliothèque ou un salon, sur sa terrasse ou dans son lit, à l'école ou à la guerre, debout, assis ou couché, le lecteur est ailleurs : dans un autre univers et dans un temps qui n'est pas le présent. Il est dans sa lecture, dans ses pensées, dans ce qu'il apprend, dans ce qu'il ressent, dans un autre monde réel ou dans l'imaginaire.
C'est ce décalage spatial et temporel, affectif et spirituel, qu'André Kertész (Budapest, 1894 – New York, 1985) a photographié avec la connivence de l'initié. Il l'a fait en douceur, sans s'immiscer, sans perturber le lecteur qu'il connaît bien, son semblable, son frère. Ainsi, nous aussi, grâce à lui, partageons-nous l'intime plaisir de lire et de voir des images. Celui d'être informé, de savoir, de goûter les mots, de voyager, d'être relié à des inconnus et lié à des amis, d'apprécier des émotions, des sentiments inédits, d'en découvrir de nouveaux.
Ce plaisir que Kertész a éprouvé, il nous l'a donné en faisant des photographies qui l'expriment et le transmettent d'autant mieux qu'il savait lire avec le cœur, les images aussi bien que les textes.
André Kertész avait publié une partie des ces images dans *On Reading*, édité en 1971 et réédité à plusieurs reprises. L'exposition actuelle – en résonance avec la rétrospective dédiée à André Kertész, au Jeu de Paume du 28 septembre 2010 au 6 février 2011 – rassemble une sélection de tirages modernes issus du fonds des négatifs André Kertész appartenant aux collections photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

/ Chronologie

1894
Naissance d'Andor Kertész le 2 juillet à Budapest.
1912
Premier appareil photographique.
1914
Enrôlé le 5 octobre dans l'armée austro-hongroise.
1919
Pratique constante de la photographie, souvent avec la complicité de son jeune frère, Jenö. Rencontre Erzsébet Salamon qui deviendra sa femme en 1933.
1925
L'hebdomadaire *Az Érdekes Újság* publie en couverture une de ses photographies de nuit. Kertész arrive à Paris le 8 octobre.
1926
Rencontre Piet Mondrian à son atelier.
1927
Première exposition personnelle à la galerie Au Sacre du Printemps, à Paris.
1928
Commence des reportages pour le magazine *VU* (où il publiera régulièrement jusqu'en 1936). Il participe à l'exposition de l'avant-garde photographique parisienne, le Salon de l'Escalier, et à l'Exposition internationale de photographie moderne, galerie L'Époque, à Bruxelles.30
1929
Il est présent aux expositions « Fotografie der Gegenwart » [Photographie Contemporaine], à Essen, et « Film und Foto », à Stuttgart. Il reçoit une médaille d'argent à l'Exposition coloniale internationale de Paris.
1931
Commence à publier régulièrement dans *Art et Médecine.*
1933
Le 17 juin, il épouse Erzsébet Salamon, qui prend le nom d'Élisabeth Kertész. Il publie son premier livre, *Enfants*.
1934
Publication de *Paris vu par André Kertész* avec un texte de Pierre Mac Orlan.
1936
Élisabeth et André Kertész arrivent à New York le 15 octobre.
1937
Kertész travaille pour différents magazines. Première exposition personnelle à New York aux PM Galleries.
1939
Il rencontre des difficultés pour se procurer du matériel photographique et connaît des problèmes de santé.
1944
André et Élisabeth obtiennent la nationalité américaine.
1945
Publication de *Day of Paris*, livre sur le Paris d'avant-guerre.
1947
Il signe un contrat avec le magazine *House & Garden*, qui lui assurera un revenu régulier jusqu'en 1961.
1952
Élisabeth et André s'installent dans un appartement au 2 Fifth Avenue, dont les vues sur Washington Square et sur la ville environnante deviendront des thèmes importants et récurrents jusqu'à sa mort.
1962
Première exposition rétrospective à Long Island University, Brooklyn (New York).
1963
Il se rend à Venise pour sa participation à la Biennale internationale de photographie, puis à Paris où une exposition personnelle lui est consacrée à la Bibliothèque nationale. Il retrouve ses négatifs laissés en France en 1936.
1964
Grande exposition au MoMA de New York.
1967
Il est l'un des six participants à « The Concerned Photographer », exposition itinérante internationale organisée par Cornell Capa.
1971
Parution de *On Reading*, publié en français par les éditions du Chêne sous le titre *Lectures* et dédicacé « À mes frères ».
1972
Publication de *Soixante Ans de photographie* (*Sixty Years of Photography*), livre rétrospectif de la période 1912-1972.
1974
Publication de *J'aime Paris, Photographs since the Twenties*.
1975
Publication de *Washington Square*. Invité d'honneur des VIe Rencontres internationales de la photographie d'Arles, en juillet.
1976
Publication de *Of New York...* et de *Distorsions*.
1977
Élisabeth décède le 21 octobre, peu avant l'ouverture de son exposition rétrospective au Centre Pompidou. Il crée à New York The André and Elizabeth Kertész Foundation.
1981
Publication de *From My Window*, recueil de Polaroids en hommage à Élisabeth.
1984
Donation à l'État français de ses négatifs, de ses archives et de sa correspondance.
1985
Mort à New York, le 28 septembre

