

JEU DE PAUME

hors les murs

Vivian Maier (1926-2009)

une photographe révélée

9 novembre 2013 – 1^{er} juin 2014

dossier enseignants



/ découvrir l'exposition	3
Présentation de l'exposition	4
/ repères : Femmes photographes dans les années 1930-1950	7
Repères biographiques	8
bibliographie sélective	8
/ approfondir l'exposition	9
L'artiste et l'œuvre, découverte et invention	10
Street photography, esthétique de l'instantané et mobilité du regard	14
Photographes américains contemporains, contexte et affinités	18
orientations bibliographiques thématiques	25
Pistes de travail	26
Autoportraits, reflets et projections	26
Regarder, cadrer et composer	29
Instantanés et mouvements des corps dans la photographie de rue	31
Parcours urbains et prises de vue	33
/ informations pratiques	36

contacts

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif

01 47 03 12 41 / sabinethiriot@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires

01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Maxime Seguin, académie de Créteil

maximeseguin@jeudepaume.org

Cette exposition a été produite par diChroma photography, en collaboration avec le Jeu de Paume et la Ville de Tours et avec l'aide de la Howard Greenberg Gallery, New York.



Elle a été réalisée en partenariat avec :



Commissaire de l'exposition : Anne Morin

En couverture :

Sans titre (Autoportrait), sans date

Toutes les photos : © Vivian Maier / Maloof Collection, courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

© Jeu de Paume, Paris, 2013

découvrir l'exposition

« Une autre entrée tardive dans l'histoire discontinue de la photographie est celle de Vivian Maier (New York, 1926-Chicago, 2009), photographe d'origine américaine qui passa son enfance en France. La découverte récente de son œuvre a déclenché le branle-bas dans les cénacles de la photographie : collectionneurs, galeries, maisons d'édition et institutions se sont lancés avec enthousiasme dans la diffusion des photographies et des films super-8 de Maier. En dépit du peu de recul dont on dispose pour confronter les différentes analyses scientifiques et critiques de ce travail, le Jeu de Paume et la Ville de Tours ont jugé opportun de montrer une sélection non exhaustive mais cependant représentative des images de Maier, en les recontextualisant dans le cadre de la *street photography*, en écho avec l'exposition de Garry Winogrand en 2014 ainsi qu'avec celles, antérieures, consacrées à Diane Arbus (2011) et à Lee Friedlander (2006). Mais à la différence de ces trois photographes, ou même de Kati Horna, Maier ne s'est jamais revendiquée comme photographe professionnelle. Et c'est en ce sens que la perplexité provoquée par la force et l'intensité de ses images dépasse les images elles-mêmes.

En effet, les photographies de Vivian Maier relancent de nouveau le débat (comme cela s'était déjà produit avec l'appropriation, par le monde de l'art, de l'œuvre de photographes dits "amateurs" tels que le Suisse Arnold Odermatt ou le Tchèque Miroslav Tichy) à propos de l'ambiguïté du processus d'homologation d'un artiste, la revendication d'un regard naïf et la consécutive "fétichisation" du statut de l'œuvre par le marché de l'art et les collectionneurs. »

Marta Gili, « Perplexités », in *Programmation 2014*, dossier de presse, Paris, Jeu de Paume, 2013.



Sans titre (New York), sans date



Sans titre, sans date

Présentation de l'exposition

Le talent de Vivian Maier est à rapprocher de celui des figures majeures de la *street photography* américaine telles que Lisette Model, Helen Levitt ou encore Diane Arbus et Garry Winogrand. Née à New York en 1926, elle passe une partie de son enfance en France avant de revenir dans sa ville natale en 1951 et de réaliser ses premières photographies. En 1956, elle s'installe à Chicago où elle demeurera jusqu'à sa mort, en 2009. Avec cent vingt épreuves argentiques noir et blanc et couleur tirées d'après les diapositives et négatifs originaux ainsi qu'avec des extraits de films super-8 qu'elle réalisa dans les années 1960 et 1970, l'exposition présentée au Château de Tours par le Jeu de Paume, en collaboration avec la Ville de Tours et diChroma photography, est la plus importante consacrée à Vivian Maier en France. Ce projet, conçu à partir de la collection réunie par John Maloof avec l'aide de la Howard Greenberg Gallery de New York, constitue une première approche de l'œuvre, révélant un regard, une poésie et un humanisme hors du commun.

Les étonnantes photographies de Vivian Maier ont été découvertes par hasard par John Maloof, en 2007, dans une salle des ventes de Chicago. À la recherche d'une documentation historique sur un quartier de Chicago, ce jeune collectionneur fit alors l'acquisition d'un lot considérable d'épreuves, de négatifs et de diapositives (dont une grande partie non développée) ainsi que de films super-8 d'un auteur inconnu et énigmatique. Personnalité discrète et solitaire, Vivian Maier a, en effet, réalisé plus de 120 000 prises de vue et produit en trente ans une œuvre conséquente qu'elle n'a montrée à personne, ou presque, de son vivant. Pour gagner sa vie, Vivian Maier fut gouvernante d'enfants. Un appareil autour du cou (d'abord des

appareils de type box ou folding, puis un Rolleiflex et un Leica), elle consacra ses loisirs et ses moments de repos à arpenter et à photographier les rues de New York puis de Chicago. Les témoignages des enfants dont elle s'est occupée la décrivent comme une femme cultivée, ouverte d'esprit, généreuse mais peu chaleureuse. Ses images, quant à elles, montrent une réelle curiosité à l'égard des choses du quotidien et une profonde attention envers les passants qui croisèrent son regard : les physionomies, les attitudes, les tenues et les accessoires à la mode pour les plus aisés ou encore les signes de pauvreté pour les plus démunis. Si certains clichés ont été pris à la sauvette, d'autres rendent compte d'une véritable rencontre avec les individus qu'elle a photographiés frontalement et à faible distance. C'est d'ailleurs avec une évidente empathie qu'elle s'est intéressée aux sans-abri et aux marginaux, signant ainsi de troublants portraits dans une Amérique pourtant en plein essor économique. Vivian Maier meurt dans l'anonymat, en avril 2009, après avoir été recueillie et hébergée par la famille Gensburg pour laquelle elle avait travaillé pendant près de dix-sept ans. Une grande partie de ses biens ainsi que l'intégralité de sa production photographique avaient auparavant été déposées en garde-meuble puis saisies et vendues, en 2007, pour honorer des impayés. Sa biographie est à présent partiellement reconstituée grâce aux recherches et aux interviews menées après la mort de la photographe par John Maloof et par Jeffrey Goldstein, autre collectionneur qui fit l'acquisition d'une part importante de son œuvre. Les sources administratives indiquant ses origines austro-hongroise et française, ses différents voyages en Europe, en France principalement (dans la vallée du Champsaur, dans les Hautes-Alpes, où elle passa une partie de son enfance)



Sans titre (New York), sans date



Sans titre, sans date

mais aussi en Asie et aux États-Unis ont clairement été identifiées et répertoriées. Mais les circonstances qui l'ont menée à la photographie et son parcours d'artiste restent encore aujourd'hui à découvrir. Plus qu'une passion, la photographie apparaît chez elle comme une nécessité, voire une véritable obsession : se sont accumulées dans les cartons qu'elle emportait à chaque changement d'employeur, à chaque déménagement, une impressionnante quantité de films qu'elle n'a pas développés, faute d'argent, ainsi que

des archives composées de livres ou de coupures de presse relatant des faits divers.

L'œuvre de Vivian Maier met en lumière des détails anodins, trouvés au hasard de ses promenades, décrivant l'étrangeté des gestes, la singularité des figures et la distribution graphique des corps dans l'espace. Elle a également exécuté une série d'autoportraits saisissants, reflets d'elle-même mis en scène par l'intermédiaire de miroirs ou de vitrines de magasin.

Les fonds Vivian Maier et la question de l'œuvre

« La collection de John Maloof, comprend entre 100 000 et 150 000 négatifs, plus de 3 000 tirages, ainsi que des centaines de bobines ektachrome 35 mm non développées. La collection de Jeffrey Goldstein, l'un des acquéreurs des biens de Vivian Maier vendus aux enchères, comprend 16 000 négatifs, 225 rouleaux de film, 1 500 diapositives couleur, 1 100 tirages d'époque, et 30 bobines de film 16 mm. Ron Slattery possède la plupart des tirages d'origine et quelques négatifs. Selon Goldstein, Vivian Maier aurait produit environ 50 000 images par décennie durant sa période d'activité. Une petite partie seulement des négatifs a été tirée, soit par l'artiste elle-même (qui utilisa pendant de nombreuses années sa salle de bains en guise de chambre noire), soit par des professionnels auxquels elle les avait confiés.

Inexorablement, les œuvres reproduites ou exposées jusqu'à présent ont été sélectionnées par leurs différents propriétaires ou parties prenantes (qui ont, le plus souvent, effectué elles-mêmes les tirages). On peut donc ici s'interroger sur la définition classique d'"œuvre", c'est-à-dire un corpus censé refléter les préférences, les choix et la "vision" présumée de l'artiste. Laissons de côté pour l'instant l'analyse des sujets choisis par Vivian Maier, ainsi que la définition élastique de "photographie de rue". La question qui se pose ici concerne l'aspect des photographies tirées à partir des négatifs. C'est précisément celle soulevée par Joel Meyerowitz, l'un des doyens de la "photographie de rue", qui s'interrogeait sur les diverses manières dont on construit l'œuvre de Vivian Maier. Il n'y a bien entendu aucun moyen de savoir pourquoi l'artiste a choisi de tirer (ou de développer) telles images plutôt que telles autres, ou quel aspect auraient eu celles qui n'ont jamais été développées. En outre, dans certains cas, elle a recadré les images au tirage, des tirages réservés à son seul usage, comme la quasi-totalité de ses photographies. Elle préservait jalousement sa production, la seule exception à la règle étant la vente occasionnelle de clichés aux parents des enfants dont elle avait la charge. »

Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).



Sans titre (Chicago), 1976

Films super-8

Les séquences super-8 présentées dans cette exposition nous permettent de suivre le cheminement du regard de Vivian Maier. C'est dans les années 1960 qu'elle commence à filmer des scènes de rue, des événements ou des lieux. Sa pratique cinématographique est étroitement liée à son langage de photographe : elle relève de l'expérience visuelle, de l'observation discrète et silencieuse du monde qui l'entoure. Pas de récit, pas de mouvement de caméra (le seul mouvement proprement cinématographique sera celui de l'autocar ou du métro à bord duquel elle se trouve). Vivian Maier filme ce qui l'amène à l'image photographique : elle observe, s'arrête intuitivement sur un sujet et le suit. Le zoom de son objectif lui permet de se rapprocher sans s'approcher et de focaliser son regard sur une expression, une attitude ou un détail (comme les jambes et les mains des individus au milieu d'une foule). Le film est à la fois un objet de documentation (l'arrestation d'un homme par la police ou les dégâts générés par le passage d'une tornade) et un objet de contemplation (l'étrange défilé de moutons aux abattoirs de Chicago).

Photographies en couleurs

Vivian Maier aborde la photographie en couleurs dès le début des années 1970. Le passage à la couleur s'accompagne d'un changement de pratique puisque la photographe travaille désormais avec un Leica. L'appareil est léger, facilement transportable ; la prise de vue est directement effectuée à hauteur du regard (contrairement au Rolleiflex qu'elle utilise par ailleurs). Ainsi Vivian Maier affirme sa pratique en affrontant le contact visuel avec les autres et en photographiant le monde dans sa réalité colorée. Son écriture de la couleur reste toutefois singulière et libre, voire ludique. Elle explore les spécificités du langage chromatique avec une certaine légèreté, élabore son propre vocabulaire mais, surtout, s'amuse avec le réel, soulignant des détails stridents de couleur, pointant les dissonances bigarrées de la mode ou jouant avec les contrepoints chatoyants.

Femmes photographes dans les années 1930-1950

« Et si l'entre-deux-guerres était, pour les femmes, un âge d'or de l'image ? » C'est par cette question qu'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard introduisent leur réflexion sur les femmes photographes dans *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*¹. En effet, des noms de femmes photographes célèbres émergent durant cette période à Paris et à New York. Nous citerons, pour les plus connues, Claude Cahun, Lee Miller, Berenice Abbott, Germaine Krull ou encore Florence Henri et Rogi André, qui ont fait découvrir la photographie à Lisette Model. Pourquoi le choix de ce médium ?

« Photographier est considéré comme un métier. Un métier d'artisan », dira Germaine Krull. Pour Lisette Model, il permet notamment de trouver des débouchés professionnels importants dans les magazines illustrés, notamment dans la mode (voir le travail de Lisette Model pour *Harper's Bazaar*). De plus, la photographie est une technique récente et plus directement accessible, elle rend possible une autre relation à la tradition et aux modèles dans l'art. À cette époque, la photographie « permet à des acteurs culturels traditionnellement marginalisés, comme les femmes, de s'en emparer et même de l'utiliser pour reproduire d'autres représentations que celle dominées par les hommes », soulignent les auteurs de cet ouvrage.

Dans *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Federica Muzzarelli revient sur ce lien : « Les femmes et la photographie partagent alors une position similaire, celle de l'alternative, vis-à-vis de deux monolithes bien en place : les femmes ont affaire au pouvoir culturel des hommes, la photographie à la suprématie exclusive de la peinture. [...] Femmes et photographie s'allient en une poétique commune, qui tente de récupérer deux territoires dont elles sont bannies : la corporéité et l'action². » L'arrivée d'appareils plus légers comme le Leica ou le Rolleiflex marquera également leur pratique de la mobilité et de la proximité dans la saisie de la vie moderne.

Abigail Solomon-Godeau, dans le texte écrit à l'occasion de l'exposition « Vivian Maier (1926-2009), une photographe révélée », précise pour sa part : « Quoi qu'il en soit, parmi ceux qui photographient des passants dans un espace public, on ne compte que quelques rares femmes. Vivian Maier, photographe compulsive à bien des égards, se distingue donc notamment par son sexe. Certains commentateurs ont cité l'exemple de Lisette Model et d'Helen Levitt, "photographes de rue" ayant précédé Vivian Maier, et dont le travail aurait pu être connu de celle-ci. Mais la quasi-totalité des modèles des photographies publiées de Lisette Model penchent vers le grotesque, et Helen Levitt s'intéressait avant tout aux enfants de son quartier. Quoi qu'il en soit, si Vivian Maier n'a sans doute jamais songé à faire de la photographie son métier, ses clichés, pris pour l'essentiel dans la rue, n'ont rien d'un passe-temps d'amateur, en dépit des motivations privées de l'artiste. Nul ne sait si son existence recluse, son excentricité extrême, son asexualité apparente ont joué un rôle dans ce choix. Ce n'est que l'une des nombreuses énigmes posées par la vie et l'œuvre de l'artiste. Tout ce que l'on peut dire, c'est que, de manière mystérieuse et poignante, Vivian Maier vécut son existence d'adulte à travers l'objectif d'un appareil photo, existence par procuration dans laquelle l'"œil" de l'appareil et le "je" du sujet sont inextricablement liés. Il n'existe, à ma connaissance, aucun autre exemple similaire dans l'histoire de la photographie³. »

Une grande partie de ces femmes photographes sont également des immigrées. La photographie leur permet de montrer une vision différente de la ville et de ceux qui l'habitent. Dans ce contexte, elles vont notamment opter pour le portrait où la composition des sujets rend « visible une part non négligeable de femmes dans le monde culturel parisien, tout en faisant voir des images non conformes à leurs rôles sociaux et sexuels⁴ ». Elles s'écartent en cela d'une esthétique traditionnelle du portrait. Et, dans cette nouvelle attention aux visages et aux corps, elles donneront à voir les transformations de la société et les mutations de l'espace urbain, tout particulièrement celui de New York (voir Germaine Krull, Berenice Abbott, Lisette Model puis Diane Arbus).

Certaines d'entre elles se distinguent également par leurs autoportraits. C'est le cas de Florence Henri, d'Ilse Bing et son *Autoportrait au Leica* (1931) ou de Lisette Model, qui ne rend pourtant pas publiques ces expériences dans ce domaine. Selon Ann Thomas, les autoportraits manifesteraient chez Model « le besoin de confirmer son identité face à cette réalité nouvelle qui lui échoit de manière si inattendue⁵ ». Claude Cahun pour sa part a développé une démarche complexe qui associe mise en scène et travestissement et interroge les relations entre les images, les modèles et les processus de construction de l'identité.

1. Élisabeth Lebovici, Catherine Gonnard, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007. Voir le chapitre « Femmes photographes » p. 151, et notamment son introduction qui développe les raisons du choix de la photographie dans l'entre-deux-guerres.

2. Federica Muzzarelli, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Paris, Hazan, 2009.

3. Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).

4. É. Lebovici, C. Gonnard, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, op. cit., p. 154, à propos des portraits de Berenice Abbott.

5. Voir à ce sujet le texte d'Ann Thomas, « Lisette Model et le portrait », dans le catalogue de l'exposition *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2009.

Repères biographiques

1926

Naissance de Vivian Maier le 1^{er} février à New York. Son père est d'origine austro-hongroise et sa mère est née en France, dans les Alpes.

1930

Son père abandonne le foyer familial. Vivian Maier et sa mère partagent un appartement avec la photographe Jeanne Bertrand.

1932

Elles partent toutes deux en France et s'installent à Saint-Bonnet-en-Champsaur, dans les Hautes-Alpes.

1938

Elles retournent vivre à New York.

1950

Vivian Maier séjourne à nouveau en France pour percevoir un héritage de sa grand-tante; cet argent lui permettra par la suite de financer ses voyages. Elle réalise de nombreux paysages et portraits des habitants de la vallée du Champsaur à l'aide d'appareils de type box ou folding.

1951

Elle voyage à Cuba, au Canada et en Californie. Pour gagner sa vie, elle est désormais gouvernante d'enfants.