/ Orientations bibliographiques

Livres de l'artiste

Paris vu par André Kertész, Paris, Éd. d'histoire et d'art, Librairie Plon, 1934 ; texte de Pierre MAC ORLAN.
Day of Paris: Photographs by André Kertész, New York, J. J. Augustin, 1945 ; textes de George DAVIS.
On Reading, New York, Grossman, 1971 ; *Lectures*, Paris, Le Chêne, 1971 ; 2e éd., 1975.
André Kertész: Sixty Years of Photography, 1912-1972, Londres, Thames and Hudson, 1972 ; New York, Grossman, 1972 ; New York (et autres), Penguin Books, 1978 ; *André Kertész. Soixante ans de photographie, 1912-1972*, Paris, Le Chêne, 1972 ; édité par Nicolas DUCROT, textes de Paul DERMEE, Nicolas DUCROT.
J'aime Paris: Photographs Since the Twenties, New York, Grossman et The Macmillan Company of Canada, 1974 ; *J'aime Paris. Photographies des années vingt par André Kertész*, Paris, Le Chêne, 1974 ; édité par Nicolas DUCROT, textes de Nicolas DUCROT, André KERTESZ .
Washington Square, New York, Grossman, 1975 ; édité par Nicolas DUCROT, texte de Gill BRENDAN.
André Kertész, New York, Aperture, coll. « The Aperture History of Photography Series » (n° 6), 1977 ; Paris, Nouvel Observateur et Delpire, coll. « Histoire de la Photographie » (n° 5), 1977 ; Munich, Rogner und Bernhard, 1978 ; texte de Carole KISMARIC.
Distortions, New York, Alfred A. Knopf, 1976 ; Toronto, Random House of Canada, 1976 ; *Distorsions*, Paris, Le Chêne, 1976 ; édité par Nicolas DUCROT, texte de Hilton KRAMER.
Of New York..., New York, Alfred A. Knopf, 1976 ; Toronto, Random House of Canada, 1976 ; *Dans New York...*, Paris, Le Chêne, 1976 ; édité par Nicolas DUCROT, textes de Nicolas DUCROT, Hilton KRAMER.

Monographies et biographies

ESQUENAZI, Jean-Pierre, LAMBERT, Frédéric, *Deux études sur les Distorsions de A. Kertész*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1998.
GAILLARD, Agathe, *André Kertész*, Paris, Belfond, coll. « Les Grands Photographes », 1980.
ROGNIAT, Évelyne, *André Kertész. Le photographe à l'œuvre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997 ; Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Regards et Écoutes », 1997.
SALLENAVE, Danièle, *André Kertész*, Paris, Centre national de la photographie, et Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche » (n° 17), 1985 ; 2e éd., 1988 ; 4e éd., 2007 ; New York, Pantheon Books, et Londres, Thames and Hudson, 1989.

Catalogues d'exposition personnelle

André Kertész, Photographer, New York, Museum of Modern Art, 1964 ; texte de John SZARKOWSKI.
André Kertész, Paris, Contrejour et Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1977 ; 2e éd., 1979 ; 3e éd., 1982 ; texte de Pierre DE FENOYL.
André Kertész: A Lifetime of Perception, New York, Abrams, et Toronto, Key Porter Books, 1982 ; rééd., 1993 ; *André Kertész. Les instants d'une vie*, Paris, Booking International, 1993 ; *André Kertész: Momente eines Lebens*, Kehl, Art Stock, 1992 ; texte de Ben LIFSON .
André Kertész of Paris and New York, Boston, The Art Institute of Chicago, New York, The Metropolitan Museum of Art, et Londres, Thames and Hudson, 1985 ; textes de Sandra S. PHILLIPS, David TRAVIS, Weston J. NAEF.
André Kertész. La biographie d'une œuvre, Paris, Le Seuil, coll. « L'Œuvre photographique », 1994 ; textes de Dominique BAQUE, Laszlo BEKE, Pierre BORHAN, Jane LIVINGSTONE.
Kertész. Le double d'une vie, Paris, Paris Musées, 1994 ; texte de Noël BOURCIER.
André Kertész, l'intime plaisir de lire, Trans Photographic Press, Paris, 1998 ; texte de Silvana TURZIO
André Kertész and Avant-Garde Photography of the Twenties and Thirties, Londres, Annely Juda Fine Art, 1999 ; texte de Colin FORD.
L'Odyssée d'une icône. Trois photographies d'André Kertész, Paris, Maison européenne de la photographie, et Arles, Actes Sud, 2006 ; texte de Anne MONDENARD.
André Kertész: The Polaroids, New York et Londres, W. W. Norton, 2007 ; textes de Robert GURBO, Eelco WOLF.

/ approfondir l'exposition

Introduction

Dès son invention et jusqu'aux années 1950, la photographie, en quête d'une autonomie, n'a cessé d'être rapproché de la peinture ou des arts littéraires. Comparée à la peinture, elle a tout d'abord été considérée comme une représentation sans imagination ou sans subjectivité. Elle est perçue comme enregistrement objectif du réel et non comme une interprétation de la réalité. La photographie n'est alors pas reconnue comme pouvant faire partie de l'univers artistique.
Comparée à la littérature au XIX^{e}, c'est non seulement sa capacité à décrire le réel mais aussi à produire du récit qui est questionné. Si le propre de la photographie est d'être une représentation, est-elle capable, comme l'écriture et le texte, de faire sens?

L'exposition *André Kertész. L'intime plaisir* de lire et *Zola, photographe* sont une occasion de réfléchir aux liens qui existent entre la photographie et le langage, en questionnant ce qui, dans l'écriture (Partie 1 : du signe à l'écriture photographique) puis dans son contexte de réception (Partie 2 : discours et récit visuels) peuvent leur être commun.