Vers 1952

Elle fait l'acquisition de son premier Rolleiflex. Elle s'intéresse au quotidien des rues de New York. Elle réalise également des portraits d'enfants dont elle a la garde, mais aussi d'inconnus et de quelques célébrités qu'elle croise.

1955

Elle voyage et travaille à Los Angeles.

1956

Elle s'installe définitivement à Chicago et entre notamment au service de la famille Gensburg pour laquelle elle travaillera pendant dix-sept ans. Elle aménage un laboratoire dans la salle de bains privative qui lui est réservée dans la maison.

1959-1960

Vivian Maier effectue un voyage autour du monde : elle séjourne notamment aux Philippines, en Asie, en Inde, au Yémen, au Proche-Orient, en Europe méditerranéenne puis se rend une dernière fois en France.

1970-1980

Elle réalise des photographies en couleurs avec son Leica et tourne des séquences filmées en 8 mm et 16 mm. Elle prend ses dernières photographies vers la fin des années 1980.

1990-2000

Elle dépose son importante collection de livres, de coupures de presse, de films et d'épreuves dans un garde-meuble. L'ensemble est saisi quelques années plus tard pour régler les loyers impayés. Elle est quasiment sans emploi et ses ressources sont faibles. La famille Gensburg loue un appartement pour l'héberger.

2009

Vivian Maier meurt dans l'anonymat le 21 avril à Chicago.



Sans titre, sans date

bibliographie sélective

monographies

- CAHAN, Richard, WILLIAMS, Michael, *Vivian Maier: Out of the Shadows*, Chicago, CityFiles Press, 2012 [en anglais].
- DYER, Geoff, MALOOF, John, *Vivian Maier: Street Photographer*, New York, powerHouse Books, 2011 [en anglais].
- AVEDON, Elizabeth, MALOOF, John, *Vivian Maier: Self-Portraits*, New York, powerHouse Books, 2013 [en anglais].

articles en ligne

- RABATTIE, Lila, « Le mystère Maier », *Télérama*, n° 3198, avril 2011 : <http://www.telerama.fr/scenes/le-mystere-maier,68265.php>
- SIGMOND, Aaron, « Vivian Maier, Invisible Woman », *Americanphotomag*, 15 octobre 2011 : <http://www.americanphotomag.com/photo-gallery/2011/10/vivian-maier-invisible-woman>
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>

sites Internet

- Collection John Maloof : <http://www.vivianmaier.com>
- Collection Jeffrey Goldstein : <http://vivianmaierprints.com>
- Association Vivian Maier et le Champsaur : <http://www.association-vivian-maier-et-le-champsaur.fr/>

films documentaires

- NICHOLLS, Jill, *Vivian Maier, Who Took Nanny's Pictures*, Londres, BBC, 2013, 70 min.
- MALOOF, John, SISKELE, Charlie, *Finding Vivian Maier*, États-Unis, Ravine Pictures, 2013, 84 min.

approfondir l'exposition

En regard du parcours et des images de Vivian Maier, la deuxième partie de ce dossier envisage les trois axes thématiques suivants :

- « L'artiste et l'œuvre, découverte et invention » ;
- « *Street photography*, esthétique de l'instantané et mobilité du regard » ;
- « Photographes américains contemporains, contexte et affinités ».

Afin de documenter ces champs de questionnement et de réflexion, sont rassemblés ici des extraits de textes d'artistes, d'historiens et de théoriciens, que les enseignants pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent ensuite de compléter et de prolonger ces axes thématiques. Sont enfin envisagées des pistes de travail autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

L'artiste et l'œuvre, découverte et invention

■ « Vivian Maier fut d'abord découverte, comme l'indique le titre de l'un des deux documentaires qui lui ont été consacrés (*Finding Vivian Maier*); mais aujourd'hui, on peut dire à juste titre que sa vie nécessite d'être inventée de façon posthume. Dans une large mesure, cette invention se justifie par l'ampleur de sa production, et l'arrivée de celle-ci sur le marché de la photographie. Mais il ne s'agit là que de l'un des nombreux problèmes posés à la fois par la vie de l'artiste et par son œuvre. C'est son emploi de nurse – un métier largement réservé aux femmes – qui a fourni ample inspiration à ses photographies. Un métier qui, par ailleurs, pourrait rapidement devenir une étiquette. Dans le second documentaire, celui de la BBC, intitulé *Who Took Nanny's Pictures?*, certains des enfants dont elle avait la charge, aujourd'hui adultes, la comparent à Mary Poppins. Si l'on observe les nombreux autoportraits de l'artiste se reflétant dans un miroir ou une vitre, la ressemblance entre ce visage impassible, un peu revêché, et Mary Poppins semble bien mince. Il n'en reste pas moins que la nouvelle renommée de l'artiste en tant que "street photographer" ["photographe de rue"] appelle un récit, une histoire, une manière de faire le lien entre son existence et une œuvre pléthorique, malgré les difficultés posées par le caractère énigmatique de cette femme très secrète et les lacunes de sa biographie.

En 1984, dans un passionnant essai intitulé "Landscape/View: Photography's Discursive Spaces", Rosalind Krauss analysait les complexités (et les contradictions) soulevées par l'application à la production photographique de la notion de corpus ou d'"œuvre", chère à l'histoire de l'art, elle faisait notamment observer que les histoires de la photographie élaborées selon les modèles traditionnels de l'histoire de l'art s'appuyaient elles aussi sur les concepts d'auteur, d'intention, et postulent, en partie du moins, une certaine cohérence ou unité d'ensemble. À partir d'une photo choisie parmi les milliers prises par Eugène Atget, la critique remettait en question la validité de ces concepts s'agissant d'un œuvre aussi immense. [...] Dans le cas d'Atget, R. Krauss cherchait non seulement à démontrer que les principes sur lesquels s'appuie l'histoire de l'art s'appliquaient mal à la photographie, mais également à interpréter la production d'Atget selon la logique organisatrice de l'archive. Pour la critique, l'approche se justifiait par le système de catalogage choisi par l'artiste lui-même, en fonction des *desiderata* et des catégories de ses différentes clientèles. Et s'il est vrai que cette lecture des motivations d'Atget, leur logique, leur caractère utilitaire (l'intention n'était pas de montrer) ne concernent que cet artiste particulier, les problèmes d'ordre artistique – voire épistémologique – posés par les archives photographiques immensément grandes restent à résoudre. Les nombreux négatifs, films super-8, vidéos et photographies de Vivian Maier récemment mis au jour soulèvent de multiples questions de cet ordre. Rarement existence menée dans l'univers de la modernité urbaine aura été aussi discrète, au point que la recherche la plus consciencieuse n'a pu découvrir que quelques faibles traces du sujet.



Sans titre (Autoportrait), juin 1953

Pendant la plus grande partie de sa vie d'adulte, Maier a travaillé en tant que nurse, gouvernante ou aide-soignante dans les banlieues du North Shore de Chicago (vers 1956 jusqu'aux années 1980). Elle semble avoir conservé tout ce qu'elle possédait au cours de son existence. Outre ses photographies et ses effets personnels, elle a laissé de vieux journaux, des livres, des albums, divers objets-souvenirs, sans oublier des reçus de laboratoires où elle faisait tirer ses clichés, reçus inscrits au nom de Vivian Smith. Elle n'a jamais encaissé les chèques du Trésor remboursant un trop-perçu d'impôt, passant sous le seuil de pauvreté en 2007. Son œuvre a aujourd'hui acquis une notoriété certaine, mais ce n'est que lorsque le contenu de son garde-meuble fut vendu aux enchères pour rembourser ses créanciers qu'a commencé l'histoire de sa découverte. [...]

Il est donc remarquable que, si peu de temps après sa mort, on dispose déjà de deux longs-métrages documentaires, de trois monographies, de plusieurs sites Internet (certains montrant de courtes vidéos) consacrés à l'artiste, et qu'un nombre croissant de collectionneurs et de galeries privées s'affairent collectivement à cataloguer, à fournir des tirages, à scanner, à faire connaître, à exposer ou à vendre ses œuvres. En d'autres termes, nous sommes les témoins directs des efforts d'un grand nombre d'intervenants aux objectifs divers, qui œuvrent tous à l'élaboration, *ab ovo*, d'une réputation. Ce qui m'intéresse avant tout ici, c'est le processus lui-même, passionnant à observer, et non le mérite artistique de l'entreprise. »

Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).

■ « Le concept d'*artiste* implique plus que la simple paternité des œuvres. Il suggère aussi que l'on doit passer par un certain nombre d'étapes pour avoir le droit de se revendiquer en tant qu'auteur : le mot *artiste* est en quelque sorte lié sémantiquement à la notion de vocation.

En général, le mot *vocation* implique une initiation, des œuvres de jeunesse, un apprentissage des traditions de son art, et la conquête d'une vision individuelle par un processus qui implique à la fois des réussites et des échecs. Si c'est cela qui doit être présent, totalement ou en partie, dans le mot *artiste*, peut-on alors imaginer être artiste pendant simplement une année ? [...]

C'est pourtant le cas d'Auguste Salzman dont la carrière photographique commença en 1853 et se termina moins d'un an plus tard. Peu de photographes au XIX^e siècle font un passage aussi rapide sur la scène photographique. Mais d'autres figures importantes dans cette histoire embrassent ce métier puis le quittent en moins d'une décennie, comme par exemple Roger Fenton, Gustave Le Gray et Henri Le Secq, qui sont tous les trois des "maîtres" reconnus de cet art. Certaines de ces désertions furent liées à un retour vers des arts plus traditionnels, d'autres, telle celle de Fenton qui devint avocat, à un changement complet de domaine d'activité. Quelles sont les significations pour le concept de *carrière* de la durée et de la nature de telles pratiques ? Peut-on appliquer à ces carrières les mêmes présupposés méthodologiques, la même idée d'un style individuel et continu que pour les carrières d'autres types d'artistes ?

Quant à l'*œuvre*, cette autre grande unité esthétique, qu'en reste-t-il ? Une fois encore nous sommes confrontés à des pratiques qu'il semble difficile d'assimiler à ce que le terme englobe et sous-entend d'ordinaire, le fait que l'*œuvre* soit le résultat d'une persévérance dans l'intention et le fait qu'elle ait un lien organique avec l'effort de celui qui la produit. En un mot qu'elle soit cohérente. Une des pratiques, déjà abordée, est l'utilisation autoritaire du copyright, qui fait que certaines œuvres comme celles de Matthew Brady et de Francis Frith sont largement le résultat du travail de leurs employés. Une autre pratique, liée à la nature des commandes photographiques, faisait qu'on laissait de larges portions de "l'œuvre" inachevées. On peut citer l'exemple de la Mission héliographique de 1851 dans le cadre de laquelle Le Secq, Le Gray, Baldus, Bayard et Mestral (c'est-à-dire les plus grandes figures du début de l'histoire de la photographie en France) firent des inventaires photographiques pour la commission des Monuments historiques. Le résultat de leurs travaux, à savoir quelque 300 négatifs représentant des constructions médiévales qui allaient être restaurées, non seulement ne furent jamais ni publiés ni exposés par la commission, mais même jamais tirés. Cela est comparable à un metteur en scène qui tournerait un film dont il ne ferait pas développer la pellicule et dont il ne verrait jamais les rushes. Quelle serait la place de ce travail dans son œuvre ?

Il y a dans l'archive d'autres pratiques, et d'autres expositions, qui remettent en cause le bien-fondé du concept d'œuvre. C'est par exemple le cas d'un corpus trop maigre ou trop vaste pour répondre à cette définition. Serait-il possible de parler d'une œuvre qui se limiterait à une seule pièce ? C'est ce qu'essaie de faire l'histoire de la photographie avec l'unique travail photographique jamais réalisé par Auguste Salzman, un seul volume de photographies archéologiques (d'une grande beauté formelle) dont on sait que certaines ont été prises par son assistant.

Peut-on, à l'inverse, imaginer une œuvre qui comprendrait 10 000 photographies ? Eugène Atget produisit un vaste corpus qu'il vendit au fur et à mesure qu'il le produisait (en gros entre 1895 et 1927) à diverses collections historiques, telles que la Bibliothèque de la Ville de Paris, le Musée de la Ville de Paris (musée Carnavalet), la Bibliothèque nationale, les Monuments historiques, ainsi qu'à des entreprises de construction et à des artistes. L'assimilation de ce travail documentaire par un discours spécifiquement esthétique débuta en 1925 avec les surréalistes qui le remarquèrent et le publièrent, et fut suivie en 1929 par son incorporation à la sensibilité photographique de la Nouvelle Vision allemande. Ainsi commencèrent à apparaître les regards partiels portés sur cette archive de 10 000 documents, chaque regard étant le résultat d'une sélection destinée à démontrer un point formel ou esthétique particulier. »

Rosalind Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 46-48.

■ « Qu'est-ce qu'une œuvre ? Qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? De quels éléments est-elle composée ? Une œuvre, n'est-ce pas ce qu'a écrit celui qui est un auteur ? » On voit les difficultés surgir. Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une "œuvre" ? Tant que Sade n'a pas été un auteur, qu'étaient donc ses papiers ? Des rouleaux de papier sur lesquels, à l'infini, pendant ses journées de prison, il déroulait ses fantasmes.

Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce "tout" ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d'aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et cela indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre ? La théorie de l'œuvre n'existe pas, et ceux qui, ingénument, entreprennent d'éditer des œuvres manquent d'une telle théorie et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé. Et on pourrait continuer : est-ce qu'on peut dire que *Les Mille et Une Nuits* constituent une œuvre ? Et les *Stromates* de Clément d'Alexandrie ou les *Vies* de Diogène Laërce ?

On aperçoit quel foisonnement de questions se pose à propos de cette notion d'œuvre. De sorte qu'il est insuffisant d'affirmer : passons-nous de l'écrivain, passons-nous de l'auteur, et allons étudier, en elle-même, l'œuvre. Le mot "œuvre" et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur. »

Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821 (en ligne : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>).



Sans titre (Autoportrait), février 1955

■ « Il est parfois des inconnus qui émergent sur la scène artistique de manière fulgurante. Alors que d'autres ont patiemment construit une carrière au fil des ans, mûrissant lentement au gré d'expositions de plus en plus visibles et obtenant peu à peu une reconnaissance du système et du marché, certains apparaissent soudainement en pleine maturité, alors que nul n'avait entendu parler d'eux auparavant. En quelques mois, quelques années, ces artistes soudain révélés exposent dans les musées les plus prestigieux, sous l'égide des commissaires les plus réputés. Des critiques de premier plan, des journalistes spécialisés écrivent sur eux à profusion. Des collectionneurs acquièrent leurs pièces dont les prix grimpent et des musées s'empressent de les ajouter à leur fonds. Et, parfois, leur travail résiste au temps.

Quand de telles découvertes concernent des artistes "outsider", restés inconnus du fait de leur isolement ou de leur internement, on ne s'étonne guère de ces apparitions, les mettant sur le compte de la spécificité de l'art brut. Mais les découvertes soudaines ont également concerné des artistes ne relevant pas de l'art brut ou naïf, et ayant pourtant eux aussi construit leur œuvre à l'écart du système artistique. Si l'on peut citer quelques peintres qui ont connu une telle aventure, comme Eugène Leroy, deux des exemples les plus remarquables sont photographes. Eugène Atget n'était qu'un modeste artisan avant sa découverte par les surréalistes et par Berenice Abbott peu avant sa mort. Et l'"invention" de Jacques-Henri Lartigue, son passage du statut d'amateur à celui d'artiste, n'eut réellement lieu qu'avec son exposition au Museum of Modern Art de New York en 1963, à l'âge de soixante-neuf ans. Sa découverte fut le fait du conservateur de la photographie du MoMA, John Szarkowski, qui sut révéler un talent jusque-là non décelé, le présentant comme un "authentique primitif", un amateur n'ayant "ni tradition, ni formation", hors des "valeurs sûres" de l'art photographique.

Fin 2004, l'irruption dans le monde artistique du photographe tchèque Miroslav Tichy, alors âgé de soixante-dix-huit ans, semble encore plus radicale que celles d'Atget ou de Lartigue. Sa révélation soudaine sous les auspices du commissaire indépendant Harald Szeemann, grand découvreur d'artistes durant les quarante et quelques années de sa carrière curatoriale, lui confère aussitôt une légitimité forte dans le monde de l'art. Moins de quatre ans plus tard, Tichy est l'objet d'une exposition monographique au Centre Pompidou. À travers la révélation de Miroslav Tichy au grand public, c'est tout le travail des commissaires dans la reconnaissance artistique du photographe qui est mis à jour, travail qui consiste en l'élaboration d'un schéma de présentation et de légitimation reposant sur des paramètres différents suivant les objectifs. En effet, selon les aspects retenus du personnage et de l'œuvre, Tichy apparaît d'abord sans succès dans le milieu de l'art brut avant d'être plus tard accepté et légitimé dans le cercle de l'art contemporain. »
Marc Lenot, « L'invention de Miroslav Tichy », *Études photographique*, n° 23, mai 2009 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/2658#bodyftn1>).