En effet, Kertész lui-même, a explicitement qualifié sa photographie de « langage ». Son œuvre est souvent qualifiée de « poésie » en image. Par ailleurs lorsque l'historien de la photographie Michel Frizot affirme qu'il s'agit d'une œuvre visuelle qui « donne à penser », il renvoie à la capacité de la photographie à produire une signification.
De son côté, Zola, selon Charles Grivel[1], se sert du cadrage, du montage, de la mobilité du point de vue, de l'instantanéité de la scène… comme inspiration et moyen d'orienter l'observation et la description dans son travail d'écrivain.
Deux démarches où l'image et le texte se complètent pour construire un récit et ouvrir le débat du langage visuel.

1/ Du signe à l'écriture photographique

Au XX^{e} siècle, de nombreuses théories ont tenté de rapprocher la photographie – étymologiquement « écriture de lumière » - de l'écriture, en cherchant dans l'acte photographique ce qui pouvait relever du signe, composant de l'écriture et du langage. Pour certains théoriciens, c'est par l'enregistrement que le réel devient signe[2]. Pour d'autres, les procédures photographiques peuvent constituer des actes d'écriture.
En dehors de ce questionnement, le signe et la signification en photographie peuvent être abordés par la série, qui, par la création d'un ensemble d'images, crée un système de codes et d'articulations qui suggèrent un sens. Enfin, on a pu rapprocher la photographie du signe par l'intermédiaire du graphisme, au travers duquel se créent des continuités entre le texte et l'image.

[1] Charles Grivel, « Zola photogenèse de l'œuvre », *Études photographiques*, 15, novembre 2004
Alain Buisine, "Les Chambres noires du roman", *in Zola en images, op. cit.*, p. 243-267.
[2] Voir à ce titre l'important article d'André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », publié sur le site du Lhivic le mercredi 3 octobre 2007.

1/ L'enregistrement photographique comme signe

Sémiologie de la photographie. L'école de la trace

Roland Barthes et le « ça a été »
Après avoir travaillé sur la photographie dans le champ de la communication de masse, les dernières approches de Roland Barthes portent sur l'essence de la photographie. Pour lui, le médium attesterait de l'existence d'un passé en même temps que sa perte. Ainsi, la trace du passé serait consignée dans l'image.

André Bazin et la photographie comme « embaumement »
André Bazin perçoit quant à lui l'action de la photographie comme une technique mimétique. Son pouvoir réside dans la re-présentation. Elle permet ainsi de « sauver l'être (de la mort) par l'apparence ».

Rosalind Krauss et « l'index »
Dans les années 1960/1970, Rosalind Krauss, dans une perspective moderniste, s'efforce de cerner la spécificité du médium photographique, alors réduit à la seule technique argentique. Selon elle, la caractéristique de l'enregistrement photographique relèverait du domaine de l'empreinte davantage que de la représentation. Le médium serait le résultat d'une technique indicielle, où le photon garantirait une connexion physique entre la chose et son support.

Jean-Marie Schaeffer et « l'icône indicielle »
Jean-Marie Schaeffer critique pour sa part le statut d'évidence de la photographie comme indice ou trace naturelle de l'objet photographié. Pour lui, cette évidence est subordonnée à la connaissance par le spectateur du mécanisme physique et optique de la photographie (ce qu'il appelle son *archè*), pour que celle-ci soit considérée comme trace, voire comme preuve. Sans quoi, elle n'est qu'une représentation ressemblante. C'est seulement une fois cette *archè* connue par le regardeur, dans un contexte social de diffusion de savoirs et de valeurs, que la photographie joue alors constamment et selon les cas, le double rôle de description et d'attestation de la présence d'un objet. Ces deux fonctions sont respectivement celles de l'« icône » et de l'« indice », que Schaeffer emprunte à Peirce.

Philippe Dubois et « la coupe » comme acte d'écriture photographique

Pour Dubois, la photographie est plus qu'une image. Elle s'apparente à une action par le geste de capture (l'enregistrement), qui est, dans le même temps, une sélection et une interprétation adressées au spectateur. Ces deux fonctions sont réalisées au moyen de ce qu'il nomme la « coupe » :
la « coupe temporelle » ou « thanatophotographie » par laquelle le mouvant est « tranché » pour être conservé comme fixe. Le déclenchement photographique est perçu comme un rempart à l'éphémère. La sélection crée alors un hors-champ temporel, qui exclut l'avant et l'après, le trop lent ou le trop rapide.
la « coupe spatiale »
Ici le geste de capture et de sélection coïncide avec le cadre et la composition comme choix de soustraction et de construction. Ce qui crée un inévitable hors-cadre visuel : jeux de regard, fuite dans le décor, miroir, mise en abîme, recadrage, cache.
De plus, la photographie construit, pour chaque image une « topologie » : choix de point de vue, d'angle et d'objectif qui peut transformer la perception de l'espace et les repères habituels du spectateur.

2/ Série photographique et agencement

Si un cliché peut produire à lui seul du sens, la séquence ou la série de photographies peut engendrer des rapports de significations supplémentaires à ceux déjà perceptibles au sein même l'image. Que ce soit par sa production ou par sa diffusion, la multiplicité des images peut produire à son tour de nouvelles unités de sens.