■ « Eugène Atget est entré à deux reprises dans l'histoire de la photographie : la première fois, vers 1890, lorsqu'il s'est présenté à clientèle parisienne, et la deuxième fois, après sa mort, lorsqu'il a acquis une renommée mondiale. À ce moment-là, on ne savait pas très bien comment parler d'Atget, comment regarder ses photographies, comment mesurer le sens. Ainsi l'ambiguïté définit-elle en partie notre vision d'Atget. Il occupe dans l'histoire de la photographie à peu près la même position que Cézanne dans celle de la peinture, à la charnière des normes picturales du XIX^e et du XX^e siècle. À la faveur de ce changement est née une tradition de la photographie qui se poursuit dans la nouvelle démarche documentaire des années 20 et 30, à travers les œuvres de Berenice Abbott, de Brassai, d'André Kertész, d'Henri Cartier-Bresson et de Walker Evans, et se perpétue à travers les États-Unis : Robert Frank, Garry Winogrand, Lee Friedlander et bien d'autres encore. Il s'agit là d'une généalogie officialisée et mise en lumière par John Szarkowski, directeur du département de la photographie au Museum of Modern Art de New York, qui conserve une partie des archives d'Atget. Cette nouvelle tradition confère à la photographie un destin indépendant, celui d'un moyen d'expression soumis à un perfectionnement et à un affinement perpétuels, au même titre que la peinture de Cézanne. Désormais enracinée, devenue en soi un phénomène historique, elle fait pendant à la tradition formaliste inaugurée dans la peinture et la sculpture par le critique d'art américain Clément Greenberg. Le "grand photographe" est en fait un grand artiste. Pourtant, il serait fallacieux de considérer Atget comme un autre Cézanne. Atget n'était pas précisément un pur photographe d'art. Spécialisé dans l'"impur", il ne prétendait pas mener une recherche esthétique. En règle générale, il se servait de la technique photographique pour obtenir des images fort belles, mais qui répondaient au fond à des considérations pratiques. Il est vrai que ces images marquent un tournant dans l'histoire de la photographie, mais si l'on tient à

suggérer une analogie avec l'histoire de l'art, il faut citer Marcel Duchamp, l'homme qui, pendant la Première Guerre mondiale, tenta de réaliser des œuvres qui ne soient pas œuvres d'art au sens traditionnel. Comme Duchamp, Atget se situait en dehors de l'art pour délivrer son message. Comme Duchamp, c'est par là qu'il a manifesté sa force et sa grandeur.

Atget n'a pas orchestré sa seconde entrée dans l'histoire de la photographie – si durablement marquante –, il n'était même plus là quand elle s'est produite. C'est Berenice Abbott, jeune photographe américaine, alors assistante de Man Ray, qui fut le principal artisan de cette redécouverte au milieu des années 20, et l'histoire est simple et classique : Atget habite dans la même rue que Man Ray, et il se rend dans les ateliers pour vendre ses documents photographiques aux artistes. Dans le cadre de cette activité, il entre en relation avec Man Ray et se fait connaître des autres surréalistes qui fréquentent le quartier Montparnasse. Atget rencontre ensuite Berenice Abbott qui vient le voir en compagnie d'un autre Américain, Julien Levy, et lui achète quelques photographies. Atget, qui a une cinquantaine d'années de plus que ses visiteurs, leur explique, malgré leur français hésitant, que ses œuvres sont des documents, des documents pour artistes. Les Américains comprennent cette formule comme une sorte d'énigme, de même que les images elles-mêmes. Sur ces entrefaites, les surréalistes publient quelques photographies d'Atget dans leur revue, *La Révolution surréaliste*, en 1926. Pour leur part, ils ne considèrent pas Atget comme un autre Cézanne, tant s'en faut : ils ont projeté sur ses documents leur enthousiasme pour la sacro-sainte culture populaire de Paris. Ils voient bien que l'œuvre prend ses distances, se dérobe, mais ne vont certes pas jusqu'à considérer Atget comme un des leurs. Contrairement aux Américains qui découvriront Atget à leur suite, ils savent combien il importe que ces documents appartiennent à un autre monde. Atget meurt l'année suivante. Berenice Abbott entreprend alors d'acheter le contenu restant de son atelier (constituant aujourd'hui les archives Atget du Museum of Modern Art de New York) et de faire connaître son œuvre. Grâce à elle, Atget est représenté au Salon indépendant de la photographie en mai 1928. C'est elle aussi qui fait le nécessaire pour que le livre *Atget, photographe de Paris*, préfacé par Pierre Mac Orlan, soit publié en 1930. Quel meilleur support que le livre pour diffuser les photographies d'Atget ? En Californie, Edward Weston regarde les images et avoue sa déception : "J'attendais un brasier, je n'ai trouvé que de pâles lueurs." En Allemagne, Walter Benjamin leur consacre un compte rendu, puis consigne, quelques années après, les réflexions qu'elles lui ont inspirées dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936). Il tient Atget pour le grand personnage de la transition dans l'histoire de la photographie, parce que son œuvre marque à ses yeux le passage d'une culture iconographique fondée sur la valeur rituelle des images à une autre, fondée sur la capacité de démonstration et sur l'accès à un public. Benjamin perçoit la valeur d' "exposition" des photographies

d'Atget, et en considérant qu'elles ne se prêtent pas à une contemplation rêveuse, il désigne leur statut de documents. »

Molly Nesbit, « Le photographe et l'histoire. Eugène Atget », in Michel Frizot (dir), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 399-401.

■ « Plus que tout autre nom, celui de Lartigue suggère spontanéité, authenticité et invention, qualités que l'on désigne volontiers comme "ludiques". Dès l'été 1903, pendant lequel il fit un début prometteur en tant que photographe au MoMA de New York, s'est installée l'opinion critique incontournable (et pourtant fautive) que ses photographies étaient la production aléatoire et inconsciente d'un enfant débordant d'imagination, non encore encombré des règles et des conventions qui régissent la créativité adulte. Seul un "authentique primitif", écrivait John Szarkowski, le nouveau conservateur de la photographie au MoMA, "était en mesure de produire une œuvre aussi généreusement radicale". Si cette œuvre semble radicale, c'est par sa candeur, sa vivacité et son dynamisme formels, mais aussi du fait qu'elle a été produite pendant les premières décennies du XX^e siècle, avant l'invention du Leica, de l'Ermanox, et des autres appareils compacts. Pour Szarkowski, les photographies de Lartigue ressemblaient à une version infantile du reportage de grand style tel que Henri Cartier-Bresson l'avait popularisé dans les années 1930. Mieux encore, elles paraissaient annoncer la "photographie de rue" délibérément acerbe et provocatrice de Garry Winogrand, l'inventeur de ce qu'on a appelé l'"esthétique de l'instantané". [...]

Le Museum of Modern Art fut conçu comme une institution pédagogique, chargée du double rôle d'éveiller le public aux développements révolutionnaires dans l'art moderne, et de révéler les origines historiques de l'art moderne en montrant sa relation avec l'art plus familier du passé. Dans les divers départements et au cours du temps, ces deux objectifs n'ont pas toujours revêtu une même importance. John Elderfield nous a mis en garde contre l'erreur consistant à supposer une "idéologie institutionnelle monolithique", et cette précaution est particulièrement nécessaire si l'on enquête sur le département de Photographie. Depuis sa création en 1940, le département de Photographie a dû s'atteler à la tâche singulière de reconstruire une tradition photographique, tout en faisant découvrir au public des œuvres nouvelles. [...]

La construction par Szarkowski d'une généalogie photographique de Winogrand était conforme aux pratiques des conservateurs en vigueur dans les autres départements au cours des années 1960. Ces pratiques étaient si communes que John Elderfield en était venu à les définir comme les "expositions de précurseurs". Selon Elderfield, elles étaient consacrées à "d'autres périodes de l'histoire de l'art dont on a négligé l'esprit moderne, ou qui ont eu une influence sur des artistes modernes". Le phénomène des précurseurs a constitué l'une des stratégies du MoMA à ses débuts et a connu

dans les années 1960 un certain renouveau. On l'attribue aux changements radicaux qui ont affecté l'art dans cette période, et au désir concomitant d'expliquer cette production en fonction d'un territoire connu de l'art du passé. L'exposition "Turner: Imagination and Reality" (1966), qui tentait de faire un lien entre les abstractions nébuleuses de J. M. W. Turner et les surfaces colorées de Rothko en est un parfait exemple. L'exposition de précurseur prouvait alors son efficacité, par la validation de l'œuvre contemporaine en la rendant plus compréhensible, et en contribuant à réactiver et à enrichir une tradition de l'art moderne d'une autre potentialité expressive, pertinente dans son rapport au présent. Selon Elderfield, l'exposition de précurseur remplit deux fonctions interdépendantes : "D'abord, rendre l'historique contemporain, puis rendre le contemporain historique." Szarkowski s'est employé à rendre Lartigue contemporain tant conceptuellement que spatialement. Par le biais d'une série d'allusions directes au travail photographique réalisé avec un appareil compact des années 1930 et 1940, Szarkowski projette Lartigue dans le futur. Ainsi écrit-il, dans le Bulletin du MoMA consacré à l'exposition : "Avant d'avoir dix ans, Lartigue faisait des photographies qui semblent étonnamment préfigurer le travail qui sera fait à l'aide d'appareils compacts une génération plus tard." Szarkowski expose ainsi une recontextualisation conceptuelle de Lartigue en l'extrayant de son environnement historique pour lui faire rejoindre, au nom de similarités formelles, un groupe de photographes d'un temps futur. Dans un autre exemple tiré du dossier de presse réalisé pour l'exposition, Szarkowski situe Lartigue par rapport à Atget et à Cartier-Bresson, traçant quelques parallèles formels avec ce dernier. Ainsi note-t-il : "Les photographies de Lartigue, liées au mouvement et au changement continu d'image qu'il produit, et qui suggèrent le travail effectué un quart de siècle plus tard par Cartier-Bresson, ont pourtant été réalisées à l'époque même où Atget, avec l'approche et les techniques photographiques du XIX^e siècle, brossait le portrait de Paris." [...]

Avant la construction spatiale de l'exposition, l'actualisation de Lartigue n'est pas totalement accomplie. L'accrochage des épreuves de Lartigue opère une recontextualisation tout à fait littérale, et, à mon humble avis, bien plus convaincante que la rhétorique verbale de Szarkowski. Exposées sur des murs blancs dans des cadres modernes et élégants, les photographies de Lartigue sont allégées de leur contexte historique. La croyance en l'hégémonie du visuel de Szarkowski est accentuée par la mise à l'écart de la vocation première des œuvres de Lartigue, la documentation personnelle. En isolant ainsi dans la galerie les photographies, le conservateur dévoile une stratégie clef, qu'il emploiera tout au long de son exercice : projeter des intérêts critiques pour la photographie des années 1960 sur des images du passé qui n'ont jamais été réalisées dans un but artistique. »

Kevin Moore, « Jacques Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index349.html>).

Street photography, esthétique de l'instantané et mobilité du regard

■ « J'ai abordé ailleurs la question épineuse de la catégorie générique baptisée "photographie de rue", une catégorie trop souple pour être véritablement pertinente. Il existe des centaines, voire des milliers de photographes, souvent anonymes, qui ont pris des clichés de rue depuis les débuts de la photographie (pour des raisons multiples et variées); mais leur travail ne constitue pas pour autant un genre cohérent. La notion de "photographie de rue", terme inventé au milieu du XX^e siècle par les spécialistes de la photographie d'art, a servi à consacrer l'œuvre d'un nombre très limité de photographes, artistes pour la plupart (Walker Evans, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, pour ne citer que les plus célèbres). [...] Ce qu'il faut souligner ici, c'est que, comme le photojournalisme, la photographie de rue est un domaine largement réservé aux hommes. Il y a de nombreuses raisons à cela : le regard scrutateur, prérogative masculine, le caractère sexué de l'espace public, la relative vulnérabilité des femmes au sein de cet espace, et les risques posés par la photographie de sujets récalcitrants.

Ainsi, la différence sexuelle et la construction du genre – aspects incontournables de l'existence sociale et psychique de l'individu – sont nécessairement significatives et pertinentes dans le cas du travail de Vivian Maier. Ils ont pu influencer sur la manière dont elle photographiait (le Rolleiflex est beaucoup plus discret qu'un appareil tenu à hauteur de visage) et sur ce qu'elle photographiait (elle s'intéresse avant tout aux enfants de banlieue en train de jouer). Ils ont peut-être aussi influencé sa perception d'elle-même en tant que personnage isolé, sans lien avec ses semblables. En tout état de cause, on note qu'à partir des années 1950, dans le cadre de son emploi, elle commence à photographier les enfants (y compris ceux dont elle s'occupe), sans aucune sentimentalité ni condescendance. Prises dans les parcs et les cours d'école des banlieues cossues du North Shore de Chicago, ses photographies d'enfants blancs tracent un parallèle intéressant avec celles d'enfants noirs des quartiers défavorisés de la ville, ou encore ses clichés de la classe ouvrière, des pauvres ou des laissés-pour-compte. On peut se demander ce qui a attiré cette vieille fille franco-américaine vers la marginalité urbaine : voyeurisme, curiosité, compassion, sentiment d'appartenir au même monde ? Certains de ses employeurs (notamment les Gensburg) ont évoqué à son propos des "sympathies de gauche", mais sans fournir d'autres détails. Vivian Maier a également pris des photos de Richard Nixon (alors vice-président) saluant les foules à Chicago, ainsi que des gros titres de journaux annonçant l'assassinat de Kennedy, puis de son frère, Robert, quelques années plus tard, ce qui ne trahit aucune orientation politique particulière. »

Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).

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

François Brunet, « Street photography », in *Journal du CRCO (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville)*, n° 5, « Scènes de la rue », 2005, p. 44.

■ « À l'esthétique du *coin de rue*, analogue au *coin de nature*, du pittoresque paysager, la photogénie cinématographique et la *street photography* ont substitué une dialectique du lieu et de l'espace. Distinguer ou articuler lieu et espace est une manière d'interroger la relation entre appartenance (communautaire) et mobilité (individuelle). Mais un troisième rapport, entre contrainte et spontanéité, sous-tend, dans la pratique du photographe, ces antinomies constitutives de l'expérience urbaine. L'enregistrement instantané fut et demeure le rêve d'une spontanéité opposée à la routine de la vie quotidienne et aux mécanismes de la discipline productive. Le photographe de rue était le contre-modèle du petit travailleur infatigable dressé pour servir les machines. Sa liberté était celle du flâneur délivré des tâches mécaniques et serviles de l'opérateur : elle prouvait que la machine, en s'allégeant, en se miniaturisant, pouvait devenir un outil d'appropriation esthétique et d'expression créative. Le remplacement de la chimie par le numérique n'a rien changé à ce rêve d'une mobilité démocratique du regard fondé sur la transfiguration de la contrainte

technique. Le changement d'imaginaire, dont témoigne la transformation de la photogénie urbaine, est venu surtout de la transformation des normes d'intégration sociale, de l'affaiblissement (relatif) du modèle industriel dans les représentations du corps social, du relâchement des contraintes de la discipline au profit des mécanismes du biopouvoir. » Jean-François Chevrier, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 145.

■ « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi, voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du *non moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. »

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (1863), in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 463-464.

■ « Pour les groupes de personnes, il ne faut pas plus de temps que pour une personne seule, puisque la chambre permet d'imprimer leur image en une seule fois, quelque soit le nombre. Mais actuellement, pour réussir ce genre de photographies, nous devons nous concerter au préalable avec les modèles pour qu'ils prennent la pose. Si nous nous rendions en ville pour tenter de prendre une image de la mouvante multitude, nous échouerions car en une petite fraction de seconde, les positions des personnes changent tellement que l'image est brouillée. » William Henry Fox Talbot, *Pencil of Nature (Le Crayon de la nature)*, planche XIV « L'échelle » (1844), repris in Sophie Hedtmann, Philippe Poncet, *William Henry Fox Talbot*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003, p. 104.

■ « L'histoire de l'instantané photographique a souvent été abordée d'une manière excessivement technique, conduisant à de nombreux contresens. Il est pourtant facile de montrer que la notion, en opposition avec celle de photographie posée, recouvre par hypothèse, pour les photographes du XIX^e siècle, les conditions qui permettent d'enregistrer un sujet "sur le vif", sans préparation ni mise en scène préalable, dans la vérité de son apparition.



Sans titre, sans date

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

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

■ « Selon ce schéma, l'esthétique de la Nouvelle Vision ne répondrait donc pas, comme on le lui a souvent reproché dès cette époque, à une quelconque course à l'originalité formelle, à une recherche purement graphique, singeant les formules géométriques diagonales de la peinture constructiviste. Elle chercherait d'abord à traduire



Sans titre (Floride), 9 janvier 1957

l'expérience concrète de la "vision en mouvement", selon l'expression fétiche de László Moholy-Nagy, de cette promenade continue de l'œil en marche (l'idée d'un œil qui marche est d'ailleurs une image qui semble avoir exercé une certaine fascination sur les avant-gardes ; on la retrouve par exemple à plusieurs reprises dans les dessins d'Herbert Bayer). Pour tous ces photographes, dépasser la vision perspective traditionnelle, c'est donc avant tout chercher à prendre en compte la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard, c'est transmettre, par l'arrêt volontairement brutal et singulier de ce mouvement continu, un peu du caractère fondamentalement dynamique de la vision. Chacune de leurs plongées, chacune de leurs contre-plongées, chacun de leurs cadrages diagonaux est à considérer comme la fixation d'un mouvement réel du corps et du regard dans l'espace, comme le témoignage d'un engagement physique du sujet dans le monde, comme le produit d'une action. En clair, ces spectaculaires découpes modernistes ne renouvellent pas seulement les formes traditionnelles de composition au sein des beaux-arts, mais l'idée et le processus mêmes de la composition : désormais – et c'est là l'un des apports majeurs de la notion de cadrage –, composer, c'est bouger, c'est chercher sa place vis-à-vis d'un objet et rendre compte, en même temps que de lui, d'une position réelle du sujet face à lui. En cela, la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de l'espace. Cette redéfinition du photographe comme homme d'action et de mouvement, qui se met en place à l'époque, va imprégner l'image de la profession durant des décennies et contribuer indéniablement au prestige particulier d'un métier ajoutant à l'aura de la création artistique l'exigence de la vitalité physique. Ainsi cette définition d'Hugo Sieker publiée en 1932 : "Un cinquième de chasseur + un cinquième de technicien + un cinquième d'artiste + un cinquième d'alchimiste + un cinquième de sportif et d'aventurier = un photographe." Une telle définition va

surtout avoir valeur auprès d'une génération d'artistes qui, à l'instar des membres du Bauhaus ou de Raoul Hausmann par exemple, un ami de Werner Gräff, se passionnent pour les arts de la performance, fondés sur une prestation physique du sujet : la danse, façon originelle de produire des images par l'inscription réglée du corps dans l'espace, le théâtre ou la poésie sonore. Pour eux, la photographie va précisément permettre de faire entrer cet engagement du corps dans le champ des arts plastiques. Ce projet, entamé en photographie dès les années 1920, marquera ensuite bien d'autres domaines des beaux-arts au cours du siècle. Qu'on pense seulement à l'*action painting* américain, dont l'avènement est justement contemporain de celui des grands magazines illustrés et de la figure héroïque du reporter-photographe aux États-Unis. Pour ces peintres, il s'agira pareillement de produire des images dans le mouvement, la vitesse et l'utilisation de l'espace réel, et de rapprocher ainsi l'atelier de peinture de ce que fut le studio photographique dès ses débuts : non seulement un lieu où l'on confectionne des œuvres d'art, mais où se déroule une performance que l'image produite a charge de fixer. »

Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html>).