Premier type de séquence, chère à la photographie documentaire, la série taxinomique. Véritables herbiers ou albums, la photographie ramène des individus ou des objets à des typologies. A l'exemple des femmes à chapeau dans le métro new-yorkais chez Walker Evans dans les années 1940, ou des châteaux d'eau consignés par Bernd et Hilla Becher dans les années 1960 en Allemagne, le monde est l'objet d'une classification. Des types visuels apparaissent et renvoient de manière implicite ou explicite, à ce que la linguistique appelle le « nom » commun. La photographie est alors au plus près des fonctions classificatoires propres à la langue.
Mais on peut aussi envisager la séquence sous la forme de l'accumulation, comme lors de l'exposition d'Alfred Stieglitz « le portrait » en 1921, où étaient présentées trente-six images d'un seul et même modèle. C'est l'aspect inépuisable de la saisie du réel qui est invoqué. Ce genre de procédé montre ainsi l'impossibilité de cerner définitivement l'objet photographié et, en ce sens, joue le rôle inverse des séries taxinomiques, en filant l'exercice de la description à l'infini.

Dans cette optique, la photographie documentaire se donne comme un équivalent du prélèvement et de capture illimitée. L'historien de la photographie Olivier Lugon n'hésite pas à qualifier cette tentation documentaire de « mégalomane ».
L'ensemble de photographies peut aussi être pensé comme une séquence de type narratif. Elle se rapproche ici ainsi du montage cinématographique, de la bande dessinée ou encore de la prose, c'est-à-dire à des formes d'articulation du temps. A l'échelle d'un photographe, l'ensemble de l'œuvre peut s'apparenter à la création d'un journal ou carnet de bord visuel, reflet de son parcours personnel. L'œuvre - en tant que série de photographies - se perçoit alors comme un double de soi, une autobiographie visuelle. C'est le cas de Kertész, qui déclarait : « Ma photographie est vraiment un journal intime visuel [...]. C'est un outil, pour donner une expression à ma vie, pour décrire ma vie, tout comme des poètes ou des écrivains décrivent les expériences qu'ils ont vécues. C'était une façon de projeter les choses que j'avais trouvées ».

Notons que la séquence d'images photographiques a souvent pris la forme du livre. Selon les cas, la lecture de la série photographique incite à une lecture de type linéaire et donc narrative, ou bien au feuilletage de catalogue. De fait, le livre photographique, par l'organisation des clichés, accroît les possibilités de sens contenus dans la série.

3/ Graphie et photographie

Les lettres et les images

L'écriture occidentale instaure une séparation originelle, nette, entre le signe - la lettre - et l'image. A l'opposé, le sinogramme (caractère chinois) ou le hiéroglyphe, par leur origine figurative, opèrent naturellement des passages entre l'un et l'autre, ce qui explique notamment qu'en Chine ancienne, les statuts de peintre et de poète étaient mêlés. En Occident, seule la lettre ornée médiévale a permis des passages dynamiques entre texte et image.
La photographie, en intégrant à son espace de représentation des textes (panneaux, enseignes de l'espace urbain), opère des rapprochements entre la lettre et l'image. La photographie, à l'intérieur même de l'image, joue alors avec les mots mais aussi les signes (flèches, symboles, signalétique) pour se « légender » et se commenter.
Par extension, la lettre ou le signe peuvent aussi être des symboles iconographiques et produire du sens au sein de l'image. L'exemple du nuage esseulé dans le ciel face au building dans la

photographie de Kertész, *Le nuage égaré* (1937) renvoie à une imagerie commune – le nuage, associé à la tristesse - et donne du sens à l'image.
Dans ce contexte, c'est donc le texte - ou le symbole - qui illustre l'image et non l'inverse. Avec l'intégration de la lettre dans la photographie, c'est la hiérarchie entre image et le sens qui est ainsi interrogée.

La photo constructiviste et l'espace graphique

La notion d'espace graphique apparaît dans l'entre-deux guerres, au moment de l'essor des magazines illustrés. Le rapport entre texte et image devient alors primordial pour penser la construction d'un discours.
Le Bauhaus (1919 – 1933), école moderniste allemande d'architecture et d'arts appliqués moderniste, avait pour enjeu la conciliation de la qualité artisanale avec les avantages de la production industrielle. Son programme impliquait une nouvelle synthèse harmonieuse de tous les arts, et l'art gothique en était le modèle à l'origine.
C'est au sein de cette école, à l'instar des mouvements d'avant-gardes soviétiques, que l'espace graphique fut pensé comme une continuité, et non plus comme une frontière entre le texte et les images. D'un côté la typographie est simplifiée, de l'autre les photographies prennent la place des images. Les découpes dynamiques, les compositions perpendiculaires et les couleurs pures sont autant d'attributs en commun qui rendent possible une interpénétration littérale de la page et de l'affiche. Le collage, dont la matière première lors de son invention au sein du mouvement d'avant-garde *Dada* était le journal, puis le photomontage, rendent indistincts, voire échangeables, le texte et l'image. Le mot est alors une image, et vice-versa. C'est la composition proprement graphique qui fait alors sens.

Conclusion

Si, comme nous venons de le voir, il est possible de rapprocher photographie et signe, il semble difficile de concevoir cette dernière comme un signe autonome. En effet, c'est la façon dont est produite l'image, le support dans lequel elle est reproduite mais également son contexte de réception qui déterminent le sens.