■ « Il y a de la magie dans le bougé, dans le filé. "Moi – ça – tremble, infini incessamment qui tressaille" [Henri Michaux]. Quand la photo décide d'intégrer la trace du mouvement visible, de lui donner sa place dans la prise et la composition, elle cède à une force ambiguë. Il y a, d'un côté, cette part sauvage, élémentaire, qui emporte le photographe face au "réel" qu'il s'est choisi, pour y favoriser l'imprévisible, ce qu'il serait artificiel, vain de vouloir réduire à la pureté, somme toute imaginaire, de l'instantané et de ses lignes nettes, trop nettes, qui feraient croire à une vision translucide de la vie. Mais, d'un autre côté, rien n'est moins naturel que ces lignes tremblées, ces épaisseurs, ces empâtements par lesquels l'image se dote, en tout ou en partie, d'une vie seconde, irréductible à la simple visée, à l'immédiat de la vision. Le bougé, qui paraît l'impulsion même, est aussi une des façons les plus sûres qu'a la photographie de se désigner en tant qu'artifice, de se désigner en tant qu'art. En cela le bougé est comparable au flou. Après avoir été pendant longtemps l'extraordinaire aura fantomatique dans laquelle plusieurs générations ont surtout reconnu la part à payer pour que la photographie existe et puisse se soumettre ce qui lui préexiste, le flou est devenu, souvent, dans la pratique moderne et contemporaine où on en fait le plus souvent un usage relatif et partiel, un indice de réel et d'immédiat, une sorte de garant moral de l'instantané. Il en prouve le caractère d'événement et d'évidence, il confirme le photographe dans sa position de témoin, attaché à l'instant qui passe, à ses accidents possibles. Mais le flou permet aussi de mieux voir, ou plutôt de voir autrement ce qui est net ; il devient ainsi l'instrument d'une recherche qui peut aller jusqu'à informer l'essentiel de la photo et la signer en la différenciant – comme autrefois les pictorialistes choisissant, face à la montée



Sans titre (St. East n° 108, New York), 28 septembre 1959

de l'instantané, le flou généralisé comme signe manifeste d'une affirmation d'art.

Si le flou, le bougé témoignent ainsi doublement d'une part de primitivité et de ce qu'il y a peut-être dans la photo de plus artificiel, c'est que l'œil, à l'état normal, ni ne voit vraiment flou ni ne garde surtout inscrit en lui la trace matérialisée d'un mouvement. Alors que l'objectif, ce faux œil, le peut, et ne peut même que cela, selon les conditions dans lesquelles on choisit de l'utiliser. Ce sera donc quelque chose de plus profond que l'œil, dont pourtant tout dépend, que le bougé met en avant et touche, chez le photographe et chez ceux qui y sont sensibles. C'est l'œil en tant que corps, l'œil faisant corps avec son paysage, l'œil-corps, celui dont Merleau-Ponty parle dans ses derniers écrits et qu'invoque Deleuze inspiré par Bergson dans ses livres sur le cinéma. L'œil de l'esprit coulé dans sa matière. [...]

Mais toujours quels que soient le prétexte et le rendu final, il s'agit bien d'une irruption de ce que l'instantané cache, de la fixation dans l'image d'un mouvement qui suppose une sorte de grondement interne et, sinon une rencontre, à tout le moins une friction entre le corps-regard et la réalité qui apparaît dans un frémissement. William Klein, grand initiateur du bougé, en donne la formule la plus vive quand il dit que le geste de photographier est pour lui "un moment de transe". Ce qui suppose cette agitation, plus ou moins matérielle et mentale, du corps cherchant à s'appliquer directement, en dépit de tous les détours techniques, à l'image. »

Raymond Bellour, « La redevance du fantôme », in *Le Temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, 1986, p. 108-110.

■ « Après la question du rapport de l'image au réel, la question de son rapport à l'espace et au temps. Tout va tourner ici autour de la notion de coupe. L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte



Sans titre, 3 septembre 1954

lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. Temporellement en effet – nous l'a-t-on assez répété – l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*. Empreinte empruntée, soustraite à une double continuité. Petit bloc *d'étant-là*, petit saisissement d'ici-maintenant, dérobé à un double infini. On peut dire que le photographe, à l'extrême opposé du peintre, travaille toujours *au couteau*, passant, à chaque visée, à chaque prise, à chaque braquage, passant le monde qui l'entoure au fil de son rasoir. [...]

À noter, avant de commencer, que le principe général de l'image-acte, qui a guidé tout ce travail, conduit logiquement à considérer que *toute photographie est un coup*, tout acte (de prise de vue ou de regard sur l'image) est un essai de "faire un coup" – exactement comme dans une partie d'échecs : on a des visées (plus ou moins nettes), on passe à l'acte, et on voit ce que ça donne après coup(e). Voilà *le jeu*. La question de la Vérité ou du Sens ne se pose pas – du moins pas dans l'absolu. La seule question est celle de la pertinence ou de l'efficacité contingente : c'est raté ou c'est réussi en tant que coup. La photographie, en ce sens, c'est une partie toujours en jeu où chacun des partenaires (le photographe, le regardeur, le référent) vient *se risquer* en essayant de faire un bon coup. Toutes les ruses seront bonnes. Toutes les occasions devront être saisies. Et chaque fois qu'on a joué, on recommence un nouveau coup (la *compulsion à la répétition* est quelque chose d'essentiel à l'acte photographique [...]). »

Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 153-154.

Photographes américains contemporains, contexte et affinités

■ « On pourrait donc imaginer que Vivian Maier connaissait bien mieux le travail photographique de ses contemporains qu'on ne l'a cru jusqu'ici. L'archive contient notamment plusieurs ouvrages consacrés à la photographie, et elle aurait fort bien pu, au cours de ses nombreux séjours à New York, se rendre au MoMA, qui exposait en permanence l'œuvre de photographes. » Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).

■ « Les années cinquante laisseront le souvenir, fondé sur l'iconographie du moment véhiculée par les magazines de reportages comme *Collier's* et *The Saturday Evening Post* ou par la télévision, d'une période terne, réduite au silence par la dépression ou l'autosatisfaction. La photographie dans l'après-guerre apporte un correctif à ce cliché, en commençant par l'automobile lancée à toute allure de Ted Croner, emblème de la fin des années quarante, avec ce qu'il faut d'ambiguïté. La grosse voiture américaine, synecdoque suprême de l'aisance et de la réussite dans ce pays, se métamorphose ici en un flou spectral qui fait penser au cheval étique de la mort. D'autres démentis aux idées reçues sur le mode de vie de l'époque sont offerts par les banlieusards désespérés de Dan Weiner ou les adolescents hantés de Bruce Davidson, par exemple, et aussi, dans un autre genre, par la famille afro-américaine de Leon Levinstein ou les enfants de Roy DeCarava, photographiés à un moment où les Noirs sont généralement présentés comme des symboles ou une question sensible, y compris dans la presse de gauche. Là où on peut voir les années cinquante mythiques, c'est dans *Le Rapide en direction de l'Est à l'arrêt*, de O. Winston Link, photographies fabriquées de toutes pièces, avec son éclairage volontairement théâtral et son effet cinématographique. Son climat où l'espérance va de pair avec la nostalgie en fait une sorte d'apothéose de l'iconographie du désir qui marque les années cinquante. Tout cela explique en partie l'accueil réservé à l'album *The Americans* de Robert Frank, le livre de photographie fondamental de cette décennie, lors de sa parution aux États-Unis en 1959. Robert Frank, originaire de Suisse, est arrivé aux États-Unis en 1947. Il a voyagé dans tout le pays entre 1955 et 1956, son odyssée étant payée par une bourse de la Fondation Guggenheim (ces subventions constituent une des principales sources de financement pour les photographes depuis 1937, où Weston a été le premier représentant de cette discipline à en recevoir une). Il a pris des photographies un peu partout, montrant des sujets divers, notamment des citoyens de toutes catégories sociales. On rencontre la pauvreté dans ses images, mais aussi la richesse, l'avilissement et la dignité, la solitude et la convivialité, la jeunesse et le grand âge, les Noirs et les Blancs, la respectabilité et son contraire. À sa sortie, le livre soulève un tollé. Les revues de photographie, entre autres, parlent d'une

“objectivité faussée”, affirment que l’album est “gâché par le dépit, l’amertume et des préjugés étroits”, le qualifient de “poèmes triste pour des gens malades”. Cette volée de bois vert a des raisons esthétiques : aucune image n’est nette et harmonieuse, rien n’est fixe ou définitif, tout est provisoire, indéterminé. Il n’est pas question ici de “moment décisif”. Ce sont les moments situés dans les intervalles. La réaction doit certainement une partie de sa virulence au fait que les photographies montrent presque toutes ce non-dit qui se tapit dans les marges de la vie américaine. Même les images qui évoquent la prospérité et la famille donnent à voir des instants d’abandon. Le livre ne dénonce pas, mais il refuse de rassurer. [...] Un nouveau scepticisme se glisse dans l’iconographie américaine entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. Un changement de génération intervient alors, et, entre autres choses, les jeunes sont saturés d’images photographiques. La télévision est désormais universelle aux États-Unis. La première génération qui a grandi avec est aussi la première à refuser sa souveraineté invérifiée. La période apporte aussi avec elle trop d’informations et une pléthore d’événements. Avec le recul, on pourrait avoir l’impression qu’il s’est passé peu de choses dans la première partie des années cinquante. Même le souvenir de la guerre de Corée semble s’évanouir, du moins pour ceux qui n’ont pas été appelés sous les drapeaux. L’orage commence à gronder au loin avec la crise de Suez en 1956, l’entrée des chars à Budapest en novembre de la même année, et enfin le lancement du premier Spoutnik en 1957, qui réveille bien des peurs aux États-Unis. Après l’investiture du président John F. Kennedy en 1961, les événements s’accroissent. Le mouvement de défense des droits civils, qui progresse depuis la déségrégation forcée d’un lycée blanc de Little Rock, dans l’Arkansas, en 1957, gagne du terrain sous la direction de Martin Luther King. Des manifestations, sit-in et campagnes d’inscriptions sur les listes électorales sont organisées, suscitant parfois des affrontements violents entre la police et les bandes de casseurs blancs dans tout le Sud, mais avec une intensité particulière dans l’Alabama et le Mississippi. En 1961, l’invasion manquée de Cuba par des réfugiés qui ont le soutien des États-Unis évite de peu l’escalade vers la guerre, quand on découvre une accumulation de missiles soviétiques dans l’île vers la fin de 1962. Le programme spatial des États-Unis démarre pour de bon avec le premier vol habité en 1961. La guerre du Vietnam commence presque imperceptiblement, lorsque des conseillers américains reçoivent l’autorisation de se livrer à des tirs de riposte en 1962 et que de gros contingents sont envoyés des États-Unis en 1963. Le 22 novembre de cette année-là, Kennedy est assassiné à Dallas. »

Luc Sante, « Une nation d’images », in *La Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 53-55.*

■ « Aux États-Unis, cette période allant de 1950 à 1980 peut être divisée exactement en son milieu : 1965 est l’année décisive où la tradition documentaire, si fondamentalement transformée après la guerre, fut modifiée une fois encore, bien que de façon moins



Sans titre, 1954

radicale. L’élan passa du “New Documents” au “New Topographics”, c’est-à-dire de la photographie de rue des années 50, concentrée principalement à New York, à la photographie de paysage de la fin des années 60 et années 70, réalisée essentiellement dans l’Ouest américain. Celle dialectique historique était parallèle à celle qui émergeait dans la peinture américaine, où le style dominant de l’expressionnisme abstrait était peu à peu remplacé par le minimalisme. De même que ces deux mouvements perpétuent la rupture de l’abstraction, de même les étapes de la photographie de l’après-guerre font toutes deux intervenir une imagerie figurative de l’homme et de la nature dégradés par la guerre. Le nouveau documentaire et la nouvelle topographie se ressemblaient également dans leur détermination à ne pas “parler trop”. La photographie d’avant guerre, celle de Kertész, de Cartier-Bresson ou d’autres grands modernistes européens, possède une élégance qui verse quelquefois dans une rhétorique fondée sur le contrôle de la forme. Dans les œuvres les plus caractéristiques de l’après-guerre aux États-Unis, la photographie est comme muette. Elle l’est devenue quand les photographes, déçus par les significations métaphoriques qu’engendrent deux formes analogues placées dans le même cadrage, ont commencé à rejeter le formalisme pour éviter tout symbolisme poétique. S’ils croient toutefois que les images doivent encore contenir un peu de poésie, ce ne peut être qu’une monotonie existentielle implacable. Vivant dans un environnement artistique restreint, comme les personnages d’une pièce de Beckett, ces photographes persistent à produire des images muettes. La tradition photographique dont Kertész avait été l’un des initiateurs ne s’arrêta pas abruptement après la guerre. Au contraire, elle s’institutionnalisa dans des agences photographiques comme Magnum, où Cartier-Bresson et nombre de reporters allaient faire carrière. À cause de ce chevauchement du passé et du futur, la singularité de ce qui se passait aux États-Unis et la

scission entre photographie européenne et photographie américaine ne furent pas immédiatement perceptibles. Les hommes et les idées traversaient sans cesse l'Atlantique dans un sens et dans l'autre.

Elliot Erwit, par exemple, grandit à Hollywood bien que né à Paris. Cet enfant de "l'usine à rêves de l'Amérique" devint finalement le parangon des photographes de Magnum, capable de composer, avec toute la grâce et l'esprit d'un "metaphysical poet", cette sorte de trait d'esprit à la Cartier-Bresson, où la juxtaposition surprenante des sujets dans le cadrage engendre en nous un sentiment de remémoration.

La renommée de Cartier-Bresson intervint principalement après la guerre, après son exposition au Museum of Modern Art de New York en 1947 et la publication de son livre, tandis que Kertész, un peu perdu à New York, continuait à travailler, à exposer et à publier. Pourtant, il est clair qu'ils avaient accompli une part importante de leur œuvre en Europe avant la guerre. S'ils méritaient les honneurs qu'ils reçurent plus tard – et que de nouveaux venus comme Erwit partagèrent – l'œuvre qu'ils réalisèrent alors était au mieux une consolidation de leurs idées antérieures. L'innovation était ailleurs. »

Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue. L'après-guerre aux États-Unis », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 640.

■ « Helen Levitt a fait apparaître la rue comme espace de jeu. On peut chercher des précédents dans une histoire des images, tous médias confondus. Mais Levitt ne s'est pas située dans l'histoire de l'art. Plus encore, elle a écarté, ou esquivé, deux paramètres insistants de la tradition figurative européenne depuis le Quattrocento : l'Histoire et le Lieu. Dans ses images new-yorkaises, l'espace de jeu de la rue n'est pas un lieu prédéfini qui ordonne la distribution des figures : le lieu dépend d'une pratique de l'espace. Levitt s'est donné un territoire, mais elle ne le décrit pas ; rien ne lui est plus étranger que la description topographique, même si elle s'intéresse aux détails qui caractérisent l'environnement. Elle écarte de même l'emprise du récit historique.

Ses images ont été longtemps ignorées par le monde de l'art, au moins jusqu'à la Documenta X, en 1997. Il semble aujourd'hui acquis que leur qualité tient à une mobilité du regard en empathie avec l'exubérance des jeux d'enfants. [...]

Comme les enfants qui jouent, elle a privilégié l'activité sur l'objet. L'objet n'est qu'un accessoire. Dans un terrain vague, le mouvement des enfants qui jouent à la guerre avec des bâtons et des branches est une explosion d'énergie. Les "accessoires" sont secondaires. L'important est le jeu lui-même. Les jeux de rue nécessitent peu de jouets. L'inertie du jouet est mélancolique. [...] Pour elle, comme pour Cartier-Bresson, importe surtout l'espace animé, chorégraphié. Le jeu tend à abolir les distances ; ainsi, dans l'image où une petite fille perchée sur un escalier et une autre sur le trottoir, en bas des marches, sont reliées par un long ruban qui traverse le cadre de l'image, tendu, tiré depuis un point invisible hors champ. Ce lien est l'image de la gestualité qui anime et noue les

corps, au-delà des poses et des postures individuelles. Finalement, c'est la ville elle-même que le jeu transfigure, qu'il transforme en un mystérieux labyrinthe. [...]

Cette mobilité s'exprime dans l'espace du cadre plus que selon la particularité d'un point de vue traduit par un effet de cadrage. Un parti pris de simplicité permet ainsi de faire jouer une complexité : le cadre est un espace de relations. Levitt enregistre les incidents sans valeur historique ni teneur journalistique ; ce ne sont ni des événements, ni des faits divers. L'intéresse, la retient, la happe – sans qu'on ait jamais le sentiment d'une particulière excitation – ce qui se passe entre les gens : le jeu, dans tous les sens du mot, entre les corps. [...]

Plus encore que le point de vue, l'intérieur du cadre (l'action dans le cadre) est une affaire de distance, pour celle qui assiste à la scène et en fixe l'image, comme pour ses acteurs. L'important, ce qui permet de faire une image "suffisamment bonne", c'est l'intervalle entre les corps ; c'est-à-dire, dans tous les cas, et quelle que soit la relation entre les personnes photographiées, le fait même de cette relation rendu visible et clair, sinon clairement déchiffrable, dans et par l'image. »

Jean-François Chevrier, « Helen Levitt. Jouer, tracer », in *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 131-144.

■ « Les photographies exprimant le mieux la forte impression qu'allait faire New York sur Lisette Model sont sans doute les séries *Reflections* (1939-1945) et *Running Legs* (1940-1941). Au plan stylistique également, ces images se distinguent du reste de sa production où prédomine le portrait direct.

Dans *Reflections*, Model pointe son objectif sur les devantures de magasins, sur les vitrines desquels se reflètent les allées et venues des piétons et l'architecture des gratte-ciel. Sans autre intervention que le cadrage, Model superpose dans une même image plusieurs réalités physiquement éloignées les unes des autres, à la façon d'un collage : les objets exposés en vitrine se mêlent aux reflets des passants et des immeubles du trottoir d'en face, le tout sur un même plan, de façon à rendre le brouhaha, l'activité commerciale, et, en même temps, l'aspect grandiose et chaotique de la ville.

Dans *Running Legs*, Model adopte un point de vue proche du sol, son objectif pointé sur les pieds des passants qui, aux heures de pointe, parcourent précipitamment les rues pour rejoindre leur lieu de travail, prendre le métro ou faire leurs courses. De sombres silhouettes, des jambes de femmes et d'hommes traversant la rue, marchant sur le trottoir ou montant des escaliers, des jambes anonymes, sans corps, recréant parfaitement l'ambiance frénétique de la ville moderne. On trouvait déjà des cadrages de ce type dans le film documentaire *The City* (1939), réalisé et tourné par Ralph Steiner et Willard Van Dyke, comme un moyen de traduire le rythme inhumain imposé par la métropole.

Autre série d'images associée à cette marée humaine se déplaçant sur les trottoirs de New York, *Pedestrians* (vers 1945) regroupe des portraits de piétons extraits de la foule par Lisette Model. Elle se servait d'un appareil Rolleiflex qu'elle pouvait tenir à hauteur de taille, l'objectif levé vers les piétons qu'elle croisait. Un grand nombre

de ses portraits sont ainsi pris du bas vers le haut, dans un mouvement de contreplongée caractéristique de ses prises de vue. Les personnages captés parmi la foule acquièrent de ce fait une allure imposante, voire hautaine, et l'ombre projetée par le bord de leur chapeau sur la plupart des visages d'hommes ne fait qu'accentuer leur air bourru. Des inconnus, jaloux de l'anonymat que confère la grande ville, étonnés de voir ce petit bout de femme, un appareil entre les mains, braquer sur eux son objectif. Ici, comme dans les portraits réalisés sur la Promenade des Anglais, l'attirance de Model pour les personnes qu'elle prenait en photo est palpable. »

Cristina Zelich, « Lisette Model : un regard au-delà des conventions », in *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2010, p. 19-20.

■ « Aux États-Unis avant tout, on voit ainsi émerger une sorte de style documentaire personnalisé, marqué par l'utilisation de l'appareil de petit format – il permet de mieux inscrire le photographe dans la scène –, des effets de coupes brutales dans le cadrage, une mise au point sélective, la pratique du flou, le fort grain – autant de signes d'improvisation, sinon de travail dans l'urgence –, la prédilection pour des atmosphères et des tirages sombres. Cette esthétique s'incarne dans plusieurs projets de livres dont *Life Is Good & Good For You in New York* de l'Américain William Klein en 1956, *Les Américains* du Suisse Robert Frank en 1958 ou encore *Paris mortel* du cinéaste hollandais Johan van der Keuken en 1963, à partir d'images réalisées entre 1956 et 1958 sous l'influence de l'ouvrage de Klein. [...]

Cette nouvelle exposition de l'auteur dans le travail documentaire ne s'éclipsera pas avec le retour en force, dans les années 1960, d'une esthétique en apparence plus sèche et plus impersonnelle, renouant avec les canons des années 1930, ceux de Walker Evans en particulier redécouvert durant la décennie. Sur ce modèle, on s'appliquera à nouveau à concilier les principes de réserve expressive et d'économie formelle avec un culte de l'artiste-photographe jamais remis en cause. Cette position est notamment partagée par la plus influente des institutions spécialisées, le département de la photographie du MoMA, et par son directeur depuis 1962, John Szarkowski. [...] Parmi les contemporains, trois photographes en particulier incarnent ces principes aux yeux de Szarkowski, c'est Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand, qu'il réunit en 1967 dans l'influente exposition "New Documents". [...] Tous trois entendent en effet tourner vers la société américaine, ses outrances, ses désordres et ses failles, un regard dépourvu de jugement moral et d'affect, mais comme pour en jouer, chacun développant à partir de ce constat une interprétation singulière, dans une revendication paradoxale de distance subjective et d'individualité que l'on retrouve alors chez les artistes pop. »

Olivier Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 404-411.

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

John Szarkowski, préface du catalogue *New Documents*, New York, MoMA, 1967, trad. en français in *L'Invention d'un art, 150^e anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Pompidou / Adam Biro, 1989, p. 219-220.

■ « Photographe de mode, avec son mari, pendant presque deux décennies (pour *Harper's Bazaar*, entre autres), elle [Diane Arbus] n'a découvert sa propre nature de photographe qu'au contact de Lisette Model, en 1955-1957. Elle trouve alors sa vocation personnelle en allant à la rencontre de ses semblables, en quête d'une sorte de double inavouable, multiple et fuyant. Influencée aussi par Sander dont elle connaît l'application systématique, elle ne vise cependant aucune classification, elle ne collectionne pas les instants volés au coin d'une rue. Elle prend contact avec ses sujets, engage la conversation, demande un rendez-vous pour aller chez eux. Diane Arbus sait que la photographie peut être une agression, mais veut la considérer comme "une sorte de passeport" pour se raconter, "un secret qui parle d'un secret". L'image qui en résulte sera avant tout le fruit d'une relation, par laquelle chacun laisse percevoir ses failles, un moment de laisser-aller révélateur, où l'émotion de la reconnaissance relâche



Sans titre (Chicago), sans date

l'attention et la dissimulation des tragédies personnelles. Avec sa vision souvent frontale du sujet prenant la pose, et l'usage immodéré du flash électronique, Diane Arbus ne dresse pas un portrait ordonné d'une société, mais plutôt un portrait éclaté de l'Amérique qui convoque "la panoplie des singularités [...], des êtres ordinaires qui n'ont de normale que l'apparence" (Patrick Rogiers), et indexe sans relâche d'inclassables défaillances individuelles. Diane Arbus fréquente les camps de nudistes, les parcs, les bals masqués, les asiles, les hôtels sordides; elles côtoie avec sollicitude les drogués, les nains et les géants, les *freaks* et les *junkies*, les prostituées et les travestis, les presque fous et les paranormaux. Elle débusque un maquillage trop insistant, une gaucherie d'attitude ou un regard en perte, non pour dénoncer ni donner à voir des extravagances, mais pour surprendre dans un "instant rituel" l'apparition d'une vérité cachée toujours retenue dans une inconsciente candeur. Dans la tension d'un affrontement paisible, entre une jeune femme séduisante munie d'un appareil photographique, et cet autre qui ne connaît pas son trouble, qui ne sait dire sa différence, il n'y a pas loin de la compassion à l'identification : "Le sentiment que c'est absolument unique. Il y a toujours pour moi un point où je m'identifie à eux". Diane Arbus, en se portant généreusement au-devant des déviances, donnait corps aux récentes sollicitudes de la psychiatrie; elle dénonçait dans l'inversion photographique des apparences – la dignité pour les déshérités, le ridicule des nantis – les symptômes d'une trop longue maladie du corps social. »

Michel Frizot, « Diane Arbus (1923-1971) », in *Histoire de voir. De l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photopoché », Paris, 1989, p. 62.

■ « Peintre de formation, Winogrand commence à photographier en 1948, à vingt ans. Travaillant d'abord en journaliste free-lance, il collabore à des agences, subit l'influence d'Alexey Brodovitch, dont il suit les cours, et surtout celles de Walker Evans, dont il confia qu'il était le



Sans titre, sans date

premier photographe qui l'ait ému, et qui lui enseigna que la photographie pouvait être intelligente et constituer un moyen d'aider à comprendre la société dans laquelle on vit. Opérateur de l'émergence et du mouvement qui réagit à ce qu'il voit et s'exprime véritablement dans les instants fugitifs, Winogrand n'a pas pour intention de juger ni de moraliser, mais d'exprimer, de représenter sans interpréter, ce qui le range d'emblée dans la lignée des "antiphotographes" qui rompent avec la tradition classique. [...]

Axé sur l'accélération, et non sur l'arrêt de la préméditation, l'acte du déclenchement est pratiqué comme un réflexe mental par Winogrand, qui disait que si une photo avait l'air trop normale, il faisait quelque chose pour la changer. Dans les rues de Manhattan ou à Los Angeles, il s'efforce de n'être rien qu'un œil qui voit librement et tente de restituer à travers son Leica l'ordonnance imprécise des choses. Tirant un parti optimal de la confusion du paysage urbain et traitant la réalité comme un puzzle dont il cadre des pans détachés, Winogrand part du principe que la forme et le contenu ne sont pas dissociables et refuse de faire une distinction hiérarchique entre ce qui vaut la peine d'être retenu et ce qui ne le vaut pas. En ce sens, ses constructions chahutées, chaotiques, mal fichues, totalement irrationnelles et pourtant familières, sont l'exact contraire des produits élégants, signifiants et structurés de l'"instant décisif" de Cartier-Bresson qui accréditent l'ordre moral du monde. Pour Winogrand, un photojournaliste devrait être à même de réaliser seulement deux images; la première, une tête, en gros plan, ou un portrait, pris au téléobjectif, et la seconde : un homme se promenant sur une plage, saisi en plongée et réfléchissant sur lui-même. Ce point de vue définit parfaitement les deux pôles entre lesquelles oscille son œuvre entièrement consacrée à la transcription de l'expression du mouvement et bien résumée par cette phrase : "Aucun instant n'est plus important qu'un autre. Chaque moment signifie quelque chose".

[...] "Je photographie une chose pour savoir à quoi elle ressemble quand elle est photographiée". Winogrand

comprend que l'esprit des êtres et des situations est irrévocablement transformé lorsque le photographe en fait quelque chose. Ce constat de fragilité est plus tragique qu'il n'y paraît. Peut-être est-ce pour cela que ses photographies semblent, miraculeusement, se décomposer à l'instant même où elles se constituent, ce qui ressort de cet autre crédo : "Je veux voir jusqu'où je peux pousser les choses sans que l'image tombe en morceaux".

Auteur d'une œuvre prolifique, déclenchant avec voracité, sept jours sur sept, Winogrand répond à une exacte définition de la photographie des années soixante lorsqu'il s'agissait de réfléchir et de sonder la réalité en surface pour voir à quoi elle ressemblait. Dévoilant ce qui reste normalement invisible, ces documents réalistes n'ambitionnent plus de montrer ce qu'il y a de mauvais dans le monde et de tenter d'y remédier. Immergés dans une société d'abondance, ils se satisfont d'en pointer les défauts. "Mes photographies ne dissimulent aucun message" disait-il. Reste qu'à travers les rites du comportements (cocktails, conférences de presse, commémorations, cérémonies en tous genres ou simple anniversaire) qu'il a copieusement décrits, Winogrand dresse une typologie de l'Amérique de Kennedy (saisi de dos lors de la convention nationale du parti démocrate) et célèbre le dynamisme d'une nation symbolisée par le départ d'Apollo 11, en 1969, et par la figure emblématique de ses sportifs, artistes ou écrivains les plus connus (Muhammad Ali, Frank Stella, Norman Mailer). » Patrick Roegiers, « La photographie américaine à la croisée des chemins » (1991), in *Garry Winogrand / Lee Friedlander*, Paris, Nathan, 1998, p. 165-168.

■ « Le jeu entre ces deux actes (constater, inventer) est peut-être l'apport le plus subtil de Friedlander aux photographes de ma génération. Ses images cliquent ou méditent avec un humour précis, peuplées d'"erreurs" de cadrage – terme à entendre comme contraventions aux règles établies ou au contraire comme leur observance poussée à l'absurde. Pourtant, elles n'apparaissent ni comme gags, ni comme des précipités de l'inconscient (tels les anti-événements si intenses de Harbutt), ni même, malgré ce que lui doit Friedlander, comme une frappe de boxeur raffiné à la Winogrand. [...] Ce qui apparaît comme si nécessaire dans la vision de Friedlander, c'est l'impassibilité d'une pratique qui montre que le regard posé par l'individu contemporain sur les apparences désunies est lui-même désuni : elle offre un prolongement et un enrichissement à notre expérience concrète, au moyen d'une sorte de document perceptif, attestant la *matérialité de l'acte même de perception*. Il ne s'agit donc pas d'une stratégie moderniste de la fragmentation (concept qui supposait encore l'existence d'une unité préalable) : son cadrage à l'assise impavide semble tolérer les déplacements et les déséquilibres en tout genre qui s'y produisent, plutôt qu'il n'est motivé par eux. Le passant qui passe, le véhicule qui roule, le corps nu ou la branche qui se tordent traversent cette robuste ampleur du cadre, produisant des entrées ou des sorties de scène, quelque part entre la majesté du cadre d'Evans (du moins celui de la période monumentale) et la poignante dramaturgie des instabilités de Robert Frank ou de Sergio Larrain. Friedlander peut ainsi accueillir un véritable déluge sémantique dans ses images, qui font tranquillement

office d'accélérateurs de particules à l'intérieur desquels il observerait les effets de collisions provoquées. On connaît sa propension à faire jouer des plans superposés, étagant des scènes multiples qui nous font sauter aux yeux combien nous sommes soumis à ces chocs que la planéité de la photographie rapproche du collage : aspect amplement commenté de cette œuvre, et dont l'une des sources est le pouvoir de concaténation planaire dont fait preuve, justement, Walker Evans lorsqu'il choisit des focales relativement longues, comprimant les distances, rabattant sur la surface de l'image des séries d'objets qui sont autant de signes religieux, domestiques, industriels du présent et du passé. Il est vrai que chez lui ces plans jouent alors comme des glissières superposées, alors que chez Friedlander ils s'entrechoquent souvent comme des miroirs aux inclinaisons hasardeuses. Evans est encore un artiste "héroïque" : dans son traitement de la relation entre ce qui est et ce qui fut, il pose un regard souvent unifiant. Friedlander, lui, jette, un œil sans fausse unité sur la fausse unité de la cacophonie. » Arnaud Claass, « Lee Friedlander, l'art d'être parmi les choses », in *Vive les modernités*, Arles, Actes Sud / Rencontres internationales de la photographie, 1999, p. 195-197.

■ « Depuis plus de quarante ans, j'arpente les grandes avenues et les petites rues des villes du monde entier sans jamais me démunir de mon appareil photo. Pour moi, la ville est comme la nature : elle a ses surprises, son énergie propre, son côté sauvage. Voir le monde révéler ses mystères en une infime fraction de seconde a toujours été ma plus grande source de joie ; c'est ce qui explique sans doute la profondeur de ma relation à la photographie. [...] Dans les années 1960, l'esthétique dominante en photographie était un mélange de Cartier-Bresson – avec son ordonnancement classique et son "moment décisif" –, et de Robert Frank, avec sa vision sombre, poétique et très personnelle de la vie américaine. Ces deux pratiques ont leurs mérites, mais l'une et l'autre reposent, dans une certaine mesure, sur l'idée de l'instant qu'il faut saisir. Pendant huit ans, je m'y suis entraîné et j'y arrivais de mieux en mieux, mais j'ai commencé à trouver que saisir l'instant n'était peut-être pas la seule question "décisive". En prenant des photos en couleurs chaque jour, je me posais de nouvelles questions sur les possibilités et les limites de la photographie. Je comprenais que la couleur, avec sa richesse descriptive, offrait quelque chose de plus que le noir et blanc. Elle est un peu plus proche de la réalité, elle est moins réductrice, et elle exprime la complexité de l'espace et de la lumière d'une façon plus plastique et plus nuancée. En 1970, pendant la guerre du Vietnam – c'est aussi l'époque où commence ce travail –, une bourse Guggenheim m'a permis de parcourir l'Amérique pour observer comment les Américains occupaient leurs loisirs pendant que leur pays détruisait le Vietnam et envoyait à l'abattoir cinquante mille de ses jeunes. Ce travail avait une dimension absurde et ironique, qui tenait à la vie quotidienne des Américains et à la manière dont la couleur l'exprimait. Autrement dit, je trouvais qu'il y avait plus de contenu dans une photo en couleurs. Après ce voyage, j'ai complètement abandonné le noir et blanc. Dans les années qui ont suivi, je me suis rendu compte, en travaillant dans les rues de New York avec mon Leica,



Sans titre (New York), sans date



Sans titre (Chicago), janvier 1956

que le manque de rapidité de la pellicule couleur – qui limite la profondeur de champ –, m’obligeait à ralentir et à prendre mes photos de plus loin. Ce léger changement de situation par rapport à l’espace et au temps m’a amené à réaliser un nouveau type d’image où le centre était vidé de son sujet nominal, de l’accroche sur laquelle je construisais mes photos jusqu’ici. Du coup, le champ de mes photos s’ouvrait à des événements multiples et simultanés, plus fragmentaires. J’ai commencé à percevoir la rue autrement, comme un lieu où tout est important : les bâtiments, proches ou lointains, le mouvement des gens, les lampadaires, les cabines téléphoniques, les bouches d’incendie, les arbres, les enseignes, les vitrines. Tous ces éléments trouvaient une cohérence qui faisait éclater le format de mon travail antérieur. Ces nouvelles images, non hiérarchiques, je les ai appelées *field photographs*, parce que tout ce qui était dans le champ jouait un rôle, et plus l’image était complexe et ouverte, plus elle m’intéressait. J’avais l’impression d’atteindre les limites de la photographie en me demandant jusqu’à quel point une photo peut contenir de la dissonance et rester néanmoins lisible. Peut-on faire des photos intéressantes sans qu’il y ait un élément central qui tienne le tout ensemble ? Et qu’est-ce que la couleur apporte à une photo ? »

Joel Meyerowitz, *Out of the Ordinary, photographies 1970-1980*, Paris, Jeu de Paume, 2006.