/ Orientations bibliographiques

Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, L'étoile/Cahiers du cinéma/Seuil, 1980.
André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, 1985.
Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact,* Paris, Éditions de minuit, 2008.
Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles, 1983.
Emmanuel Garrigues, *L'écriture photographique, essai de sociologie visuelle,* Paris, L'Harmattan, 2000.
Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, José Corti, Paris, 2002.
André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », octobre 2007, en ligne sur http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale
Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
Pierre Mac Orlan, « La vie moderne. L'art littéraire d'imagination et la photographie », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, vol. VII, n° 310, 22 septembre 1928.
René Magritte, *Les mots et les images,* Bruxelles, Labor, 1994.
Charles S. Peirce, Écrits sur le signe, Paris, Seuil, 1978.
François Pluchart, « Une définition du langage photographique », *Combat*, 24 décembre 1964.
Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
L'œil de la lettre. Les rapports de la lettre et de la photographie des origines à nos jours, Paris, CNP, 1989.

/ Exercices : Photographie et écriture

L'ensemble de ces exercices sont disponibles dans l'espace éducatif de l'exposition au Château de Tours. Grâce au dossier enseignant, vous pouvez ainsi préparer votre visite avec votre classe en choisissant les exercices que vous réaliserez in situ avec vos élèves. Bien entendu, c'est à l'enseignant que revient la tâche d'adapter, en fonction du niveau de sa classe et du programme, le contenu de ces exercices.

EXERCICE 1
Comment la photographie et l'écriture décrivent-elles la réalité ?

- Décrivez-vous par une photographie et un texte puis demandez à un camarade de comparer ces deux descriptions.
- Comparez la description que Zola fait de Paris dans son roman, *La Curée* (1872), avec ses propres photographies de cette ville :

« La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante. Et il semblait, la nuit, lorsqu'on passait les ponts, que la Seine charriât, au milieu de la ville endormie, les ordures de la cité, miettes tombées de la table, nœuds de dentelle laissés sur les divans, chevelures oubliées dans les fiacres, billets de banque glissés des corsages, tout ce que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue, après l'avoir brisé et souillé. Alors, dans le sommeil fiévreux de Paris, et mieux encore que dans sa quête haletante du grand jour, on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. Jusqu'à minuit, les violons chantaient ; puis les fenêtres s'éteignaient, et les ombres descendaient sur la ville. C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur. Il n'y avait plus, au fond des ténèbres, qu'un grand râle d'amour furieux et las : tandis que les Tuileries, au bord de l'eau, allongeaient leurs bras dans le noir, comme pour une embrassade énorme. »

- Photographiez la ville depuis la fenêtre de la salle : utilisez le zoom, la lumière, le cadrage, le point de vue, la couleur ou le noir et blanc pour créer différentes atmosphères de la ville.

- Comparez les images précédentes de Paris prises par Zola avec cette photographie réalisée par Kertész du quartier Latin : comment ces images décrivent-elles Paris ?

EXERCICE 2
La photographie s'apparente-t-elle à un langage ?

- Quels sont les codes et les signes de l'image ? Pour les trouver, réduisez cette image à ses traits principaux et reproduisez ces lignes sur un papier calque.
- Montrez ensuite le papier calque à vos camarades et comparez vos dessins. Quels sont les codes et les signes communs à tous les dessins ?
- Faites de même avec une autre image et demandez à un camarade de retrouver l'image de départ.
- Définissez ce qu'est un signe, un symbole, une lettre et un langage.

EXERCICE 3
Le texte peut-il être une image ?

- La métaphore et la comparaison sont deux procédés textuels que l'on associe à des images mentales. À la manière d'Apollinaire dans son poème *Photographie*, exprimez, en utilisant ces deux procédés, ce qu'est pour vous la photographie.
- Transformez un mot ou un texte en image à la manière du hiéroglyphe ou du calligramme.
- Sur le modèle du rébus, recréez le son d'une phrase à partir de plusieurs images.

Photographie

Ton sourire m'attire comme
Pourrait m'attirer une fleur
Photographie tu es le champignon brun
De la forêt
Qu'est sa beauté
Les blancs y sont
Un clair de lune
Dans un jardin pacifique
Plein d'eaux vives et de jardiniers endiablés
Photographie tu es la fumée de l'ardeur
Qu'est sa beauté
Et il y a en toi
Photographie
Des tons alanguis
On y entend
Une mélopée
Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté

Guillaume Apollinaire (1880-1918),
poème publié dans le recueil
Calligramme, 1918

/ Notions et définitions

Langage : fonction d'expression de la pensée et de communication entre les hommes, mise en œuvre au moyen d'un système de signes vocaux et éventuellement de signes graphiques.

Écriture : représentation de la parole et de la pensée par des signes. Type de caractères adopté dans tel ou tel système d'écriture. Dans une acception littéraire, désigne aussi la manière d'écrire, de réaliser l'acte d'écrire.

Discours : Propos que l'on tient. Expression verbale de la pensée. Écrit littéraire didactique qui traite d'un sujet en le développant méthodiquement.

Poésie : art du langage visant à exprimer ou suggérer quelque chose par le rythme, l'harmonie et l'image.

Le Petit Robert, 1991

L'image photographique argentique : « Elle repose sur une technique de reproduction chimique. La lumière laisse des traces sur un support photochimique, le négatif, à partir duquel on peut développer la photographie proprement dite. […] Désormais, l'image est capable de capter et de fixer l'événement. Le cinéma s'inscrit dans la même tradition technique que la photographie : il s'agit, là encore, d'un système de reproduction par traces sur un support chimique. Cependant, le mouvement s'intègre désormais à l'image grâce à la production d'instantanés successifs qui restituent le mouvement réel. Le grand apport du cinéma est d'opérer la jonction entre représentation imagée et temporalité » (Laurent Lavaud, *L'image*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, extrait du lexique, p. 226).