■ « La couleur a tendance à corrompre la photographie, et la couleur absolue la corrompt absolument. Regardez comment les films couleur rendent habituellement le bleu du ciel, le vert des feuillages, le rouge du rouge à lèvres, et les vêtements d’enfants. Quatre mots suffisent à régler la question, que l’on doit prononcer à voix basse : la photographie couleur est vulgaire. Quand la raison d’être d’une image est précisément sa vulgarité ou la couleur-accident produite par la main de l’homme, et non celle de Dieu, alors seule une pellicule couleur peut être utilisée valablement. [...] Ce fatras de pancartes de parking racoleuses, n’aurait pas d’impact en noir et blanc – et c’est le test de sa valeur esthétique en

couleurs. Rares sont les sujets où cela se produit. La plupart du temps, la couleur ne peut être bien utilisée que lorsque le photographe est un artiste avec un goût parfait”. [...] Si Walker Evans signifie sa réserve, il délimite donc le cadre des possibilités esthétiques de la couleur : celui d’une nécessité imposée par le sujet lui-même. Il rejoint sur ce point l’opinion formulée par Edward Weston quelque vingt ans plus tôt après trois ans d’essais des procédés couleur : “Nous devons désormais nous mettre en quête de sujets qui sont excitants à cause de leurs couleurs.”

Tandis que Walker Evans publie son texte [1969], une nouvelle génération de photographes commence précisément à prendre en charge cette “couleur vulgaire” pour convertir les termes de son évaluation. Puisque la couleur est une donnée constitutive de la réalité quotidienne qui les entoure, pourquoi ne pas la photographier ? Le choix de la couleur tombe soudain sous le sens. Ainsi Joel Meyerowitz, William Eggleston et Stephen Shore aux États-Unis, Luigi Ghirri en Italie, John Batho en France, expriment tous la nécessité de faire basculer leur pratique photographique du côté de l’usage de la couleur. Ces photographes s’intéressent aux mêmes sujets : leur environnement urbain, leur cadre de vie quotidienne, les objets et décors qui le composent, les gens qu’ils croisent ou côtoient ; bref la banalité ordinaire. La couleur est l’élément clé du choix du sujet. Reprenant à leur propre compte une logique d’attitude développée par les amateurs, ils considèrent à leur tour qu’il convient désormais d’intégrer cette dimension de l’expérience visuelle. Joel Meyerowitz l’exprime clairement : “La couleur fait partie intégrante de notre expérience de la vie. Regarder les photographies qui sont en couleurs, c’est comme regarder le monde. L’herbe est verte, pas grise ; la chair est lumineuse, pas grise, le bleu du ciel signifie différentes choses selon les heures. Le noir et blanc, en comparaison, est une forme de réponse très cultivée et très abstraite à la manière dont nous voyons les choses”. »

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 143-144.

orientations bibliographiques thématiques

approches générales de la photographie

- BAJAC, Quentin, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- SHORE, Stephen, *Leçon de photographie*. Paris, Phaidon, 2007.

autoportrait

- BAJAC, Quentin, CARGUILHEM, Denis, *Le Photographe photographié : l'autoportrait en France 1850-1914*, Paris, Paris-Musées, 2004.
- BONAFoux, Pascal (dir.), *Moi Je, par soi-même, L'Autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Skira, 2004.
- BONAFoux, Pascal, *Autoportraits du XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004.
- BRIGHT, Susan, *Auto Focus. L'Autoportrait dans la photographie contemporaine*, Paris, Thames & Hudson, 2010.
- CALMEJANE, Yves, *Histoire de moi ou l'histoire des autoportraits*, Paris, Thalia Édition, 2006.
- FOHR, Robert, « Autoportrait, peinture », *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autoportrait-peinture/>).
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- GUÉGAN, Stéphane (dir.), *L'Autoportrait dans l'histoire de l'art : de Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*, Boulogne-Billancourt, Beaux-Arts Éditions, 2009.
- KOZLOFF, Max, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon 2008.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- *Autoportraits de photographes*, introduction et commentaires de Marie Cordié-Levy, Paris, Actes Sud, « Photo Poche », 2009.
- *Autoportrait. Photographies de Lee Friedlander*, Centre national de la photographie, Paris, 1992.
- Lee Friedlander, *In the picture Self-Portraits 1958-2011*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011.

street photography ou photographie de rue

- BELLOUR, Raymond, « La redevance du fantôme », in *Le Temps d'un mouvement, Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, 1986.
- BRUNET, François, « Street photography », in *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n°5, « Scènes de la rue », 2005.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » (1863), in *Curiosités esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1986.
- CHÉROUX, Clément, *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Thames & Hudson, 2008.



Sans titre, 1960

- CHEVRIER, Jean-François, « Photogénie urbaine », in *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- GUNTHER, André, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/243>).
- HOSTETLER, Lisa, *Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography, 1940-1959*, New York, Prestel, 2010.
- HOWARTH, Sophie, MCLAREN, Stephen *Street photography Now*, Thames & Hudson, 2011.
- JOLIVALT, Bernard, *La Photo sur le vif*, Paris, Pearson, 2011.
- KOZLOFF, Max, *New York: Capital of Photography*, New York, The Jewish Museum / New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.
- LUGON, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html>).
- MÉAUX, Danièle, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997.
- MEYEROWITZ, Joel, WESTERBECK, Colin, *Bystander: A History of Street Photography*, Boston, Bulfinch Press, 2001.
- MORA, Gilles, *The Last Photographic Heroes. La Photographie américaine de 1958 à 1981*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, *La Ville au loin*, Paris, La Phocide, 2011.
- SCOTT, Clive, « Street photography ». *From Brassai to Cartier-Bresson*, I.B. Tauris, 2007.
- WESTERBECK, Colin, « Sur la route et dans la rue, l'après-guerre aux États-Unis », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- *La Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du MoMA*, Paris, Centre Pompidou, 1995.
- *Street Photo : manuel des photographes urbains*, Paris, Eyrolles, 2013.

pistes de travail

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

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Vivian Maier et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, les pistes ci-dessous sont regroupées en quatre thèmes :

- « Autoportraits, reflets et projections » ;
- « Regarder, cadrer et composer » ;
- « Instantanés et mouvements des corps dans la photographie de rue » ;
- « Parcours urbains et prises de vue ».

Les propositions accompagnant les images correspondent aux activités proposées 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 vos élèves, notamment dans le cadre des visites commentées pour les groupes scolaires.

Autoportraits, reflets et projections

« On pourrait ici faire une distinction entre ses autoportraits et ses autoreprésentations. En effet, si tous les autoportraits sont des autoreprésentations, toutes les autoreprésentations ne sont pas nécessairement des autoportraits. Je fais ici allusion aux nombreux clichés où l'on voit clairement l'ombre de l'artiste se projetant sur la scène photographiée. C'est, comme chacun sait, un trope classique de la photographie moderniste. On se souvient que Lee Friedlander a consacré un ouvrage entier au procédé [*In the Pictures, Self-portraits, 1958-2011*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011]. »

– Abigail Solomon-Godeau, « L'invention de Vivian Maier », *Jeu de Paume, le magazine*, septembre 2013 (en ligne : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-abigail-solomon-godeau/>).

■ En regard des images ci-contre, inciter les élèves à argumenter et partager leurs réponses aux questions suivantes :

- Quels sont les points communs entre ces quatre photographies ? Peut-on dire que ce sont des autoportraits ?
- Repérez et distinguez dans chaque image les ombres projetées et les reflets. Reconnaissez-vous les surfaces ou les objets réfléchissants utilisés ?
- Dans chacune de ces images, situez et distinguez les éléments qui se trouvaient devant l'appareil photo (dans le « champ » de l'image) ou derrière celui-ci (c'est-à-dire en « contre-champ »).



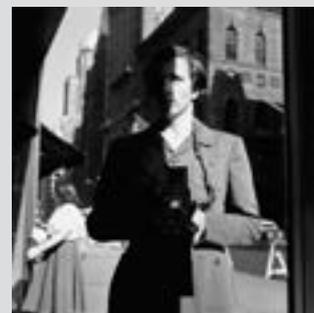
Sans titre (Autoportrait), juin 1953



Sans titre (Autoportrait), sans date



Sans titre (Autoportrait), février 1955



Sans titre (Autoportrait), sans date

– En quoi les ombres et les reflets sont-ils particulièrement liés à la photographie ?

– Observez comment Vivian Maier tient son appareil photo. Quelle est la position de ses bras, de son visage ? Où dirige-t-elle son regard ? Que permet l'appareil qu'elle utilise ? Vous pouvez vous aider des précisions techniques ci-dessous :

Vivian Maier utilise un appareil Rolleiflex bi-objectif. Le premier objectif, situé au-dessus, sert pour la visée (l'image est réfléchiée par un miroir fixe qui la dirige vers un verre de visée) et le second, en dessous, permet d'exposer le film. Le photographe visualise l'image en regardant le dessus de l'appareil, vers le verre de visée dans lequel l'image est inversée droite / gauche. La visée à hauteur de poitrine offre un angle de vue qui donne l'occasion aux photographes de capturer des instants spécifiques sans être vus. Le déclenchement de la prise de vue est silencieux. Il permet de produire douze négatifs de format carré (6 x 6 cm) par bobine de film.

– Que pensez-vous de la manière dont Vivian Maier se représente ? Que peut-on découvrir de la photographe en regardant ces images ? Que peut-on voir de son cadre de vie, ses intérêts, ses activités, son métier... ? Avons-nous beaucoup d'autres informations sur cette photographie ? Pourquoi ?

– Vivian Maier n'a jamais, ou très peu, montré ses photographies. Selon vous, quelles pouvaient être les motivations de sa pratique photographique ?

L'autoportrait comme genre

« En Occident, l'apparition de l'autoportrait comme motif puis comme genre pictural se situe à la fin du Moyen Âge (XIV^e siècle). Auparavant, dans la miniature, les représentations d'artistes au travail ne font pas défaut, mais l'autoportrait en tant qu'image réflexive manifestant la conscience d'une singularité est beaucoup plus rare : citons celui de frère Rufilus, de l'abbaye de Weissenau, dans un légendaire du XII^e siècle, et celui de la nonne Guda dans un livre d'homélies à peu près contemporain. »

Ces représentations, souvent inscrites dans une lettrine et accompagnées du nom de l'exécutant, ont valeur de signature. En ce sens, et bien que la ressemblance n'en soit pas réellement l'enjeu, elles attestent l'existence dès cette époque d'un certain individualisme dans le domaine artistique. Cette tendance devait trouver, à la Renaissance, une caution nouvelle dans les idées humanistes qui, à la lumière de l'héritage gréco-latin, célébraient l'Homme et les témoignages de son génie, distinguant du même coup la personne de l'artiste. Reste que dans le monde antique l'autoportrait semble avoir été une pratique assez exceptionnelle : les quelques exemples de peintres au travail que l'on trouve dans la céramique grecque ou dans la peinture égyptienne échappent à cette catégorie car ce sont des images corporatives ou des marques de fabrique, dénuées de ressemblance. En revanche, il est intéressant de constater que les rares autoportraits attestés par les textes grecs, chez Apelle et Parrhasios notamment, passaient en leur temps pour des exercices de virtuosité. La naissance de l'autoportrait, dans la peinture occidentale, est, de fait, intimement liée à des progrès d'ordre technique dont l'irruption aurait favorisé un penchant à se représenter sans doute inhérent à la nature artistique : ce fut d'abord, à la fin du XIV^e siècle, la mise au point et la diffusion, à partir de Venise, des miroirs de verre, puis la découverte de la peinture à l'huile, médium dont la fluidité autorisait, davantage que la fresque et la tempera, un rendu précis des apparences. Devenu maître de sa propre image, le peintre (beaucoup plus rarement le sculpteur : là des raisons techniques semblent avoir joué en sens inverse) devait faire de celle-ci le véhicule d'expression privilégié de ses doutes et de ses aspirations personnels, comme des ambitions et des limites de son art. Si la pratique de l'autoportrait fut surtout vivante entre le XV^e siècle et la fin du XIX^e siècle, elle s'est maintenue, en dépit des abstractions, jusqu'à notre époque, et connaît même depuis le pop art et l'hyperréalisme un regain de faveur auprès des peintres. Son exploitation par la photographie depuis plus d'un siècle et l'utilisation de cette technique par les peintres (ainsi chez Andy Warhol) ont sans doute contribué à la survivance du genre dans le domaine propre de la peinture. »
— Robert Fohr, « Autoportrait, peinture », *Encyclopædia Universalis* (en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/autoportrait-peinture/>).

« [...] dans le contexte du XIX^e siècle [...] l'autoportrait photographique, en même temps qu'il participait à la visibilité sociale du médium, s'est vite inscrit comme une nouvelle variante du genre pictural de l'autoportrait. Au siècle des découvertes et des explorations, il se positionna à l'avant-garde, portant sur les photographies produites une touche décalée et parfois ludique. [...] C'est surtout au XX^e siècle que l'autoportrait prit une place majeure dans l'art de la photographie. Ce nouvel engouement s'explique par une volonté de rompre, à l'approche de la Première Guerre mondiale, avec les expressions artistiques antérieures et, l'avènement de la psychanalyse aidant, par une volonté de renouveler l'art en le situant dans un rapport plus étroit à soi. L'introduction récente sur le marché d'appareils plus légers et à la maniabilité plus grande (le Kodak suivi du Leica) permettait cette mise

en scène de l'intime. Ne nécessitant plus d'installation lourde comme avec l'appareil à chambre, les autoportraits pouvaient se faire à la dérobée et porter à la visibilité les endroits plus obscurs de la personnalité du photographe. »
— *Autoportraits de photographes*, introduction et commentaires de Marie Cordié Levy, Paris, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2009, n. p.

■ En histoire des arts, en arts plastiques, en littérature et en philosophie, l'exposition « Vivian Maier (1926-2009), une photographe révélée » peut donner lieu à une étude et un travail sur l'autoportrait. Ce thème sera ici plus spécifiquement abordé en lien avec le statut des ombres et des reflets dans l'histoire de la représentation et des pratiques de l'image.

Ombres et reflets, des récits de l'origine de la figuration à la photographie

« Comme on le sait, le reflet (à travers l'histoire de Narcisse) et l'ombre (par l'entremise de l'histoire de la jeune fille de Corinthe telle qu'elle est récoltée et racontée par Pline) ont tenu l'un et l'autre un rôle fondamental dans l'histoire fictive d'une origine de la peinture ou des arts de l'imitation. Et le photographique, s'il n'est en vérité au sens strict ni un reflet ni une ombre, relève pourtant intégralement du régime de parution qui est le leur, et qui est aussi celui d'une projection ou d'un envoi, celui aussi d'une production naturelle de l'image, à laquelle l'homme assiste, fasciné. »
— Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 36.

■ Lire et analyser le récit fondateur de « l'invention de la peinture » rapporté par Pline l'Ancien :
« La question de l'origine de la peinture est incertaine et ne relève pas du plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle fut inventée chez eux, il y a six mille ans, avant de passer en Grèce, ce qui est de toute évidence une vaine prétention. Quant aux Grecs, certains disent qu'elle fut inventée à Sicyone, d'autres à Corinthe, mais tous s'accordent à dire que c'est en entourant avec des lignes l'ombre d'un homme ; ce fut par conséquent la première étape, mais la seconde, lorsqu'une méthode plus élaborée eut été inventée, procédait avec des couleurs uniques, [technique] appelée monochrome, encore en usage actuellement. [...] En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua de l'argile et fit un relief ; et l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries. Cette œuvre, dit-on, fut conservée au sanctuaire des Nymphes jusqu'à l'époque du pillage de Corinthe par Mummius. »
— Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, cité in Françoise Frontisi-Ducroux, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », *Cahiers du Genre*, 2007, vol. 2, n° 43, p. 133-151 (en ligne : www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0133).

■ Rechercher et étudier des représentations picturales de l'« origine de la peinture », notamment :
– David Allan, *Origin of Painting* (1775);
– Joseph Benoit Suvee, *Invention of Art of Drawing* (1793);
– Anne-Louis Girodet, *L'Origine de la peinture* (1829).

■ Expliquer comment ce récit fondateur a pu être rapproché des procédés et des enjeux de la photographie. Vous pouvez vous appuyer sur l'étymologie du terme « photographie », ainsi que sur l'étude des *Photogenic drawings* (dessins photogéniques) d'Henri Fox Talbot (vers 1839). Vous pouvez également vous référer aux photographies suivantes : André Kertész, *Autoportrait en ombre*, Paris, 1927; Lewis Hine, *Self-Portrait with Newsboy*, New York, 1908 et Alfred Stieglitz, *Shadows on the Lake* (*Ombres sur le lac*), 1916.

■ En arts plastiques, expérimenter les notions de traces et envisager la question de la ressemblance à partir des ombres projetées (profil, silhouette, fragment...).

■ Étudier comment Alberti, théoricien et humaniste de la Renaissance, fait de Narcisse l'inventeur de la peinture : « Mais, surtout, la peinture a été tellement tenue en honneur par les Anciens que seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans, alors qu'ils appelaient invariablement artisans tous les artistes. C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? »
– Alberti, *De Pictura* (*De la peinture*), 1435, livre 2, Paris, Macula, 1992.

■ Travailler sur l'histoire de Narcisse à partir des *Métamorphoses* d'Ovide (Ovide, *Les Métamorphoses*, Œuvres complètes, livre III-V, Paris, Firmin Didot, 1869, p. 298-299, en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282076j/f318.image.r=Narcisse>) et envisager ses différentes interprétations.

■ Prolonger cette séance en recherchant, dans l'histoire de la peinture, différentes représentations du mythe de Narcisse (Le Caravage, Nicolas Poussin, John William Waterhouse, Salvador Dalí...)

■ Développer le traitement de l'autoportrait en lien avec le thème du miroir, en travaillant à partir de l'Autoportrait de Johannes Gumppe peint vers 1646 (en ligne : http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/12/12/2005_12_autoportraits/) et son analyse ci-dessous :
« Voici l'autoportrait de Johannes Gumppe (vers 1646). Sa composition bien particulière lui a valu une certaine notoriété. Comme beaucoup d'autoportraits, il est moins consacré à la représentation d'une personne qu'à la représentation de l'acte ou du procédé de la représentation. C'est moins le peintre qui se peint, que le peindre, et la peinture est ici le sujet, dans tous les sens du mot. Elle est, très ostensiblement, le sujet de sa ressemblance. Le peintre

ou le peindre peint la scène entière, qui implique deux représentations de son visage, celle du miroir où il devient son propre modèle, et celle du tableau qu'il exécute. Cela fait deux fois la ressemblance, et cela fait, on le voit aussitôt, deux ressemblances distinctes. Le tableau montre la dissemblance des ressemblances.

L'image du miroir et celle du portrait sont identiques (le portrait étant inversé comme le miroir : témoin la mèche de cheveux), à la différence près des regards : le regard du miroir plonge dans celui du peintre qui se regarde; celui du portrait, en revanche, regarde de côté, c'est-à-dire restitue le mouvement des yeux que le peintre doit faire pour passer du miroir à la toile. De ce fait, le regard du portrait ne se regarde plus, mais regarde celui qui regarde la toile – et par conséquent il regarde le peintre en train de peindre, le "même" qui devient ainsi "autre", et il regarde aussi, du "même" coup, un futur spectateur du tableau. »
– Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 41.

■ Associer et comparer le dispositif mis en scène par Johannes Gumppe dans le tableau cité ci-dessus et les autoportraits photographiques suivants :
– Jacques Henri Lartigue, *Autoportrait*, Rouzat, juillet 1923 (voir le dossier de l'exposition « Lartigue, l'émerveillé », présentée par le Jeu de Paume au Château de Tours en 2012 : http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Lartigue.pdf);
– Ilse Bing, *Autoportrait aux miroirs*, Paris, 1931 (en ligne : <http://alaloupe.wordpress.com/2010/01/>).

■ Poursuivre l'étude des autoportraits photographiques au miroir à travers ces images (consultables en ligne) :
– Willy Ronis, *Autoportrait aux flashes*, Paris, 1951;
– Florence Henri, *Autoportrait (aux cadres)*, 1938;
– Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1929;
– Herbert Bayer, *Autoportrait*, 1932;
– Berenice Abbott, *Autoportrait avec distorsion*, vers 1945;
– Eve Arnold, *Self-Portrait in a Distorting Mirror*, 42nd Street, New York, 1950;
– Imogen Cunningham, *Self-Portrait on Geary Street*, 1958;
– Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979.

■ L'étude des autoportraits peut se développer en regard de l'exposition « Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 14 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

■ Avant ou après la visite de l'exposition « Vivian Maier », proposer aux élèves de réaliser des autoportraits photographiques en restant derrière l'appareil. Il s'agira d'insérer et de mettre en scène leur reflet et/ou leur ombre portée et/ou une partie de leur corps dans divers espaces : leur école, leur quartier, leur maison. La série des « Self-Portraits » de Lee Friedlander peut être également présentée aux élèves. (Certaines images sont accessibles en ligne sur <http://fraenkelgallery.com/portfolios/1960s-self-portraits>. Voir aussi le texte de présentation de l'exposition du photographe au Jeu de Paume en 2006 : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=194&lieu=1&idDoc=304>).

■ Se rendre sur le profil Facebook de Vivian Maier.
Proposer aux élèves de l'analyser et d'argumenter leurs réponses aux questions suivantes :

- Qui s'occupe de mettre à jour et d'alimenter son profil ?
- Quels types d'informations sont mis en ligne ?
- Quel intérêt peuvent avoir les internautes à venir sur ce profil et laisser des commentaires et des images ?
- Trouvez-vous ces derniers intéressants ?
- Quelles différences peut-on observer par rapport à un profil Facebook personnel ?

■ Le travail sur l'autoportrait peut se développer en direction des possibilités plastiques des expérimentations photographiques en étudiant le parcours et l'œuvre d'Erwin Blumenfeld, qui est présentée au Jeu de Paume, à Paris, du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014 (présentation et dossier enseignants de l'exposition en ligne : www.jeudepaume.org).

ressources pédagogiques en ligne

Autour de l'autoportrait

- Pour les cycles I, II et III, dossier réalisé par Dominique Leblanc, professeur agrégé d'arts plastiques : http://artsplas.mangin.free.fr/ressource___l_autoportrait_12049.htm
- Pour le niveau collège, dossier proposé par Mme Lemay : <http://les-roussillous.ecollege.haute-garonne.fr/espaces-pedagogiques/histoire-des-arts/l-histoire-des-arts-en-troisieme-autobiographie-autoportrait-autofiction-quot-la-promesse-de-l-aube-quot-de-r-gary-5424.htm>
- « Qui suis-je, qui suis-je vraiment? », dossier et pistes pédagogiques de Natacha Petit et Lucien Félicienne : <http://www.educnet.education.fr/arts/actualites/dossiers-pedagogiques-autour-des-nouveaux-1/files/Dossier-p-dagogique-qui-suis-je.pdf>

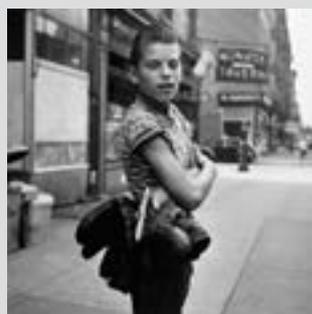
Autour du miroir

Ce thème peut être abordé de manière transdisciplinaire en histoire des arts :

- Luc Blanvillain propose un choix de textes pour constituer une séquence sur le miroir : http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=585
- Corpus d'images, autour du miroir dans la photographie et dans la peinture, sur le blog Wodka : <http://wodka.over-blog.com/article-2839379.html>
- Séquence de cours « L'apparition du miroir » dans Espace-Art-Collège de Maxime Fauvel : <https://sites.google.com/site/espaceartcollege/l-apparition-du-miroir>
- L'IREM de Montpellier propose un dossier « Miroir et symétrie au CE2 » pour découvrir par des observations, des expériences les principales propriétés des miroirs plans : http://www.irem.ujf-grenoble.fr/revues/revue_n/numero.php?num=39
- Article de Herbert Molderings et Barbara Mülhens-Molderings, « Mirrors, Masks and Spaces. Self-portraits by Women Photographers in the Twenties and Thirties » avec des autoportraits de Florence Henri, Imogen Cunningham, Germaine Krull, Ilse Bing, sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/06/molderings/>

Regarder, cadrer et composer

« Si le peintre part de la toile blanche et construit une image, la photographe part du désordre du monde et sélectionne une image. Face aux maisons, aux rues, aux gens, aux arbres et aux objets d'une culture, le photographe impose un ordre à la scène, simplifie un fouillis en lui donnant une structure. Il impose cet ordre en choisissant un point de vue, un cadrage, un temps d'exposition et un plan de mise au point. »
– Stephen Shore, *Leçon de photographie*, Paris, Phaidon, 2007, p. 37.



Sans titre, 3 septembre 1954



Sans titre, 1954



Sans titre, sans date

■ En regard des images ci-dessus, inciter les élèves à argumenter et partager leurs réponses aux questions suivantes :

- Dans la construction ou la composition d'une image, quelles sont les différences entre une photographie et une peinture ? Entre une photographie et un film ?
- Décrivez, dans chacune des images ci-dessus, le point de vue et le cadrage choisis par Vivian Maier.
- À votre avis, quels éléments ont attiré son attention au moment de la prise de vue ? Pourquoi ?
- Observez les personnes représentées. Quelle est leur place dans ces trois photographies ? Que sont-elles en train de faire ? Que regardent-elles ?
- Retrouvez le type d'appareil photo que Vivian Maier utilise et imaginez la relation de la photographe avec chacune de ces personnes au moment de la prise de vue. Sont-elles conscientes d'être photographiées ? Quel effet cela produit-il sur nous ? Sommes-nous amusés, gênés, troublés, étonnés, intrigués... ?
- Repérez, dans les images, les zones de netteté et de flou. Indiquez, dans la première image, les éléments que la photographe a choisi de représenter nets ou flous. Dans la deuxième image, voyez-vous une différence de netteté entre le premier et les arrière-plans ? Que produisent ces choix de zones de flou et de netteté ?

– Étudiez l'arrière-plan des deux premières images et relevez les lignes obliques, verticales et horizontales. Dans quelle image votre regard semble-t-il circuler le plus ?
– Comment la photographe situe-t-elle les personnes par rapport à l'environnement urbain qui apparaît au second plan ? Essayez de décrire l'impression que vous avez du rapport que chaque personne représentée entretient avec la ville.

Cadre et cadrage

Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible :

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. »

– Eugène Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 270.

Point de vue

Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet et l'angle sous lequel on l'observe.

« Le point de vue choisi par le photographe fait ainsi surgir une certaine vision du monde : si les interprétations d'un tableau sont multiples et même parfois contradictoires, en revanche, la façon dont l'espace est reconstruit, le choix d'une certaine perspective plutôt qu'une autre, est une donnée tangible. L'image raconte ce choix – celui de montrer quelque chose comme ça et pas autrement, d'opter pour un certain modèle et pas un autre. S'il n'existe aucune solution (exacte) pour fixer l'espace sur un plan, c'est que toute image – même fondée géométriquement – transforme les choses ; elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit. [...] Si la perspective a partie liée avec la géométrie, elle s'en distingue sur ce point essentiel : elle nous introduit comme sujet qui regarde. Notre présence est requise dans cette construction de l'espace, nous y avons notre place. Nous devons tenir notre rôle de spectateur. »

– Philippe Comar, *La Perspective en jeu : les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 82-86.

Vue frontale, en plongée et contre-plongée

« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle (normal) de vision.

Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse... La plongée totale, à la

verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). »
– Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.

■ Proposer aux élèves de rechercher des images dans la presse ou sur Internet en distinguant les différents points de vue : vue frontale, vue en plongée, vue en contreplongée, vue aérienne... Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles et des effets qu'elles produisent.

■ Expérimenter les opérations de cadrage avec les élèves.
– Choisir une image puis, à l'aide d'un cache constituant un cadre, choisir un détail. Ce détail pourra être ensuite agrandi sur une autre feuille. L'exercice sera renouvelé plusieurs fois et les différentes productions feront l'objet d'un montage.
– Isoler un fragment et le coller sur une feuille de papier. Les élèves pourront travailler à partir et autour de ce fragment (possibilité d'échanger les feuilles entre élèves).

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

■ Analyser et comparer les choix de cadrage dans les deux photographies suivantes de Vivian Maier et Lisette Model, qui représentent toutes deux un homme de dos assis sur un banc :
– Lisette Model, *Circus Man*, Nice, 1933-1938 (en ligne : <http://www.keitelmangallery.com/keitelmangallery/workslisetteModel.html>) ;
– Vivian Maier, *New York*, 1955 (en ligne sur : <http://www.vivianmaier.com/portfolios/new-york-2/?show=thumbnails&pid=243>).

■ Dans les photographies de Vivian Maier, les ombres et les lumières redistribuent l'espace, le découpent, le composent ou le décomposent.
– Travailler à partir d'une sélection de ses photographies, téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume ou disponibles sur <http://www.vivianmaier.com>
– Identifier les zones d'ombre et les zones lumineuses à l'aide de papier calque ;
– Reproduire l'image en ne laissant apparaître que ce contraste (noircir les zones d'ombre, laisser en blanc les zones de lumière) ;
– Montrer que cette alternance d'ombre et de lumière donne du volume aux formes et oriente la composition de l'image.

■ La photographie permet d'enregistrer successivement et rapidement plusieurs images. Les choix déterminant l'image finale ne se font pas seulement à la prise de vue,

mais également au moment de la sélection de l'image que l'on va retenir, développer sur papier et choisir de montrer. Vous pouvez travailler ici à partir du livre *Magnum Planches-Contacts* (sous la dir. de Kristen Lubben, Paris, La Martinière, 2011), qui montre une sélection de planches-contacts accompagnées des commentaires des photographes. Vous pouvez également vous reporter au site de la Catherine Edelman Gallery (<http://www.edelmangallery.com/exhibitions/2010/proof/proofshow2010.htm>) et à l'exposition « Proof » (2010) qui regroupe des planches-contacts de plusieurs photographes et les images finales choisies.

- Montrer aux élèves chaque planche-contact, leur demander quelle image ils retiendraient et pourquoi.
- Confronter leurs choix avec celui du photographe et lancer le débat.
- Comment se pose la question de la sélection des images dans le cas de Vivian Maier ?

Instantanés et mouvements des corps dans la photographie de rue

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

« 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 évanescant 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". L'ombre est donc placée au centre du trouble photographique, et elle l'est d'abord au titre de sa qualité fugitive : si une ombre peut être photographiée, c'est parce qu'un bief peut être dérivé dans le cours du temps : même avec un temps de pose encore assez long (mais il est à noter que la méthode de Talbot accélérerait considérablement les choses par rapport au daguerréotype), c'est déjà la logique de l'instant, du pur instant, la logique de l'instantané, qui est préfigurée. »
 – Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 50-51.

« La *street photography* [photographie de rue] n'a cessé de chercher dans la concentration de l'instant une réponse à l'anonymat de la multitude et du chaos urbain. Il y a une grâce de l'ordonnance instantanée, et un pathos du fragment comme concentration tragique ».
 – Jean-François Chevrier, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 136.



Sans titre, sans date



Floride, 9 janvier 1957



Sans titre (St. East n° 108, New York), 28 septembre 1959

■ En regard des images ci-dessus, proposer aux élèves les séquences de travail suivantes :

- Où ont été prises ces trois photographies de Vivian Maier ? À quel moment de la journée ? À quelle distance se situait la photographe ? Les photographies ont-elles été mises en scène ? Les personnes ont-elles posé ?
- Selon vous, dans ces images, quelles personnes étaient immobiles au moment de la prise de vue ? Lesquelles étaient en mouvement ? Quels éléments vous permettent de faire cette distinction ? Comment peut-on repérer, dans une photographie, une personne dont le mouvement a été figé ? Quel réglage, sur l'appareil photo, a une influence sur le rendu d'un sujet en mouvement ?
- Est-ce que l'on perçoit de la même manière les gestes et les attitudes des personnes en mouvement dans la réalité et en photographie ? Pourquoi ? Quel est l'effet produit ? Dans les salles de l'exposition, comparez les films de Vivian Maier et ses photographies. Que remarquez-vous ?
- Dans la troisième image, combien de personnes peut-on voir ? Quelles sont leurs relations ? Vous pouvez, à l'aide d'un croquis, situer chaque personne et indiquer par une flèche la direction de son regard.
- Au-dessus de la porte d'entrée, on peut voir le numéro « 321 ». Si on les lit les uns après les autres, les chiffres peuvent former un compte à rebours. Quel élément dans l'image pourrait figurer le zéro ? Que cadre-t-il ?
- Si vous deviez définir le sujet de Vivian Maier dans ces photographies, que diriez-vous ?
- En groupe, choisissez un titre pour chacune de ces images. Comparez vos choix et discutez-en ensuite.

Photographie et rendu du mouvement

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

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

Rendu du mouvement	Temps de pose (vitesse d'obturation)	Caractéristiques de l'image
Mouvement arrêté (ou mouvement figé)	Temps de pose court (vitesse rapide) : 1/250, 1/500, 1/1000 de seconde...	Le sujet qui bouge est net.
Flou de mouvement (ou flou de bougé du sujet)	Temps de pose long (vitesse lente) : 1/30, 1/15, 1/8, 1/4 de seconde... Utilisation d'un pied photo.	Le sujet qui bouge est flou, le reste de l'image est net.
Flou de bougé de l'appareil (du photographe)	Temps de pose long (dépendant de l'objectif utilisé) : 1/30, 1/15, 1/8 de seconde...	Toute l'image est floue.

– Rechercher des photographies correspondant à ces rendus de mouvement et ces caractéristiques de l'image. Vous pouvez travailler à partir des images de Vivian Maier (beaucoup de mouvements arrêtés et quelques flous de bougé) ou rassembler des images de presse comme des images en ligne.

Vous pouvez aussi vous reporter au dossier enseignants de l'exposition « Lartigue, l'émerveillé (1894-1986) », présentée par Jeu de Paume au Château de Tours en 2012-2013 (en ligne : http://www.jeu.depaume.org/pdf/DossierEnseignants_Lartigue.pdf).

■ Expérimenter le rendu du mouvement par la prise de vue en réalisant avec les élèves des photographies représentant leurs camarades en pleine action (sauts, courses...) par des mouvements figés (travailler avec une vitesse de 1/250 de seconde ou plus rapide), des flous de bougé du sujet (travailler sur pied avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente) et des flous de bougé de l'appareil (travailler sans pied et en faisant bouger l'appareil avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente).

– Travailler avec un appareil photo numérique en mode priorité vitesse et faire plusieurs essais en expérimentant différents temps de pose (les noter pour chaque image réalisée).

– Imprimer certaines images et noter aux dos les vitesses utilisées (voir « métadonnées » dans le menu de l'appareil photo).

– Les classer en fonction du type de représentation du mouvement, puis de la vitesse utilisée.