L'image numérique ou image de synthèse : « Son principe est la retranscription de l'image captée en une grille de chiffres emmagasinée dans une mémoire. Cette grille peut être modulée, réorganisée selon des combinaisons différentes qui correspondent à autant de modifications possibles de l'image. On est donc confronté à une nouvelle rupture fondamentale : il ne s'agit plus désormais d'enregistrer des images, mais de les créer par projection sur un écran cathodique. L'image peut alors se passer de tout modèle : elle ne représente plus, mais elle modélise le réel ». (Laurent Lavaud, *L'image*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, extrait du lexique, p. 226).

2/ Discours et récit visuels

Photographies publicitaires, journaux illustrés, affiches, cartes postales … Autant de supports qui ont permis à la photographie d'acquérir une place grandissante dans notre société depuis l'entre-deux-guerres. Les moyens de sa diffusion n'ont en tout cas jamais été aussi nombreux. Au point de devenir le support du discours au XX^{e} siècle? A travers les supports de la photographie mais aussi plus spécifiquement du photoreportage et des journées illustrés, nous verrons que c'est le contexte des images qui en détermine le sens. De telle sorte que l'image ne peut être à elle seule un langage – un système de signes conventionnels – et que son interprétation est encadrée par la production de l'image, son support de diffusion ou encore son contexte de réception. Ainsi, l'image ne constitue pas un langage autonome, mais peut être associée ou être à l'origine de la construction d'un discours.

1/ La photographie au service du discours

Un des premiers objets à offrir à la photographie une place de choix dans un support écrit a été la carte postale. Comme de nombreux artistes, André Kertész utilise ce format pour son faible coût mais également pour son potentiel de création. Accessible au plus grand nombre, la carte postale renouvelle le genre photographique grâce à la pratique amateur, encouragée alors par l'industrie photographique. Dans le catalogue de l'exposition *La photographie timbrée*, l'historien de la photographie Clément Chéroux explique que l'engouement pour les cartes postales illustrées est dû à leur inscription dans une tradition, celle du régime de l'imagerie populaire et qu'elles offrent, avec la photographie, une preuve au texte de la carte[3]. C'est par sa valeur d'attestation du réel qu'elle accompagne le discours textuel.

L'image publicitaire

Mais c'est avec l'image publicitaire[4] que la photographie va être associée le plus massivement à la construction d'un discours. Aux Etats-Unis, à partir de l'entre-deux-guerres, on passe de la réclame, texte explicatif, à la publicité qui met en avant l'image. Plus question de suggérer ni de procéder par métaphores. La photographie garantie la véracité du discours promotionnel. En Europe, la publicité adopte l'esthétique de l'avant garde, en faisant appel à la créativité des photographes et des artistes surréalistes, constructivistes et de la Nouvelle Objectivité, de la fin des années 1920 et 1930 qui ont l'habitude de mêler l'image au texte par le photomontage, le cadavre exquis… Si la photographie ne constitue pas en elle-même le discours de la publicité, elle permet toutefois de créer une atmosphère, d'imposer une idée, de faire naître une sensation. Elle incarne en somme l'identité de l'objet, son image.

La photographie de propagande

Autre domaine où la photographie devient un élément important du discours, la propagande[5]. Les régimes totalitaires des années 1930 et 1940 comprennent vite le parti qu'ils peuvent tirer de l'utilisation de l'image photographique, à la fois comme outil de persuasion et de contrôle.
A la photographie moderniste et aux expériences formalistes, est préférée une esthétique plus narrative accordant une place de choix au contenu social en URSS, ou une photographie favorisant l'émergence d'un sentiment collectif. Dans chacun des pays totalitaires, une association nationale de photographes amateurs est créée et contrôle leurs images par la diffusion. Par la mise en place de codes culturels au sein de l'image, leur mise en page, les acteurs de la propagande construisent le sens de l'image. Car, ce qui est en jeu dans ces images, c'est leur contrôle, ou la possibilité de réduire le potentiel

---

[3] Clément Chréoux, « La petite monnaie de l'art » dans *La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique*, catalogue de l'exposition, Paris, Steidl/Jeu de Paume, 2008, p.197.
[4] Julie Jones, « Un art publicitaire ? », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006.
[5] Françoise Denoyelle *La photographie d'actualité et de propagande - sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS éditions, 2003.
Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1997
Gaëlle Morel, « Du peuple au populisme », *Études photographiques* n° 9, mai 2001.
Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Paris, Le Point du jour, 2006.

interprétatif à un sens univoque par la falsification d'éléments de l'image qui pourraient perturber ou contredire les codes culturels du régime en place.

La photographie de presse et le photojournalisme

Avec l'essor de la presse, la photographie de reportage se développe. L'instantané et le moment opportun caractérisent ce type d'images que Cartier-Bresson définit en ces termes :
« La photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait [6]».
Ici, l'image construit et symbolise l'événement en même temps qu'elle l'enregistre. Certains journaux optent par la suite pour un dérivé du photoreportage, le photojournalisme dont l'une des caractéristiques est de créer une représentation médiatique, sensationnelle de l'actualité, au point de créer ce que Michel Poivert appelle « des photographies d'histoire ». Véritables « images-monuments », ce type d'images cristallise l'histoire et de ce fait l'interprètent, en font mémoire, en créant sorte de discours visuel collectif sur l'événement.