■ En histoire des arts, étudier comment la perception et la représentation du mouvement ont été transformées avec l'apparition de l'instantané en photographie. À partir des années 1880 en effet, les progrès des émulsions (au gélatino-bromure d'argent) permettent à la photographie d'enregistrer des images avec un temps de pose de quelques fractions de seconde. L'instantané permet de produire une image photographique nette d'un sujet quel qu'il soit, même en mouvement. La photographie enregistre et donne alors à voir des détails de mouvements imperceptibles pour la vision humaine à l'œil nu. Si la photographie enregistre « vite », le photographe se met lui aussi en mouvement et, à partir des années 1920, des appareils compacts et plus simples d'utilisation se diffusent.

■ « Mouvement et photographie.

– Informez-vous sur les recherches de Marey et Muybridge pour enregistrer le mouvement.

– Dessinez, par décomposition séquentielle ou par surimpression, des mouvements simples du corps schématisé. »

– Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p.190.

■ Travailler à partir des peintures du mouvement futuriste.

Analyser la manière dont ces artistes se sont inspirés de la chronophotographie pour rendre compte de la mobilité de la vie urbaine contemporaine.

■ Analyser et comparer la représentation des figures en mouvement dans les photographies suivantes :

– Louis Jacques Mandé Daguerre, *Vue du boulevard du temple*, Paris, 1839 ;

– Charles Nègre, *Les Ramoneurs*, 1852 ;

– Jacques-Henri Lartigue, *Bichonnade, 40, rue Cortambert*, Paris, 1905 ;

– Lisette Model, *Runnings Legs*, New York, vers 1940-1941 ;

– William Klein, *Vitelloni + Pepsi*, 1955 ;

– Garry Winogrand, *World's Fair New York*, 1964 ;

– Paul Graham, *The Present*, 2011.

Parcours urbains et prises de vue

« La ville et la photographie conviennent l'une à l'autre. Peut-être pourrait-on aller jusqu'à dire qu'elles se contiennent l'une l'autre : la ville est toujours dans la photo comme la photo, tout d'abord, devait naître dans la ville. [...] Elle [La ville] se livre donc en éclats, en fragments que ne rassemble jamais autre chose qu'une unité flottante, nominale et symbolique, toujours mal identifiable dans le réel de ses tracés, de ses trafics et de ses remuements. Or la photographie et un art de l'éclat : non seulement l'éclair des photons qui l'impressionnent, mais l'éclat brisé d'espace-temps où elle s'ouvre à l'impression, le déclic ou le déclin de son rideau. [...] C'est ainsi que la photo est tournée vers la ville, tout comme elle l'est, d'ailleurs, vers le voyage : non pas qu'elle ne soit vouée qu'aux villes et aux voyages, mais ce qu'elle traite, quoi que ce soit, c'est toujours plus ou

moins sur le mode fugitif de l'éclat, du passage : le mode des villes et des voyages. C'est le mode d'une vérité discrète, discontinue, dérobée dans la surprise, dans la chance ou dans la malchance des rencontres. »
 — Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, La Phocide, 2011, p. 71-72.

De nombreux éléments d'informations, textes, références et pistes de travail ont été développés sur le thème de la ville et ses représentations lors de précédentes expositions du Jeu de Paume. Vous pouvez consulter notamment les dossiers enseignants des expositions « Berenice Abbott (1898-1991), photographies » et « Ai Weiwei. Entrelacs », « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », « Lisette Model », « Bruno Requillart. Poétique des formes », « Muntadas : Entre / Between » (plus particulièrement sur les notions d'espaces public et privé), téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume dans la rubrique « Publics / enseignants et scolaires ».

Nous vous conseillons également l'espace dédié au travail photographique d'Eugène Atget, créé à l'occasion de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France et en ligne sur le site Internet (<http://expositions.bnf.fr/atget/index.htm>). Vous y trouverez des éléments biographiques et historiques, des albums d'images, ainsi qu'un dossier pédagogique intitulé « Regards sur la ville ».



Sans titre (New York), sans date



Sans titre (Chicago), janvier 1956



Sans titre (Chicago), sans date



Sans titre, sans date

■ En regard des images ci-dessus, proposez aux élèves les séquences de travail suivantes :

- Associez et décrivez ces images, en vous aidant des couples de mots suivants :
- plat / profond
- cadrage large / cadrage serré
- horizontal / vertical
- vide / plein
- action / repos
- travail / loisir
- intérieur / extérieur

- privé / public
- permanent / temporaire
- mobile / immobile
- aligné / chaotique
- multiple / unique
- solide / fragile
- rugueux / lisse

– Imaginez que Vivian Maier ait pris ces quatre photographies en une seule et même journée, à l'occasion d'un parcours bien spécifique dans une ville. Racontez l'histoire de ce parcours, décrivez son trajet et les différents quartiers qu'elle traverse (quartier d'affaires, commerçant, résidentiel, historique, zone industrielle...). Rattachez chaque photographie à un moment précis du parcours.

Expliquez ce qui vous fait penser qu'elle a pris cette photo dans tel ou tel quartier, et à tel moment de la journée plutôt qu'à tel autre.

– Vous pouvez retrouver dans l'exposition des éléments sur la manière dont Vivian Maier traverse et explore la ville, dans ses photographies et ses films super-8, ainsi que dans le documentaire de Jill Nicholls, *Vivian Maier, Who Took Nanny's Pictures* (BBC, 2013), diffusé au rez-de-chaussée du Château de Tours.

La rue comme espace complexe

■ Travailler à partir de l'analyse suivante de la rue comme « fonctionnement » et « emboîtement » :

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

– Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue », in *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, « Scènes de la rue », 2005, p. 6.

■ Observer, avec les élèves, les différentes composantes d'une rue ou d'un boulevard (par exemple le boulevard Heurteloup ou la rue Nationale à Tours) afin d'aborder les notions :

- de lieu, d'espace (englobant et englobé), de volume, de surface;
- d'échelle, d'axe, de lumière, de matériau;
- de construction et d'aménagement;
- de circulation et de cheminement;
- d'organisation, de répartition, de distribution;
- de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur;
- de façade, de structure, d'ouverture;
- de collectif et de privé...

■ Vous pouvez vous appuyer sur les livres de Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou *Espèces d'espaces*, dont sont issus les « travaux pratiques » :

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

— Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 70-71.

■ Partager la classe en groupes et proposer à chacun d'entre eux de choisir une rue différente dans leur ville, de la décrire et de la caractériser : de quoi elle est constituée, ce qui s'y passe, ce que l'on peut y faire... Réaliser une photographie pour en rendre compte. Rassembler les travaux des différents groupes et rechercher une manière de les présenter.

Espace urbain : fonctions, activités et diversités

■ Rechercher, dans les images de l'exposition, des éléments communs aux espaces urbains représentés. Repérer également les différentes fonctions de l'espace urbain que l'on voit : espace de rencontre, espace de circulation, espace de travail, espace de loisir, espace de jeu... Choisir une photographie par espace.

■ Vivre dans une ville, c'est l'habiter, la parcourir et la pratiquer. Dans l'exposition, sélectionner plusieurs photographies de rue avec des passants. Associer les passants à des actions spécifiques : traverser, se promener, jouer, observer... Cet exercice peut

se décliner en français. Les élèves peuvent trouver les termes adéquats afférents aux actions, ils peuvent chercher des synonymes.

■ Observer les signes et les éléments qui témoignent de différences ou de diversités sociales dans les images de Vivian Maier. Amener les élèves à réfléchir sur la constitution de groupes sociaux dans l'espace urbain. Cette activité peut-être menée dans le cadre du programme des sciences économiques et sociales ou de celui de l'éducation civique. On pourra se référer aux travaux de l'école de sociologie de Chicago, en ligne sur :

— <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-les-ecoles-de-chicago-44-naissance-de-la-sociologie>

— <http://leviethandusavoir.unblog.fr/files/2010/01/coledechicago.pdf>

— <http://www.cairn.info/l-ecole-de-chicago--9782130594413.htm>

■ Les photographies de Vivian Maier étant prises aux États-Unis dans les années cinquante, peut-on voir des signes de ségrégation raciale ? Utiliser les notions de société de « melting-pot » et de « multiculturalisme ».

■ Rechercher des images dans lesquelles Vivian Maier photographie les « laissés-pour-compte » de la société américaine. Montrer en quoi ces photographies tranchent avec l'image d'une Amérique des années 1950 en pleine croissance économique.

■ Travailler à partir du film *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins (1961), et plus particulièrement la chanson *America*, qui permet de comparer les points positifs et négatifs de la perception du modèle américain par un groupe des filles et des garçons portoricains. Les paroles sont disponibles en ligne sur <http://www.filmsite.org/wests.html>

Vous pouvez aussi consulter le dossier réalisé par Nathan Renaud sur www.cinema-histoire.fr et la séquence proposée par R. Weisse « Images et réalités du modèle américain dans *West Side Story* » sur le site <http://www-zope.ac-strasbourg.fr/>

■ Comparer les scènes de rue que représente Vivian Maier avec des photographies prises en France à la même époque. Vous pouvez consulter notamment le catalogue de l'exposition 1945-1968. *La Photographie humaniste. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis* (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007), ainsi que le site <http://expositions.bnf.fr/humaniste/index.htm>.

■ Transposer la dynamique du regard et les déplacements de Vivian Maier dans les villes actuelles. Envisager, avec les élèves, ce que l'on peut encore voir et ce qui a été transformé : les constructions, les activités, les passants... On peut choisir d'étudier ce déplacement dans une ville américaine, européenne ou à l'échelle de la mondialisation.

Mobilités et mécaniques dans la ville

■ Identifier, dans les images de l'exposition, les différentes formes de mobilité dans la ville.

■ Utiliser la notion d'échelle en géographie pour mettre en relation les distances et les mobilités urbaines.

■ En classe, on pourra utiliser le site www.mappy.com pour amener les élèves à prendre conscience des différentes mobilités urbaines en fonction de la distance et du temps de trajet. Ce site offre une fonctionnalité permettant de calculer le temps de trajet en voiture, en vélo, en transport en commun ou à pied entre deux lieux. Calculer par exemple la distance et le temps mis par chaque élève pour se rendre à son établissement scolaire pour chaque mode de déplacement.

■ Inciter les élèves à faire une comparaison entre les mobilités dans une métropole comme New York ou Chicago et une ville de la taille de Tours.

■ L'ouverture du tramway à Tours est l'occasion de réfléchir à la notion de mobilité urbaine et aux transformations de la ville.
– Avec la classe, effectuer l'intégralité du trajet de la nouvelle ligne du tramway de Tours. Quels quartiers permet-elle de traverser, de relier ? Auparavant, comment pouvait-on accéder à ces lieux ?
– Tout au long du trajet, observer et noter les multiples fonctions que peuvent avoir les différents espaces et quartiers de la ville (commerce et service, habitation, circulation, loisirs...), les différents bâtiments administratifs

desservis (écoles, hôpital, gare, mairie, stade, gymnase...).

– Observer également les allées et venues des passagers. Quels arrêts sont les plus fréquentés ? Les passagers restent-ils d'un bout à l'autre de la ligne ?
– Envisager ce que la ligne de tramway a ou va changer pour les habitants de l'agglomération urbaine de Tours.

■ Demander aux élèves de lister un certain nombre de phénomènes qui régulent la vie urbaine (feux, sonneries, transports en commun, sorties des bureaux ou des écoles, affichages de compteurs, horloges publiques, défilements automatiques des publicités...). Par groupe, les élèves choisissent l'un de ces phénomènes et un point de vue approprié. Ils réalisent ensuite une série de prises de vue en ne déclenchant l'obturateur qu'au moment de l'activation du phénomène. Il s'agit donc de choisir un phénomène qui se répète et dont l'activation est très courte (changement d'heure, passage de feu, fermeture de porte automatique...). Leur appareil devient ainsi un enregistreur de phénomènes urbains automatisés qui leur « dictent » l'instant de la prise de vue. Le procédé mécanique de la photographie est à l'image du fonctionnement de la ville moderne, qui coordonne les flux de ses usagers par de multiples déclenchements mécaniques. Cet exercice permet d'expérimenter le caractère automatique de la photographie en poussant la logique jusqu'au bout. Cet exercice permet également de questionner les notions d'objectivité et de subjectivité et de sensibiliser les élèves à une autre approche de la photographie basée sur la définition d'un protocole de prise de vue.

La découverte de la pratique photographique de Vivian Maier peut s'inscrire dans le cadre du **thème annuel des actions éducatives de la Ville de Tours pour 2013-2014** : « **Ma ville, quand je serai grand** ».

En lien avec ce thème, le CCC – Centre de création contemporaine de Tours et le Jeu de Paume initient pour les classes un **parcours croisé intitulé « Un nouveau centre d'art à Tours »**. L'objectif est de proposer aux élèves des écoles une rencontre originale avec l'art de leur époque et de favoriser leur appropriation des lieux dédiés à la création visuelle. Il s'agit d'impliquer les enfants dans les transformations de leur cadre de vie, de les mobiliser sur leur regard personnel et leur place dans la ville. Avant qu'ils ne découvrent en 2015 le nouveau centre d'art de Tours, ils sont invités à imaginer ce nouveau lieu. Après la visite des expositions du CCC et du Jeu de Paume hors les murs au Château de Tours, le projet architectural du nouveau centre d'art est présenté aux classes. Un atelier est ensuite consacré aux enregistrements sonores des paroles des enfants. Sous la forme d'interviews conçues et réalisées par eux-mêmes, ils partagent leurs idées sur ce qu'ils aimeraient trouver dans ce nouveau centre d'art et sur ce qui changera dans leur ville autour de la construction de ce bâtiment.

Le **thème du dispositif académique « À pied d'œuvre » pour 2013-2015** est « **La ville mode d'emploi** ». Ce projet est à destination des enseignants du second degré, en partenariat avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire. Dans le département, les enseignants interrogeront cette thématique avec les élèves autour d'un **projet plastique consacré aux « parcours urbains »**. L'exposition « Vivian Maier (1926-2009). Une photographie révélée », peut être envisagée en tant que référence pour ce projet.

Un **parcours en trois œuvres et trois sites culturels à Tours** sera proposé aux classes : une image de Vivian Maier présentée au Château de Tours, une œuvre de l'exposition « Stéphane Calais. En France » au CCC et une œuvre de la collection du musée des Beaux-Arts de la ville.

Jeu de Paume – Château de Tours

exposition

9 novembre 2013 – 1^{er} juin 2014

■ **Viviane Maier (1926-2009), une photographe révélée**

autour de l'exposition

■ **projection** en continu du documentaire de Jill Nicholls, *Vivian Maier, Who Took Nanny's Pictures?* (BBC Arts, Londres, 2013, 70 min, vo st fr), dans la tour du Château

■ **visites commentées destinées aux visiteurs individuels*** le samedi à 15 h; visites couplées avec l'exposition du CCC le premier samedi du mois à 16 h 30

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

information et réservation : 02 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr

ressources en ligne

Les enseignants peuvent consulter le site 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 la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

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

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

prochaine exposition

21 juin – 2 novembre 2014

■ **Gilles Caron. Le conflit intérieur**

informations pratiques

Château de Tours

25, avenue André-Malraux, 37000 Tours

renseignements : 02 47 70 88 46

mardi à vendredi : 14 h - 18 h

samedi et dimanche : 14 h - 15 h 18 h

entrée libre

CCC – Centre de création contemporaine de Tours

55, rue Marcel Tribut, 37000 Tours

renseignements : 02 47 66 50 00 / www.ccc-art.com

* 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 CCC – Centre de création contemporaine de Tours et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire.
contact : mediateurs.chateautours@gmail.com

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



Les Amis du Jeu de Paume contribuent à ses activités.

parcours « Images et arts visuels » à Tours

Le CCC – Centre de création contemporaine de Tours, le Jeu de Paume, la Ville de Tours et l'université François-Rabelais s'associent pour mettre en place une équipe de conférenciers qualifiés autour des expositions du CCC et du Jeu de Paume hors les murs au Château de Tours. Ce partenariat constitue une première dans la mise en place d'un parcours spécifique autour de la transmission des arts visuels à Tours. Des étudiants de master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante, encadrée par le CCC et le Jeu de Paume. L'objectif principal est de transmettre aux étudiants les compétences en matière d'accompagnement et de sensibilisation de tous les publics. Pendant l'année universitaire et pendant l'été, les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dans le cadre de leurs missions de valorisation et de diffusion des pratiques de l'image, du patrimoine photographique à l'art contemporain, le service éducatif du Jeu de Paume, le service des Publics du CCC et la direction départementale des Services de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire s'associent pour proposer plusieurs dispositifs de rencontre en direction des publics enseignants et scolaires :

■ **des rencontres enseignants** sont organisées de manière commune au CCC et au Château de Tours, avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, pour présenter les expositions et les liens avec le programme d'histoire des arts de chaque niveau scolaire, préparer la visite des différentes classes et échanger sur les projets en cours des enseignants.

pour « Vivian Maier (1926-2009), une photographe révélée » : mercredi 27 novembre à 14 h, au Château de Tours

■ **des dossiers documentaires et dossiers enseignants** sont réalisés à l'occasion de chacune des expositions du CCC et du Jeu de Paume. Ils sont remis aux enseignants au moment des visites préparées ou disponibles sur demande en amont de la visite des classes (ils peuvent également être téléchargés depuis les sites Internet respectifs des institutions). Ces dossiers rassemblent des documents et des ressources sur les images et les œuvres présentées ainsi que des pistes de réflexion croisées entre les expositions du Jeu de Paume au Château de Tours et les projets artistiques du CCC.

■ **des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels** sont proposées de manière complémentaire par le CCC et le Jeu de Paume dans le cadre des actions éducatives de la thématique annuelle de la Ville de Tours « Ma ville, quand je serai grand ».

■ **l'espace éducatif** situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours offre des activités aux groupes dans le prolongement de la visite.

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