Toutefois, pour que ce discours visuel soit compris par le spectateur, il est nécessaire de connaître les signes ou les codes culturels auxquels la photographie fait référence.

2/ Le magazine illustré et le développement d'un discours visuel

Naissance du magazine illustré

Longtemps reléguée au rang d'illustration du texte, la photographie se voit attribuer un statut tout particulier au moment de la création des magazines illustrés. Après avoir trouvé les moyens techniques d'associer l'image photographique dans les journaux, la presse fait une large place aux images au point de bouleverser sa maquette. Désormais, dans certains hebdomadaires, la part qui est donnée aux images est supérieure à celle du texte. « L'intérêt des propositions formelles de ces hebdomadaires réside dans l'association texte-image : le premier n'est pas au service de la seconde et l'image n'est pas une simple illustration du texte. Ils sont respectivement l'abscisse et l'ordonnée de la page où se construit une nouvelle médiation de l'actualité[7] ». C'est l'invention du magazine[8].

La maquette, discours du magazine

Concept fondamental du magazine, la double page devient une entité de composition libre, à la manière d'un écran de cinéma. Elle s'affranchit de la lecture linéaire propre au texte pour mettre en avant une lecture liée à l'agencement des éléments visuels de la page. Pour l'historien de la photographie Michel Frizot, qui a notamment réalisé une exposition sur le magazine *Vu* (en 2007 à la MEP), dans lequel André Kertész publiait nombre de photographies, « ce mode de mise en page où le parcours de l'œil sur la page semble renvoyer au parcours du corps [du photographe] dans l'espace, se prête particulièrement à l'évocation des activités physiques[9] ». C'est ainsi que les magazines sportifs voient leurs tirages s'accroître et connaître un essor sans précédent.

Si la photographie, et plus largement l'image, domine la forme « magazine », le discours délivré par ces hebdomadaires ne lui est toutefois pas totalement confiée. La maquette joue un rôle primordial. Elle définit et encadre le discours et le sens des images. La nomination d'un directeur artistique, métier spécialement créé pour les magazines, reflète cette volonté « d'éditorialiser » l'image. Ainsi, avec le magazine, le sens de l'image est conditionné au travail du directeur artistique.

---

[6] Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Verve, Paris, 1952, p. 175.
[7] Thierry Gervais, « L'invention du magazine », dans *La photographie, Histoire, technique, art presse,* Larousse, Paris, 2008, p. 114.
[8] Thierry Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, thèse de doctorat, EHESS (dirigée par André Gunthert, et Christophe Prochasson), Paris, octobre 2007.
[9] Michel Frizot, Cédric de Veigy, *Le magazine photographique, 1928-1940*, La Martinière, Paris, 2009, p.22.

3/ Photographie et littérature

Si la photographie s'est émancipée tardivement de la peinture, tant du point de vue de l'esthétique que de la critique, les rapports qu'elle entretient avec la littérature n'en furent pas moins étroits. Si, avec la peinture, la question porte sur la représentation du réel, avec la littérature le débat se concentre autour du discours, de la narration (documentaire, testimonial, symbolique ou descriptif…). La question étant de savoir si la photographie, à la manière de la littérature, peut non seulement décrire le réel mais aussi en donner une vision singulière, quand cette dernière donne à voir, et suscite l'imagination.

Alors qu'elle est perçue comme une allégorie de l'écriture chez les écrivains réalistes au XIX^{e} siècle, la photographie « est essentiellement le véhicule le plus sûr de la poésie[10] » chez Dali. En effet, pour les Surréalistes, l'écriture se présente comme un prolongement de l'image. C'est le cas de Paul Nougé, qui propose des clichés que côtoient des textes. Pour lui, l'activité littéraire est un « moyen insuffisant pour épuiser à lui seul [toute une] somme de possibilités », elle lui inspire une « confiance limitée ». C'est pourquoi il a recours aux images qui « aident à réduire le prestige des mots ». L'alliance photographie-écriture lui permet de construire le réel en agissant sur la représentation des objets. De même, dans son roman composé de 119 images et intitulé *Ecoutez-voir*, Elsa Triolet définit l'ouvrage comme étant « né imagé. Je dis bien imagé et non illustré ». Dans ce roman imagé ou « picto-roman », l'image est autonome, elle existe en elle-même et le texte n'a pas pour fonction de la commenter. Elle vient au secours de l'écrivain « à bout d'arguments verbaux » et remplace les mots défaillants. Cette pratique du roman-images n'est pas sans rappeler le développement, dans les années 1950, du livre de photographies qui vient asseoir la légitimité artistique et culturelle du médium. Ici, le photographe est le seul auteur du discours de l'image qui s'émancipe de son usage d'illustration du texte.

Pour l'écrivain et photographe Emile Zola, la photographie permet de rectifier l'observation subjective du réel. Zola se réclame en effet d'une objectivité scientifique et romanesque.
Pour l'universitaire Charles Grivel[11], « Zola oppose à la photographie une triple fin de non-recevoir: comme outil documentaire (ses carnets de notes et de croquis y suffisent), comme mode de reproduction du réel (son écriture y supplée, qui est plutôt celle d'un peintre, puisqu'elle agit par interférence de l'écran), comme illustration de l'œuvre (son exactitude la condamne) ».

Dans ce contexte, l'image sert de métaphore au procédé littérature. Pour autant, pour Zola, la photographie ne peut s'apparenter à un récit. C'est une autre appréhension du monde, qui nous est donc proposé. Dans cette perspective, Zola montre que la photographie, si le ouvre les possibilités de percevoir le réel, ne peut à elle seule proposer un discours, en juxtaposant une série de signes qui ferait sens. Seule la littérature ou encore la parole peuvent permettre à l'image de raconter le réel.

[10] Salvador Dali, « El testimoni fotografic », dans *La Gaceta de les arts,* Barcelone, n°6, février 1929.
[11] Charles Grivel, « Zola photogenèse de l'œuvre », *Études photographiques*, n°15, Novembre 2004.

/ Orientations bibliographiques

Clément Chéroux, *La photographie timbrée. Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, catalogue d'exposition, Paris, Steidl/Jeu de Paume, 2008
Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Essais »,1957.
Roland Barthes, « Le message photographique », 1961, dans *L'obvie et l'obtus*, pp.9-24.
Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil/Gallimard, « Cahiers du cinéma », Paris, 1980.
Roland Barthes, *Le Texte et l'image*, Catalogue du pavillon des Arts, 7 mai-3 août 1986.
Alain Buisine et Emmanuel Watteau, *Photographie-littérature*, actes de colloque, revue Medusa-media, Ed., N°2, Paris 1995.
Paul Edwards, *Soleil noir, photographie et littérature des origines au surréalisme* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
Michel Frizot et Cédric De Veigy, *VU le magazine photographique 1928-1940*, Paris, Editions la Martinière, 2009.
Eric Lambrechts and Luc Salu, *Photography and Litterature : an international Bibliography of Monograph*, University of Delaware, 1995.

L'œil de la lettre, les rapports de la lettre et de la photographie des origines à nos jours, catalogue, Paris, Centre nationale de la photographie, 1989.
Jean-Pierre Moutier *(dir.), Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
Pierre Marc Orlan, « La vie moderne. L'art littéraire d'imagination et la photographie », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, vol. VII, n° 310, 22 septembre 1928, p. 1.
Roger Parry. Photographies, dessins, mises en pages, catalogue d'exposition, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2007
« Photo-littérature », *revue des sciences humaines*, n°210, Paris, 1988.
Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
Michel Poivert, « Images de la pensée », dans *La subversion des images*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.
Astrid Ruffa, « Dalí, photographe de la pensée irrationnelle », *Études photographiques*, n°22, septembre 2008
Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux », *Études photographiques*, n°6, Paris, Mai 1999.
Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, Paris, 2004.
Jane M. Rabb (éd.), *Litterature and Photography : Interactions 1840-1990, a Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
Bernard Vouilloux, « Le texte et l'image », *littérature* n°87, Paris, octobre 1992 p.95-97.

/ Notions et définitions

(extraites de *L'événement*, catalogue de l'exposition, Paris, Jeu de Paume/ Hazan, 2007)

La presse illustrée : la presse accueille l'image d'abord sous forme de gravures ou de lithographies. Il faut attendre 1878 et l'invention de la similigravure pour que la présence de la photographie soit effective dans les journaux et que lui soit donnée une place plus grande, dont celle d'apparaître en « une ». En 1890 en Allemagne, le *Berliner Illustrierte Zeitung* est un modèle d'intégration de l'image dans la presse. Suivi du *New York Daily Graphic* (Etats-Unis), du *Daily Mirror* (Angleterre) ou de l'*Excelsior* (France) en 1909.

Le directeur artistique : Ce métier apparaît avec le développement de la presse illustrée. Ce nouveau professionnel a la charge de sélectionner les illustrations parmi celles soumises par les photographes ou les agences. Le choix des images doit correspondre à la ligne éditoriale du journal – son orientation politique, sa manière d'illustrer un propos – et s'appuie sur la pertinence des clichés, le message évoqué ou, simplement, la qualité de l'image. Le directeur artistique donne des consignes aux maquettistes concernant l'organisation, l'ordre, les dimensions et les cadrages visuels.

/ Exercices : Photographie et lecture

L'ensemble de ces exercices sont présentés au sein de l'espace éducatif de l'exposition au Château de Tours. Grâce au dossier enseignant, vous pouvez ainsi préparer votre visite avec votre classe en choisissant les exercices que vous réaliserez in situ avec vos élèves. Bien entendu, c'est à l'enseignant que revient la tâche d'adapter, en fonction du niveau de sa classe et du programme, le contenu de ces exercices.

EXERCICE 1
Comment lire une photographie ?

- À partir de ces images, décrivez le mouvement et l'expression des personnages.
- Comment ces mouvements et expressions sont-ils signifiés dans l'image ?
- Repérez, dans les photographies, les éléments qui nous donnent ces indications de mouvements et d'expressions.
- Comment le zoom, la lumière, le cadrage, le point de vue, la couleur ou le noir et blanc nous donnent-ils des informations sur ce qui est représenté ?

EXERCICE 2
Que racontent ces photographies ?

- Décrivez chacune de ces images par écrit en utilisant la méthode de lecture proposée dans l'exercice 1, puis légendez les photographies. Lisez ensuite chacun des textes en distinguant les mots descriptifs (ceux qui répètent l'image) des mots qui l'interprètent.

EXERCICE 3
Le contexte de présentation d'une image peut-il en modifier le sens ?

- Décrivez cette image et la scène qu'elle représente par écrit. Trouvez deux articles de journaux dont cette photographie pourrait être l'illustration, puis légendez l'image en lien avec les textes.
- À partir des images suivantes, créez un roman-photo puis comparez les histoires qui en découlent. Les images peuvent être utilisées dans un ordre différent.